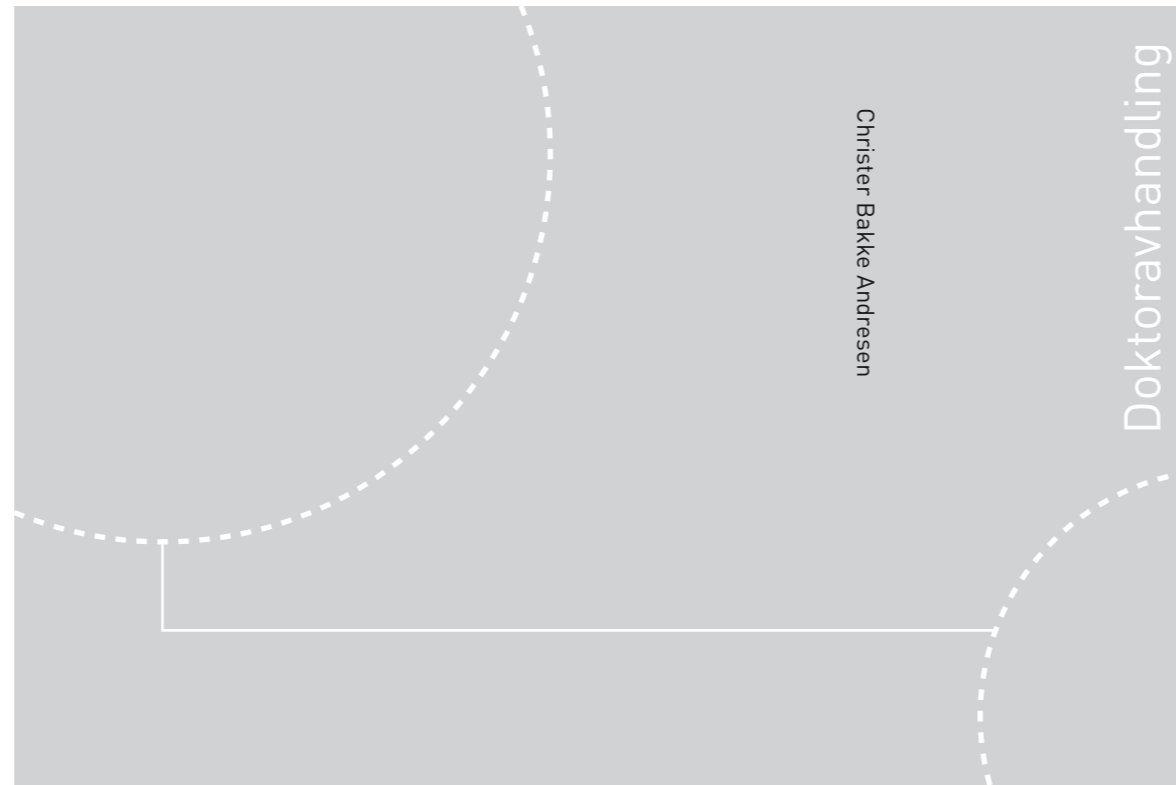


Doktoravhandling ved NTNU, 2016:115

Christer Bakke Andresen

ÅPEN KROPP OG LUKKET SINN

Den norske grøsserfilmen fra 2003 til 2015



ISBN 978-82-326-1568-1 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-1569-8 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Avhandling for graden
philosophiae doctor
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

Doctoral theses at NTNU, 2016:115

 NTNU

 **NTNU**
Kunnskap for en bedre verden

 **NTNU**
Kunnskap for en bedre verden

Christer Bakke Andresen

ÅPEN KROPP OG LUKKET SINN

Den norske grøsserfilmen fra 2003 til 2015

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, november 2016

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



Kunnskap for en bedre verden

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Avhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

© Christer Bakke Andresen

ISBN 978-82-326-1568-1 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-1569-8 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

Doktoravhandling ved NTNU, 2016:115

Trykket av NTNU Grafisk senter



”Me sku’ holdt oss vekke frå det vannet.”

(Lasse i *Villmark*)

INNHold

FORORD	5
1 GRØSSEREN, EN NY NORSK FILMSJANGER	7
1.1 Forskningsspørsmål og metode	8
1.2 Hva er en filmsjanger?	10
1.3 De norske kinogrøsserne	26
1.4 Avhandlingens struktur	29
2 GRØSSERFILMEN OG NORSK FILM	31
2.1 Grøsserens historie	31
2.2 Grøsseren i filmteori	38
2.3 Fra septembermord til jubelbrus: Norsk film ser til USA	42
2.4 Norsk filmforvaltning etter 2000	47
2.5 Den norske grøsserbølgen starter: <i>Villmark</i>	52
3 SLASHERFILMEN	61
3.1 <i>Fritt vilt</i> og sjangerorientering	62
3.2 Fra Bates Motel til Texas: Undersjangeren blir til	65
3.3 <i>Halloween</i> og den første amerikanske slashersyklusen	73
3.4 <i>Fritt vilt</i> som slasherfilm	81
3.4.1 Det unge fellesskapet	81
3.4.2 Filmstil, stemningstegn og følelsesmarkører	83
3.4.3 Den psykopatiske morderen og den siste jenta	88
3.4.4 Døden i påskefjellet	95
3.5 Slasherfilmens utvikling siden 1980-tallet	97
3.6 Slasherfilmens realisme	105
3.7 <i>Rovdyr</i>	108
3.7.1 Skrekk på landet	109
3.7.2 Åpen kropp	114
3.8 "Æ har drept'n før æ": <i>Fritt vilt II</i> og <i>Fritt vilt III</i>	120
3.8.1 "Den gutten ble jo aldri helt normal"	121

3.8.2	Teknologi og isolasjon	124
3.8.3	Den siste jenta dør	128
3.9	Det fryktelige stedet: Den norske slasherfilmens rom	134
4	DEN PSYKOLOGISKE GRØSSEREN	139
4.1	Stemmingsfilm og sinnstilstander	140
4.2	<i>Naboer og Skjult</i>	144
4.2.1	Stemmene i hodet	144
4.2.2	Rom i den psykologiske grøsseren	151
4.3	Det uhjemlige	157
4.4	<i>Babycall</i>	162
4.4.1	De døde kommer tilbake	162
4.4.2	Det urbane ingensteds	167
4.5	<i>Utburd</i> , en annerledes villmark	171
4.6	Lukket sinn	174
5	RANDSONEFILMER	179
5.1	I grenselandet	179
5.2	De levende døde: Norske zombiefilmer	181
5.3	Grøsserkomedien: <i>Trolljegeren</i>	192
5.4	Myter og sagn: <i>Thale</i> og <i>Gåten Ragnarok</i>	200
5.5	Mellom det norske og det generiske	206
6	DEN NORSKE GRØSSERFILMEN	209
6.1	Fra <i>Villmark</i> til <i>Villmark 2</i> : Norske grøssere og filmforvaltning	211
6.2	Den norske grøsserfilmens rom	215
6.3	Norske grøssere og amerikanisering	220
6.4	”Me sku’ holdt oss vekke frå det vannet”’: Skrekkens kilde	228
	FILMLISTE	235
	LITTERATUR	249

FORORD

Det er mange mennesker som på forskjellige måter har vært viktige for meg i den tiden jeg har arbeidet med denne avhandlingen, både på og utenfor jobben. Noen av dere skal nevnes her, men alle huskes og settes stor pris på.

Den største takken går til min veileder, professor Gunnar Iversen. Det har betydd veldig mye for meg at du har hatt troen på meg og prosjektet. Du har vist meg det store bildet og veien mot målet, samtidig som du har rettet opp de minste skrivefeil og justert kursen hakk for hakk. Det har vært et privilegium å få muligheten til å samarbeide med deg og lære både små og store ting gjennom hele prosessen.

Jeg vil også rette en stor takk til min biveileder, professor Anne Gjelsvik. Du var veileder på min masteroppgave for over ti år siden, og det var da jeg fant ut at academia gjerne kunne bli min yrkesvei. Du har alltid vært en inspirasjonskilde og denne prosessen var intet unntak.

I den avsluttende fasen av arbeidet har jeg vært takknemlig for å få hjelp av Audun Engelstad som ekstern kritiker, og Trond-Atle Farestveit som språkvasker og korrekturleser. Deres bidrag har løftet teksten betydelig. Når dette er sagt, så er det selvsagt slik at feil og mangler i teksten er utelukkende mitt eget ansvar.

Jeg takker alle gode kolleger og venner ved Institutt for kunst- og medievitenskap og fakultetets ph.d.-program for estetiske fag. Spesielt vil jeg takke instituttstyrer Anne Marit Myrstad ved Institutt for kunst- og medievitenskap og rådgiver Karin Margrethe Hansen ved Humanistisk fakultet, som begge to var positive og konstruktive støttespillere da den største utfordringen i løpet av prosessen dukket opp.

Jeg skylder også stor takk til filmskaperne som tok seg tid til å diskutere arbeidet sitt med meg: Pål Øie, Pål Sletaune, Roar Uthaug, Martin Sundland og Astrid Thorvaldsen.

Sist og først, uendelig takknemlighet til Line Solberg Ohnstad. Du er min klippe. Du vet for eksempel hvilket Homer Simpson-sitat som passer akkurat her.

Trondheim, 31. mars 2016

Christer Bakke Andresen

1 GRØSSEREN, EN NY NORSK FILMSJANGER

Allehelgensaften, 31. oktober 2014. Det er førti år siden lanseringen av Tobe Hoopers banebrytende skrekkfilm *The Texas Chain Saw Massacre* (1974). I anledning jubileet har filmen blitt restaurert for en ny oppsetning på kino, og den har premiere til en helt bestemt tid på året, ved den vestlige verdens amerikanskinspirerte markering av de gamle kelternes høstfeiring i slutten av oktober.

Også i Norge har halloween blitt en folkelig og kommersiell tradisjon etter årtusen-skiftet. For de fleste er halloween muligens bare godteri og fest, men opphavet til feiringen er både rituellet og mytisk. Kelternes høstfeiring hadde hedenske røtter og markerte at sommeren var forbi, at høsten gled over i vinter og at avlingene var i hus. Med kristendommens fremvekst ble denne tradisjonen en del av allehelgensfeiringen, den liturgiske minnehøytiden for helgener, martyrer og andre døde. Myten forteller at de dødes ånder kan komme tilbake til de levendes verden på denne dagen, og i vår tid holder gresskarlykter åndene unna mens barn går utkledd fra dør til dør og ber om knask i bytte mot å ikke utsette beboerne for knep. Skrekkfilmer er som skapt for sesongmarkeringen i slutten av oktober.

På slutten av 1970-tallet ble grøsserfilmen og markeringen av allehelgensaften forent i John Carpenters *Halloween* (1978). Ved hjelp av denne og *The Texas Chain Saw Massacre* ble undersjangeren slasherfilm etablert, en gren av grøsseren som fikk stor innflytelse på amerikansk film utover 1980-tallet, og som også ligger til grunn for den norske grøsserbølgen på 2000-tallet.

Den moderne halloweenfeiringen er et eksempel på hvordan amerikansk massekultur kan yte stor påvirkning på norske forhold. Også for norsk film har dette vært tilfellet. Et spørsmål i debatten om norsk film har ofte vært hvordan filmene våre bedre kan kommunisere med et størst mulig publikum. Svaret har gjerne blitt en tilnærming til den amerikanske handlingsfilmen, også kalt Hollywood-filmen. I flere perioder har norsk filmkultur sett til Amerika for å finne oppskriften på publikumssuksess. Gullalderen på 1930-tallet og helikopterperioden på 1980-tallet er viktige eksempler på at man har etterstrebet et såkalt amerikansk ideal for stil og fortelling. Dette har ført med seg diskusjoner om amerikanisering som tydeliggjør at norsk film i høy grad defineres i sammenligning med, og kontrast til, den globalt dominerende amerikanske spillefilmen.

Grøsserfilmen var inntil nylig en nesten helt fraværende sjanger i norsk kinofilm. Den besto først og fremst av klassikeren *De dødes tjern* (Kåre Bergstrøm) fra 1958, og det ble

gjort et forsøk med *Mørkets øy* (Trygve Allister Diesen) i 1997. Nesten fire tiår skilte disse to filmene, men etter årtusenskiftet forandret ting seg betraktelig. Pål Øies *Villmark* (2003) ble en stor kinosuksess og banet vei for den enda mer populære *Fritt vilt*-trilogien (Roar Uthaug, Mats Stenberg og Mikkel B. Sandemose, 2006-2010). Undersjangeren slasherfilm ble sentral for utviklingen av den norske skrekkfilmen, men også den psykologiske grøsseren fikk norske avstøpninger, blant annet i Pål Sletaunes *Naboer* (2005) og *Babycall* (2011). I den samme perioden gjorde grøsserelementer seg også gjeldende i bredere underholdningsfilmer som *Trolljegeren* (André Øvredal, 2010) og *Gåten Ragnarok* (Mikkel B. Sandemose, 2013), filmer som befinner seg i grøsserens randsone. De tre viktigste typene av den nye norske grøsserfilmen er slasherfilmen, den psykologiske grøsseren og randsonefilmen. I løpet av et tiår ble grøsseren en vanlig og viktig sjanger i norsk kinofilm, og denne avhandlingen skal belyse og diskutere den norske grøsserfilmen fra *Villmark* i 2003 til *Villmark 2* (Pål Øie) i 2015.

1.1 Forskningsspørsmål og metode

I Hollywoods historie har sjangerorientering vært en viktig bærebjelke for produksjon av og diskurs om film, men sjangerfilm har vært en sjeldenhet i Norge. Komedien har vært mest dominerende gjennom norsk filmhistorie, og det har til forskjellige tider blitt laget for eksempel okkupasjonsdramaer og kriminalfilmer. Likevel har rene sjangerfilmer snarere vært unntaket enn regelen. Etter 2000 skjer det noe spesielt: Grøsseren, eller skrekkfilmen, blir en regulær sjanger i norsk film. Hovedspørsmålene i avhandlingen er hvorfor det kommer en grøsserbølge i norsk film på dette tidspunktet, og hvilke former de norske grøsserne tar i en sjangerhistorisk kontekst.

Et gjennomgående tema i avhandlingen vil være spørsmålet om den norske grøsserfilmens forhold til sine amerikanske forbilder. Er den norske grøsseren noe mer enn en kopi av amerikanske filmer, og hva er i så fall dens posisjon og særtrekk? Hensikten med avhandlingen er å belyse disse og tilhørende spørsmål om den norske grøsseren, for å bidra til forståelsen av noen utviklingstrekk i nyere norsk filmhistorie.

Avhandlingen er en sjangerstudie som skal diskutere utvikling, sjangertilhørighet og audiovisuelle kjennetegn i den norske grøsserfilmen, i perioden fra 2003 til 2015. Jeg skal spore utviklingen av den transnasjonale grøssersjangeren og plassere de norske filmene i denne sammenheng. Målet er en historisk og sjangerteoretisk kontekstualisering av de

norske grøsserene. Metoden er filmanalyse basert på sjangerteori, der sjangerforskerne Andrew Tudor (1989, 2002), Rick Altman (1999) og Steve Neale (2000) er særlig viktige som fundament. Tekstanalysene vil deretter hovedsakelig støtte seg til Vera Dika (1990), Carol J. Clover (1992), Cynthia A. Freeland (1995, 1999, 2000) og Greg M. Smith (1999, 2003). Dika og Clover var blant de første som gjorde strukturanalyser av undersjangeren slasherfilm, mens Smith har utviklet en tilnærming til analyse av filmopplevelser som er godt egnet til å kaste lys på hvordan grøssere konstrueres og oppleves. Freelands konseptualisering av *uncanny horror* vil først og fremst anvendes på de psykologiske grøsserene, men begrepet er av stor betydning for utviklingen av grøssersjangeren som sådan.

Det er viktig å understreke at jeg ikke skal gjøre en resepsjonsstudie. Forholdet mellom film og samfunn vil bare berøres overfladisk, selv om vold og skrekk på film lenge har vært gjenstand for resepsjonsforskning (Staiger 2005: 165-185). Mitt anliggende er først og fremst en studie i humanistisk fagtradisjon, en diskusjon av de norske grøsserfilmenes sjangertilhørighet og deres audiovisuelle kjennetegn.

Hvorfor skal jeg anvende angloamerikansk sjangerteori og sjangerhistorie i analyser av en norsk grøssersjanger? For det første dominerer den angloamerikanske grenen av filmvitenskapen fortsatt fagfeltet internasjonalt, slik den har gjort det i lang tid. For det andre er selve konseptet filmsjanger i angloamerikansk filmvitenskap tett knyttet til den globalt dominerende Hollywood-filmen, og amerikansk film er også referansepunktet i diskursen om hvordan norsk film skal begeistre de store publikumsmasser. I debatten om Norges filmproduksjon har norsk film blitt satt opp mot den populære amerikanske filmen både i gullalderen på 1930-tallet, ved inntoget til handlingsfilmen på 1980-tallet, og ved de forvaltningsmessige omleggingene på 2000-tallet.

Dette forklarer også hvorfor jeg skal relatere de norske grøsserene til amerikansk sjangerfilm. I prinsippet kan man sammenligne den norske utgaven av grøssersjangeren med en hvilken som helst annen nasjons utgave, men det er først og fremst i USA at grøsseren har vært en populær sjanger gjennom så godt som hele filmhistorien (Hantke 2010). Dertil er den amerikanske handlingsfilmen og dens publikumsappell modellen som norsk filmkultur i viktige perioder har diskutert norsk films verdi og egenart i forhold til. Mange av filmene i den norske grøssersjangeren står dessuten i et utilslørt slektskap til bestemte amerikanske sjangerforbilder, noe som spesielt gjelder slasherfilmene.

Amerikansk film har hatt stor innflytelse på norsk filmproduksjon og norske filmtilskuere. I perioden fra 2003 til 2015, samtidig som norsk films markedsandel på kino har

vekst betydelig, har Nord-Amerika fortsatt hatt en markedsandel mellom 58, 5 prosent på det laveste og 71, 6 prosent på det høyeste (*Film & Kino* 2012: 7, 2014: 7, 2015: 7). Mye av det vi ser på kino av amerikansk film markedsføres og omtales med sjangerbetegnelser, og en sjangerstudie av norske grøsserfilmer må begynne med en diskusjon av sjangerbegrepet.

1.2 Hva er en filmsjanger?

Det kan hevdes med stor grad av sikkerhet at filmtilskuere i Norge i dag har bestemte oppfatninger om hva slags filmer som menes med betegnelse western, musikal, actionfilm, komedie og grøsser. I hverdagen bruker vi slike sjangerbetegnelser for å orientere oss selv og andre i filmutbudet vi forholder oss til, det være seg på kino, fjernsyn, DVD/BD eller internett. Et blikk på kinoprogrammet ved Trondheim Kino en dag i desember 2014 gir et inntrykk av hvordan sjanger brukes i kommunikasjon om og salg av film. Den norske filmen *Her er Harold* (Gunnar Vikene, 2014) er merket som ”komedie”, mens den svenske *En due satt på en gren og funderte over tilværelsen* (Roy Andersson, 2014) er merket som både ”komedie” og ”drama”, selv om det også finnes drama i førstnevnte. *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) er ”action/science fiction”, selv om tilhengere av actionfilm kanskje vil vegre seg for å kalle den noe slikt. *The Homesman* (Tommy Lee Jones, 2014) er ”drama/western” og *Utburd – myten våkner* (Astrid Thorvaldsen, 2014) er merket som ”grøsser”.

En sjanger er en kategori som brukes til å klassifisere filmer. Den kan betraktes som en kontrakt om et rammeverk, en avtale mellom filmskaper og publikum om hva slags fortelling som skal formidles og hvilken type opplevelse som kan forventes. I en filmvitenskapelig sammenheng forbindes begrepet sjanger ofte med den klassiske Hollywood-filmen og det amerikanske studiosystemets produksjonssykluser. Samtidig er sjanger også et redskap for kritisk vurdering og evaluering av filmers verdi. Sjangeretablering og -utvikling beskrives gjerne som et samspill mellom filmskaper, kritikere og publikum. Gjennomgangen av sjangerbegrepets historie og teori som her følger skal samtidig være en belysning av viktige forhold ved den kommersielle Hollywood-filmen, og begge deler har stor betydning for utviklingen av den norske grøsseren i vår tid.

En av filmhistoriens mest kjente sjanger er western. Handlingen i westernfilmen utspiller seg i USA mellom 1860 og 1900, i skjæringspunktet mellom sivilisasjon og villmark, mellom lov og lovløshet, under folkevandringen vestover på kontinentet. Den er befolket med

cowboyer og indianere, nybyggere og innfødte som kjemper for sin eksistens i det barske amerikanske landskapet. Det finnes hester og seksløpere, cowboystøvler og hatter, gården på prærien og saloonen i landsbyen. Alle disse tingene kjennetegner westernfilmen.

Til tross for den fortroligheten vi har med bruken av ordet sjanger i det daglige, kan det være vanskelig å definere begrepet utover å beskrive det ved seg selv: En sjanger er en sjanger. Filmforskerne David Bordwell og Kristin Thompson slår fast at "[audiences) know the genres of their culture very well, and so do filmmakers. The intriguing problem comes in defining just what a genre is" ([1979] 2004: 109). Litteraturhistorikeren Ralph Cohen forklarer begrepets etymologi slik:

"The term 'genre' is relatively recent in critical discourse. Previous to the nineteenth century the terms used for it were 'kinds' or 'species'. Genre has its source in the Latin *genus* which refers in some cases to 'kind' or 'sort' or 'class' or 'species'. But in others, 'species' is considered a subclass of 'genus'. Its root terms are *genere*, *gignere* – to beget and (in the passive) to be born. In this latter sense it refers both to a class and an individual. And it is, of course, derived from the same root terms as *gender*" (1986: 203).

Den norske skrivemåten sjanger er avledet fra det franske *genre*, som også brukes på engelsk. *Genre* betyr type, sort eller klasse, og en filmsjanger er derfor en bestemt type film. Inndeling av en kunstform i forskjellige typer er en gammel øvelse. Sjangerteoretikeren Rick Altman påpeker tidlig i boken *Film/Genre* (1999) at problematikken i alle fall er så gammel som Aristoteles, som i sin *Poetik* hadde til hensikt å identifisere ikke bare poesi generelt, men også poesiens typer eller arter: "Vi skal drøfte både diktekunsten selv og dens forskjellige former [...]" (Aristoteles 2008: 3). Aristoteles' tenkning om poesiens former, dens sjangre, la grunnlaget for sjangerdiskusjoner som fortsatt finnes i alle kunstvitenskaper, men det var en lang vei frem til det punktet hvor sjangerteori etablerte seg i filmvitenskapen.

Sjanger er et intermedialt begrep. Det finnes sjangre i bildekunst, det finnes sjangre i dans, og det finnes sjangre i litteratur. I *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* vedgås det at begrepet kan være forvirrende: "Much of the confusion surrounding the term arises from the fact that it is used simultaneously for the most basic modes of literary art (lyric, narrative, dramatic), for the broadest categories of composition (poetry, prose fiction), and for more specialized sub-categories [...]" (Baldick 1990: 90-91, se også Altman 1999: 11). Et nøkkelspørsmål viser seg allerede: Hvordan brukes sjangerbegrepet, og i hvilke sammenhenger? Den litterære definisjonen av sjanger forklares slik i dette oppslagsverket: "[Genre is] the French term for a type, species, or class of composition. A literary genre is a

recognizable and established category of written work employing such common conventions as will prevent readers or audiences from mistaking it for another kind” (ibid: 90).

I en litteraturvitenskapelig sammenheng brukes en sjangerbetegnelse til å skille én type litteratur fra andre typer. Anvendelsen av etablerte sjangerkonvensjoner plasserer et verk i en gjenkjennelig sjanger som leseren ikke misforstår. I senere år har Oxford-oppslagsverket utvidet beskrivelsen av sjanger med begrepet *genre fiction*, og det antydes her at det også ligger en verdivurdering i bruken av sjangerbegrepet:

”The broad class of fiction that is easily identifiable as belonging within any of the recognized genres, especially of popular novel or romance, such as science fiction, detective story, thriller, western, historical romance, or love story. Genre fiction, then, is the kind of story that offers readers more or less what they would expect upon the basis of having read similar books before, whereas its presumed opposite, now increasingly referred to as ‘literary fiction’, is expected to go beyond generic boundaries and offer more original imaginative exploration” (Baldick 2008, *genre fiction* i nettutgaven).

Nøkkelord i denne forklaringen av begrepet sjangerfiksjon er gjenkjennelighet, popularitet og forventninger. Disse ordene impliserer et samspill mellom forfatter, forlegger, kritiker og leser, en kulturell kontekst for produksjon og bruk av sjangerfiksjon som også får betydning for utviklingen av filmsjangre i populærfilm. Grøsseren er én slik sjanger, og gjenkjennelighet, popularitet og forventninger spiller også en viktig rolle for de norske grøsserne.

Selv om konseptet er mye eldre, oppstod anvendelsen av begrepet *genre* i diskurser om estetiske disipliner og produkter på 1800-tallet, samtidig med industrialiseringens masseproduksjon og teknologiske nyvinninger. Stadig flere av befolkningen i vesten ble leseføre, og det ble skapt et større marked for fiksjonsfortellinger som underholdning. Den økende bruken av underholdningsprodukter gikk hånd i hånd med kinofilmens komme og vekst, og utover 1900-tallet ble sjangerbegrepet i stigende grad knyttet til filmindustriens mekaniske og kommersielle kunstproduksjon, og spesielt til Hollywood-filmen. Generisk praksis, repetisjon og variasjon av bestemte mønstre og formler ble ikke først og fremst assosiert med kultur, men med markedsorientering (Neale 2000: 22-23, 93-94).

Den nyklassiske tilnærmingen til sjanger på 1700-tallet vektla identifisering av, og skillet mellom, de store sjangrene komedie, tragedie og drama, hvorav den siste er forløperen til den for spillefilmen viktige sjangeren melodrama. Det ble forventet at forfattere fulgte reglene for sjangerkomposisjon (Cuddon 1998: 342). I den nyromantiske perioden på 1800-tallet ble derimot det estetiske idealet å bryte grenser: ”[The] romantic inspiration was based

on the breaking down of all generic differences” (Altman 1999: 5). Kreativ blanding av sjangre, som man fant inspirasjon til i flere av William Shakespeares verker fra rundt 1600, var et eksempel på estetisk praksis som ble fremholdt som mer høyverdig enn generisk produksjon, og dette fikk senere konsekvenser for den kritiske behandlingen av spillefilmen.

På første halvdel av 1900-tallet var det en utbredt negativ holdning til populærkultur i akademien og kunstkritikk, der også Hollywood-filmen ble stemplet som uoriginal og mindreverdig, blant annet på grunn av sitt slektskap med teatermelodramaet og den borgerlig-realistiske dramatradisjonen. Mens europeisk film var domenet til den uavhengige og kreative regissøren, var amerikansk film de populære sjangrenes boltreplass (Tudor 1974: 120). En slik nedvurdering kom av synet på sjangerorientering som noe reproduktivt og mekanisk, nærmest noe vulgært, til forskjell fra det originale og geniale, det inspirerte kunstverket. Som filmforsker Barry Langford skriver om denne normative estetiske holdningen: ”Art, in short, was henceforth to stand *outside* rules and conventions: that is what made it art” (2005: 8).

Filmprofessor Steve Neale viser i boken *Genre and Hollywood* (2000) hvordan de fleste moderne oppfatninger av sjangerbegrepet er avledet fra romantikken, og at romantiske holdninger til sjanger i hovedsak var fiendtlige. Dette er noe av grunnen til at estetisk sjangerteori oftest tar utgangspunkt i forhold som repetisjon og variasjon, likheter og forskjeller, og i hvilken grad gjentakelsene og variasjonene er enkle eller komplekse. I et romantisk perspektiv ble sjangerkonvensjoner sett på som klisjéer, sjangrenes narrative strukturerer ble sammenført med begrensede formularer, og deres fiksjonskarakterer ble betraktet som endimensjonale stereotyper (Neale 2000: 207-209).

I moderne litteraturkritikk og litteraturvitenskap har det vært en tendens til å bruke sjangerbegrepet som en de facto negativ beskrivelse av verker, og det ikke-generiske verket heves over resten i kraft av ikke å være generisk. Neale skriver at fiksjonsfortellinger som kan kalles katastroferomaner eller science fiction gjerne er de som kalles generiske, mens resten er

” ‘literary fiction’ or simply ‘literature’ proper. The latter is the province of ‘genuine’ literary art and ‘authentic’ authorial expression. The former, by contrast, is usually considered formulaic, stereotypical, artistically anonymous, and therefore artistically worthless” (ibid: 21).

Kritisk og akademisk opphøyelse av det individuelt geniale medførte en devaluering av kunst som var preget av kollektive produksjonsprosesser og sjangerorientering, begge deler kjennetegnet ved filmindustrien i Hollywood (Langford 2005: 8-9). Sjanger ble betraktet som en tvangstrøye, og virkelig kunst kunne ikke skapes innenfor en institusjonalisert

begrensning av rekkevidde, det filmskaper George Lucas har kalt sjangrenes ”range that you’re allowed to work in” (Rinzler 2010: 43). Det kritiske og akademiske fokuset var rettet mot den skapende og unike kunstner, og dette fikk paradoksalt nok rehabiliterende følger for studiet av Hollywood-filmen.

Lucas var en av de såkalte *movie brats*, filmskaperne som gikk på filmskole på 1960-tallet og kom til å prege amerikansk filmproduksjon utover 1970-tallet. Andre store navn i denne nye Hollywood-bevegelsen var Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Brian De Palma og Martin Scorsese, selv om sistnevnte foretrakk å jobbe i New York. Noen av periodens håpefulle filmskaperne fikk merke hva som var den rådende holdningen til sjangerfilm, også på amerikanske filmskoler:

”Nobody decreed to be ’commercial’ received a second look, including later heroes of New Hollywood like Douglas Sirk and Sam Fuller. Even Alfred Hitchcock was regarded as having ’sold out’. [...] John Milius adulated B-westerns and the films of directors like Fuller, and Don Glut was a fanatic for serials and old science fiction and horror films. [...] Marked as troublemakers, students like Glut and Milius had a tough time at USC. The faculty almost flunked Glut because of his enthusiasm for cheap fantasy films and his habit of reading comic books between classes. [...] Milius [...] never graduated at all” (Baxter 1999: 52-53).

Filmvitenskapen vokste frem i en tid preget av et mer positivt syn på verdien av populærkultur enn tidligere, og da spesielt amerikansk populærkultur. Kritikerer André Bazin var tidlig ute med denne reorienteringen og oppvurderingen, og det franske tidsskriftet *Cahiers du Cinéma* gikk i bresjen for det som ble kjent som auteurpolitikken: studiet av filmregissøren som den skapende opphavsperson, på likefot med maleren og forfatteren, også i Hollywoods samlebåndsproduksjon (Neale 2000: 10-11). Filmprofessor Peter Wollen skriver at auteurpolitikken hadde utspring i ”the conviction that the American cinema was worth studying in depth, that masterpieces were made not only by a small upper crust of directors, the cultured gilt on the commercial gingerbread, but by a whole range of authors, whose work had previously been dismissed and consigned to oblivion” ([1969] 1998: 50).

Denne tilnærmingen gjorde den klassisk fortellende amerikanske filmen til et akademisk emne, og trakk dermed sjangerbegrepet inn i et kritisk søkelys. Filmforskeren Andrew Tudor har skrevet at auteurpolitikkenes viktigste bidrag til filmkritikk og filmvitenskap ”lay in forcing critical opinion to sit up and take notice of the American cinema, hitherto concealed in the fogs of aesthetic obscurity” (1974: 128). I forlengelsen av dette påpeker Langford at auteurpolitikken satte sjangerproblematikk på agendaen ved at den

”proved particularly effective in establishing the serious critical reputation of directors who had rarely if ever hitherto been conceived of as artists because their entire careers had been spent filming Westerns, gangster pictures, musicals and the like – quintessentially disposable US junk culture” (2005: 9). Auteurpolitikken hadde likevel problemer og begrensninger. Den fremsto ofte som estetisk evaluerende og normativ, og hadde en tendens til kultus rundt utvalgte filmregissører. Tudor setter problemet på spissen:

”In employing the notion of *auteur* as a basis for evaluating films there was always the open invitation to elevate the worst films of an *auteur* over the best films of another director *as a matter of course*. Because an *auteur* made the film it must be good. The *reductio ad absurdum* of this position is that it is not necessary to actually see the films, sufficient only to know who directed them” (1974: 123).

Wollen mener at auteurpolitikken ofte har blitt misforstått og karikert i anglo-amerikansk filmvitenskap ([1969] 1998: 50), men sjangerbegrepet ble fortsatt litt stemoderlig behandlet av auteurkritikerne, som et utgangspunkt de geniale kunstnere kunne overskride på veien mot den ypperlige kunstens tinder. Filmkritikeren Edward Buscombe skrev i 1970 at det burde settes fokus på hvordan det gjennomsnittlige publikum bruker og forholder seg til sjangertekster: ”For them it is not a new Hawks or Ford or Peckinpah; it is a new western” ([1970] 2003: 22). Auteurpolitikken la ikke godt til rette for studier av filmindustrien eller det publikum som industriens produkter var rettet mot, og den manglet en kritisk vurdering av trender og sammenhenger i amerikansk filmproduksjon. Man trengte derfor et alternativ til auteurstudier, og akademiske sjangerstudier kunne supplere eller til og med erstatte auteurpolitikken (ibid: 20-21, Neale 2000: 10-11, Langford 2005: 9-10).

Da filmvitenskap ble en egen akademisk fagdisiplin, var sjangerteori en av tingene som legitimerte den nye vitenskapsgrenen. Filmvitenskapelig sjangerteori løsrev seg fra sitt litteraturvitenskapelige opphav med en bølge av publikasjoner om emnet fra slutten av 1960-tallet og utover 1970-tallet. Den har blant annet blitt kjennetegnet av et større fokus på publikums forventninger og reaksjoner, samt deres bruk av sjangertekster i forskjellige sammenhenger, enn det som har vært vanlig i litteraturvitenskapelig sjangerteori (Altman 1999: 12-13). En slik orientering har bidratt til at filmvitenskapelig sjangerteori har blitt et bredere begrep enn sin litteraturvitenskapelige motpart: ”[Film] genre’s consistent connections to the entire production-distribution-consumption process make it a broader concept than literary genre has typically been” (ibid: 15).

Noe av årsaken til at filmvitere i den angloamerikanske tradisjonen har vært opptatt av sjangerstudier ligger i at man ønsket å behandle populær film seriøst og legitimere et akademisk fokus på den kommersielt orienterte Hollywood-filmen, samtidig som man ønsket å etablere en fagtradisjon som ikke støttet seg på auteurpolitikken. Sjangerteori muliggjorde en kompleks utforskning av filmens historie og estetikk ved anvendelse av begrepene *genre* og *generic*, på norsk sjanger og generisk, som Neale forklarer:

”[’Genre’] and ’generic’ are multifaceted concepts and terms: if genre can mean ’category’, generic can mean ’constructed or marked for commercial consumption’; if genre can mean ’corpus’, generic can mean ’conventionally comprehensible’; if genre can mean ’formula’, generic can mean ’those aspects of representation that entail the generation of expectations’; and so on” (2000: 252).

Ved sjangerteoriens inntog i filmvitenskapen ble sjangerbetegnelser noe annet enn ”thumb-nail classification[s] for everyday purposes” (Tudor 1974: 133). De ble nå begreper som skulle brukes i teoretiske diskusjoner i en akademisk disiplin, i en seriøs utforskning av kommersiell underholdningsfilm. Helt enkelt kan man si at en sjanger i filmvitenskapelig sammenheng er en gruppering av filmer, eller et korpus, der vanlige kategorier er betegnelser som western, krim, musikal, actionfilm, science fiction, grøsser og komedie. Utover dette må slike grupperinger tjene en hensikt i historiske og teoretiske filmstudier, noe som har vært, og fortsatt er, et omdiskutert tema. Ikke minst har det vært betydelige problemer med definisjonen og anvendelsen av begrepet sjanger som et teoretisk konsept (se Tudor 1974, Altman 1999 og Neale 2000). Tudor forsøker å sette disse utfordringene i perspektiv:

”[Most] writers tend to assume that there is some body of films we can safely call the ’Western’ and then move on to the real work – the analysis of the crucial characteristics of the already recognized *genre*. [...] These writers, and almost all writers using the term *genre*, are caught in a dilemma. They are *defining* a ’Western’ on the basis of analyzing a body of films which cannot possibly be said to be ’Westerns’ until after the analysis. [...] That is, we are caught in a circle which first requires that the films are isolated, for which purposes a criterion is necessary, but the criterion is, in turn, meant to emerge from the empirically established common characteristics of the films” (1974: 138).

Et hovedproblem med begrepet sjanger som et isolert teoretisk konsept er at både begrepet selv og filmene som skal analyseres ved dets anvendelse defineres i et sirkelargument: ”[If] we want to know what a western is, we must look at certain kinds of films. But how do we know which films to look at until we know what a western is?” (Buscombe

[1970] 2003: 14). Tudor påpeker at dilemmaet kan løses ved å støtte seg til det som er en vanlig kulturell konsensus om hva som for eksempel utgjør en western, men dette forklarer ikke hvordan westernbegrepet oppstod, siden både litteratur og filmer i sjangeren blir laget før ordet tas i bruk og en konsensus etableres. Filmvitenskapelig sjangerteori har etter 1970-tallet først og fremst betraktet sjangerkonseptet som en prosess, som en diskurs, som et samspill mellom filmskapere, publikum og kritikere i bestemte sosiale, ideologiske og kulturelle kontekster. Sjangre og sjangerfilmer har historisitet og de formes og utvikles i et forhold til sin samtid. Tudor innleder sin gjennomgang med å hevde at

”a genre is a special kind of subculture, a set of conventions of narrative, setting, characterization, motive, imagery, iconography and so on, which exists in the practical consciousness of those fluent in its ’language’. Not everyone is equally fluent. A genre is flexible, open to variable understanding by different users at different times and in different contexts” (1974: 6).

Når man snakker om westernfilm i angloamerikansk filmvitenskap, så tar man i en eller annen grad for gitt en felles forståelse av begrepet western i vår kultur. Med Tudor kan man si at det som definerer en sjanger er mer enn filmenes karakteristika, det avhenger også av den kulturelle konteksten. Dermed kan vi ikke anta at begrepet western vil ha samme betydning i alle kulturer, eller til alle tider. Tudor definerer sjanger slik: ”*Genre* notions [...] are sets of cultural conventions. *Genre* is what we collectively believe it to be” (ibid: 139). Dette kan virke som en relativistisk helgardering i mangel av en konkret definisjon av begrepet, men det understreker betydningen av kulturelle konvensjoner og samspillet mellom filmskapere, publikum og kritikere. Tudors påstand er at sjangerbegrepet virker mest nyttig i en analyse av forholdet mellom grupper av filmer og kulturen der de blir laget og vist (ibid: 148-149). Det er denne tilnærmingen jeg vil bruke i mine analyser av de norske grøsser-filmene, med et blikk på politiske føringer i filmforvaltningen og det norske publikums sjangerkompetanse i vår tid.

Altman stiller et retorisk spørsmål: ”What if genre were not the permanent *product* of a singular origin, but the temporary *by-product* of an ongoing *process*?” (1999: 54). Det er vanskelig å fastslå en sjangers startpunkt, og det er vanskelig å argumentere for at en sjanger er et permanent produkt. Dermed er Altmans prosesstenking innbydende, og den kan oppsummeres slik: ”Genres are not just *post facto* categories [...] but part of the constant category-splitting/category-creating dialectic that constitutes the history of types and terminology” (ibid: 65). Denne dialektiske utviklingen foregår i samspillet mellom produsent,

kritiker og tilskuer, i prosessen som innebærer produksjon, distribusjon og tilskuerens anvendelse av film. I en slik sammenheng vil det alltid være et viktig spørsmål hvordan sjangerbegrepet brukes av de involverte partene.

I utviklingen av filmvitenskapelig sjangerteori fikk tilskueren en viktig plass. Sjangerstudier ble et forsøk på å gripe samspillet mellom produsent, tilskuer og kritiker i en spesifikk kulturell kontekst. I en slik dynamikk, der forestillingen om sjanger består av flere sett kulturelle konvensjoner, blir tilskuerens forventninger og adferd sentrale. Altman understreker betydningen av denne dynamikken når han skriver at "the very notion of genre depends on the existence of audience activity [...]" (ibid: 84).

I sjangerteori er det vanlig å anta at sjangeren lokaliseres i teksten, i verket, men det har også blitt vanligere å se sjanger som avhengig av tilskuerens forventninger. Mens en western gjerne defineres av sin ikonografi og tematikk, er det vanlig å legge vekt på tilskuerens opplevelse i definisjoner av grøsserfilmen (ibid: 84-86). Som kunstfilosofen Noël Carroll skriver: "Through the manipulation of sound and image, filmmakers often address audiences at a subcognitive, or cognitively impenetrable, level of response" (1999: 22). Dermed blir det viktig å ta høyde for tilskueropplevelsen i definisjoner av grøsseren. Resepsjonsstudier har gitt et viktig bidrag til forståelsen av sjangerbegrepets anvendelse: "How does a text mean? For whom? In what circumstances?" (Staiger 2005: 2). Jeg har ikke til hensikt å diskutere forholdet mellom film og samfunn i noen særlig grad, men selve grunnspørsmålene her vil alltid være relevante for studier av sjangre og deres publikum. Grøssere er laget for å utløse en reaksjon hos tilskueren, og dette inngår i sjangerens definisjon.

Det kan skilles mellom to måter å gripe filmsjangre på: ved deres tekstinterne og teksteeksterne aspekter. Disse kan identifiseres hver for seg, men man vil fort oppdage at de overlapper og påvirker hverandre. De interne aspektene av filmteksten er dens ikonografi, omgivelser, dramaturgi og tematikk, kort sagt det som ligger i teksten slik den er, skjønt det kan innvendes at disse tingene er avhengige av en tilskuer for å få betydning. En westernfilms tekstinterne kjennetegn inkluderer ikonografiske elementer som hest og kjerre, cowboystøvler, cowboyhatter, seksløpere og indianere, samt det ville landskapet ved sivilisasjonens yttergrense i det unge USA. Det tekstinterne omfatter også filmens historie og subjett, fortellingen om situasjoner og hendelser i småbyen og på prærien, og relasjoner og konflikter mellom rollefigurene i fortellingen. Det er behandlingen av sjangerens tekstinterne aspekter som etablerer sjangerkonvensjoner.

De eksterne aspektene er størrelser som filmskapere og produksjonsforhold, publikum og deres forventninger, markedsføring og sensur, kritikk og omtale, samt tilskueropplevelsen og diskurs i offentligheten. Komedien er en sjanger som i høy grad defineres av det tekst-eksterne. En komedie skal få folk til å le, og kan ikke defineres ved sin ikonografi. Likevel er de latterlige situasjonene som iscenesettes tekstinterne aspekter, for eksempel slapstick-innslagene i filmer av Charlie Chaplin og Buster Keaton. I filmene med Jim Carrey på 1990-tallet, for eksempel *Ace Ventura: Pet Detective* (Tom Shadyac, 1994) og *Dumb and Dumber* (Peter og Bobby Farrelly, 1994), er det også mange tekstinterne slapstickelementer, mens publikums forventning om å få slike ting å le av i Carrey-filmer er et teksteksternt aspekt.

Grøsserfilmen har på en lignende måte sine konvensjonelle tekstinterne aspekter. Den forteller en spennende historie og har ofte fremstillinger av fysisk brutalitet, men grøsserens kanskje viktigste kjennetegn er at dens hensikt er å skremme tilskueren. Grøsserfilmen, ofte kalt skrekkfilmen, er ”designed to elicit a compound emotion. [...] [Horror] films are designed to provoke fear” (Carroll 1999: 38). Grøssere kan ifølge Tudor kategoriseres som ”films that have in common the *intention* to horrify” (1974: 134).

Det sentrale er ofte kombinasjonen av tekstinterne og teksteksterne aspekter. Når en sjanger er etablert, vil publikum forvente bestemte tekstinterne forhold fra en sjangertext. Grøsseren er kanskje en sjanger der publikums forventninger spiller en spesielt stor eller tydelig rolle, men den samme mekanismen er virksom også i andre sjangre. Som publikum forventer vi å eksponeres for mange av de etablerte tekstinterne aspektene ved westernsjangeren når vi ser en slik film. En sjangerfilm balanserer ofte mellom å tilfredsstille disse forventningene på den ene siden, og å bryte og dermed endre og justere dem på den andre siden: ”[A] genre film depends on a combination of novelty and familiarity” (Buscombe [1970] 2003: 22). I westernsjangeren er *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992) et eksempel på en film som til en viss grad innfrir sitt publikums forventninger til en westernfilm, samtidig som den vrir og vender på sjangerkonvensjonene. Den ikoniske westernhelten er en moralsk forfallen antihelt i denne fortellingen, og filmens narrativ gir en avgjørende synsvinkel til en kvinne, hovedpersonens avdøde kone. Claudia og det hun representerer styrer handlingen og rollefigurene i filmen, selv om hun selv aldri tar del i den. Dette understrekes av at det viktigste temaet i filmmusikken bærer tittelen ”Claudia’s Theme”.

Neale betoner den klassiske filmfortellingens betydning for sjangerbegrepet, og omvendt, når han beskriver konseptet sjanger som en regulering av forholdet mellom klassisk fortelling og individuelle tekster (Neale 1980: 49). Denne reguleringen kan sammenlignes

med den tillatte rekkevidden som George Lucas viser til, og som filmhistorikeren Thomas Schatz beskriver slik: "In a limited sense, any genre film is the original creation of an individual writer or director, but the nature and range of that originality are determined by the conventions and expectations involved in the genre filmmaking process" (1981: 13). De tekstinterne aspekter brytes mot, og påvirkes av, de teksteksterne aspekter. Publikums forventninger og produksjonsforholdene legger føringer for hva filmskaperen kan tillate seg å gjøre, hva som er sjangerens tillatte rekkevidde i en bestemt kulturell kontekst. Til gjengjeld påvirker dette publikums opplevelse på en lignende måte: "A genre, then, represents a *range of expression* for filmmakers and a *range of experience* for viewers" (ibid: 22). I en slik dynamikk vil en sjangers tillatte rekkevidde forandre seg over tid, også fordi filmskapere vil ønske å bryte forventningene. Neale beskriver en filmsjanger som et helhetlig og systematisk korpus av filmtekster, og et helhetlig og systematisk sett av forventninger, som understreker betydningen av hele filmkulturens dynamikk i formingen og utviklingen av sjangre over tid (1980: 48-55). Norsk film kom veldig sent til grøssersjangeren, hvis vi ser bort fra *De dødes tjern*, og korpuset er meget begrenset. De norske filmenes sammenheng med den transnasjonale grøssersjangeren gir likevel mulighet for å diskutere publikums forventninger til norske grøssere og hvordan filmene tilrettelegges med et blick på disse forventningene. Jeg vil også forsøke å tegne et bilde av hvordan den norske utgaven av sjangeren utviklet seg i perioden jeg studerer, fra *Villmark* i 2003 til *Villmark 2* i 2015. Dette er en av grunnene til at jeg starter min gjennomgang med slasherfilmen, før jeg går videre til den psykologiske grøsseren og deretter randsonefilmen.

Sjangerutvikling beskrives av Schatz som en nokså forutsigbar bevegelse gjennom tre definerte stadier eller faser. Sjangerens konvensjoner etableres i en eksperimentell fase, før sjangeren når sin klassiske fase og blir preget av det Schatz kaller formalistisk gjennom-siktighet. I den klassiske fasen består sjangerens utbud av en statisk repetisjon av de dominante narrative mønstre og tematiske budskap, mens filmene blir mer stilistisk sofistikerte. En slik gjentakelse av form og innhold gjør etter hvert at publikum blir mett av sjangeren, og dette fremtvinger nytenking. Sjangeren blir da ytterligere raffinert og går inn i sin selvrefleksive fase. Denne preges av et fokus på form som form, og en ny strukturell bevissthet blant sjangerens publikum. Sjangerkonvensjonene har ved dette punktet blitt så innarbeidet at filmskapere kan få publikums oppslutning om selvbevisste parodier og oppfinnsomme konvensjonsbrudd (Schatz 1981: 36-41).

Schatz fremholder et syn på sjangrenes utvikling som en lineær bevegelse fra et startpunkt til et endepunkt, men Neale mener at det er problematisk å anta en forutsigbar bevegelse fra et punkt der en sjanger oppstår som fra intet:

”There are always genres. There are always aesthetic forms. [...] Even when films were new, they deployed generic and aesthetic conventions from photography, from the theatre, from popular stories, and from numerous other forms of art, entertainment and representation” (2000: 213).

Min korte gjennomgang av sjangerhistorie og sjangerteori har allerede vist at filmsjanger tar sitt utgangspunkt i andre kunstarter, en forestilling som vil bli forsterket i undersøkelsen av grøsserfilmen i neste kapittel, og det vil være feil å anta at disse andre kunstartene tok sjangrene ut av løse luften. Filmhistorikeren Tag Gallagher påpeker dessuten at den selvbevisstheten Schatz angir som kjennetegn på en sjangers tredje og siste fase er fullt mulig å identifisere i såkalt klassiske westernfilmer som *Stagecoach* (John Ford, 1939). Selvreleksivitet kunne også være tilstede i verker som befinner seg i Schatz’ aller første fase. Gallagher skriver at ”Schatz [...] assumes that the earliest westerns were somehow more realistic, primitive, and unself-conscious. But, quite the contrary, ’realism’ was a big issue in 1907 because people thought that the western was too much a parody and concerned only with its own conventions” ([1986] 2003: 266). Selvreleksivitet kan vanskelig hevdes å oppstå kun som reaksjon mot en sjangers klassiske periode, og påstanden problematiseres ytterligere av at sjangrene har hatt et liv og et publikum forut for filmmediet. Gallagher mener at filmhistorien heller antyder sykliske enn lineære sjangerutviklinger (ibid: 268).

En sjangersyklus består av en gruppe sjangerfilmer som er produsert innenfor et avgrenset tidsrom. Syklusen initieres som regel av at én sjangerfilm oppnår stor kommersiell suksess, og de følgende filmene legger seg tett på gjennombruddsfilmen både stilistisk og tematisk. Et eksempel på en slik syklus er de amerikanske grøsserne som ble produsert i perioden 1931 til 1936. Syklusen startet med Universals storslager *Dracula* (Tod Browning, 1931) og endte med det samme selskapets *Dracula’s Daughter* (Lambert Hillyer, 1936). I løpet av perioden utkom også Paramounts *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1932) og RKO’s *King Kong* (Merian C. Cooper og Ernest B. Schoedsack, 1933), filmer som i dag blir betraktet som klassikere. Denne sjangersyklusens opprinnelse og bakgrunn var sammensatt, men den utløsende faktor var den store kommersielle suksessen Universal opplevde med *Dracula* og *Frankenstein* (James Whale) i 1931. Litt forenklet kan man si at

uten *Dracula* ville det ikke eksistere noen amerikansk grøssersyklus på 1930-tallet, og uten *Villmark* ville det ikke eksistere noen norsk grøssersjanger på 2000-tallet.

Den klassiske amerikanske syklusens ende kom da publikumsoppslutningen i USA sank og filmselskapene fikk problemer med sensurordninger i Europa (Balio 1993: 298-310, Neale 2000: 9). Altman beskriver hvordan filmselskapene ser sin interesse i å skape og vedlikeholde sykluser:

”By assaying and imitating the money-making qualities of their most lucrative films, studios seek to initiate film cycles that will provide successful, easily exploitable models associated with a single studio [...] [These] cycles always also include common features that can be imitated by other studios [...] New cycles are usually produced by associating a new type of material or approach with already existing genres” (1999: 60).

Forestillingen om en syklisk utvikling av sjangre betoner en mangefasettert veksling mellom kontinuitet og brudd, heller enn en forutsigbar lineær sjangerutvikling gjennom bestemte faser. Denne måten å se sjangerutvikling på vektlegger hybridisering som en faktor både i etableringen, utviklingen og oppløsningen av sjangre. Neale slår fast at ”cycles could and did generate hybrids” (2000: 238), og at dette hadde mye å gjøre med filmselskapenes forsøk på å redusere økonomisk risiko. Ved å blande filmtyper kunne man håpe å appellere til tilhengere av flere typer med én og samme film og dermed maksimere publikumspotensialet. Heri ligger en hovedårsak til at sjangerhybrider ble vanlig i Hollywood (ibid: 214, 234-242).

En sjangerhybrid er en film som kombinerer elementer fra to eller flere forskjellige sjangre. En syngende cowboy, som i filmene med Gene Autry, markerer at kjennetegn fra musikalen blandes med western, og John McClane (Bruce Willis) sine lakoniske replikker og skeptiske tilnærming til fysisk handling i *Die Hard* (John McTiernan, 1988) markerer at kjennetegn fra komedien blandes med actionfilm. Grøsseren har ofte blitt blandet med andre sjangre, og disse hybridene har ofte blitt veldig populære. *Frankenstein* er en blanding av grøsser og science fiction allerede i sitt litterære forelegg, og *Alien* (Ridley Scott, 1979) er også en slik blanding. *Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984) er en komedie med grøsser-elementer, *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) er en kriminalfilm med grøsserelementer, og *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) er et actioneventyr iblandet store doser monsterskrekke. Slike sjangerblandinger er utgangspunktet for de fleste av de norske filmene jeg kaller randsonerfilmer, der for eksempel *Gåten Ragnarok* er en eventyrfilm som også har elementer fra monstergrøsseren. Sjangerhybrider har lenge vært god forretning i

Hollywood, og Altman gjør følgende betraktning i sin gjennomgang av markedsføring og mottakelse av filmer i Hollywood på 1930-tallet:

”Whereas film reviews almost always include generic vocabulary as a convenient and widely understood shorthand, film publicity seldom employs generic terms as such. Indirect references to genre are of course regularly used, but they almost always invoke multiple genres. [...] Hollywood’s stock-in-trade is the romantic combination of genres, not the classical practice of generic purity. [...] [Genres] are broad *public* categories shared across the entire industry, and Hollywood studios have little interest in anything that must be shared with their competitors. On the contrary, they are primarily concerned to create cycles of films that will be identified with only a single studio” (1999: 54-59).

Sjangerblanding er en måte å skape egne merkevarer på, samtidig som det også er en metode for å nå et bredest mulig publikum. Disse to forholdene gir produsenter og filmselskaper klare insentiver til hybridisering, siden bransjen i bunn og grunn dreier seg om å tjene mest mulig penger på produktet man selger. Ifølge Altman har Hollywood dermed alltid hatt en hang til å bedrive den sjangerblendeleken som iscenesettes i *The Player* (Robert Altman, 1992): ”Hollywood’s basic script development practice involves (a) attempts to combine the commercial qualities of previously successful films, and (b) the consequent practice not only of mixing genres but of thinking about films in terms of the multiplicity of genres whose dedicated audiences they can attract” (ibid: 129). Hvis man blander *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) med *The Terminator* (James Cameron, 1984), så får man *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987). Denne måten å bruke sjangerkonseptet på er lett forståelig, både for de som skal betale for filmproduksjonene og de som skal betale for kinobillettene. Dertil gir det en mulighet til å skape sin egen merkevare og filmsyklus.

En filmprodusent, eller et filmselskap, kan ikke eie en sjanger eller en dramaturgisk modell. Derfor er det viktig å skape særegne hybrider og merkevarer som knyttes til en bestemt produsent eller et bestemt selskap. Én produsents filmsuksess kan selvsagt etterlignes av andre produsenter, men formålet er trolig fortsatt det samme som Altman påpekte i sin studie av Hollywood på 1930-tallet: å skape kommersielle suksesser som kan avstedkomme en syklus som knyttes til en bestemt produsent. Dette kan gjøres ved å finne opp sine egne sjangerkombinasjoner, eller ved å kjøpe rettigheter til bokserier som *Harry Potter* (J. K. Rowling, 1997-2007) og *The Lord of the Rings* (J. R. R. Tolkien, 1954-1955). Man kan også kjøpe andre innholdsprodusenter slik Disney gjorde da de kjøpte selskapene Pixar, Marvel og Lucasfilm. Målet er å oppnå en kommersielt suksessrik spesialisering.

En annen type spesialisering er å operere i en undersjanger, hvilket vil si en undertype av sjangeren som er snevert fokusert og rendyrker bestemte kjennetegn, motiver eller narrative strukturer. Westernfilmen har undersjangeren indianerfilm som behandler konflikter mellom hvite nybyggere og den amerikanske urbefolkningen. Musikalen har undersjangeren backstagefilm der handlingen foregår i kulissene på et teater og omhandler dramatik i forholdet mellom personer som der har sitt virke. Krigsfilmen har undersjangeren okkupasjonsdrama som eksemplifisert ved *Kampen om tungtvannet* (Titus Vibe-Müller og Jean Dréville, 1948), og science fiction har undersjangeren tidsreiser som eksemplifisert ved *12 Monkeys* (Terry Gilliam, 1995) og TV-serien *Lost* (J. J. Abrams et al, 2004-2010).

Når det gjelder norske grøssere er det anvendelsen av undersjanger som er mest påfallende, siden de fleste filmene sikter seg inn mot enten slasherfilmen eller den psykologiske grøsseren. Flere av randsonefilmene viser også en bevisst hybridisering ved at de kombinerer grøsserelementer med andre sjangres særtrekk. Hvorvidt man kan snakke om en norsk grøssersyklus fra *Villmark* i 2003 til denne avhandlingens slutt punkt, er ikke mulig å slå fast ennå. Likevel lar det seg gjøre å beskrive utviklingen og variasjonen i filmenes uttrykk, samt endringene i produksjonsvilkår i løpet av perioden som diskuteres.

Mot alle variablene som inngår i en sjangers utvikling, ser det ut til at filmskaper og tilskuer kan fremholdes som konstante størrelser. Altman ser kontrakten mellom filmskaper og publikum som et vesentlig trekk ved konseptet: "Genre, it would appear, is not your average descriptive term, but a complex concept with multiple meanings, which we might identify as follows: genre as blueprint [...] genre as structure [...] genre as label [and] genre as contract [...]" (1999: 14). Sjangerbegrepet tas i bruk på alle disse måtene i forbindelse med de norske filmene som her skal diskuteres: som oppskrift, som struktur, som merkelapp og som kontrakt.

Merkingen av sjangre angår markedsføring og omtale av filmene, mens sjangerkontrakten viser til forestillingen om sjanger som en avtale mellom filmskaper og tilskuer om hva som kan forventes av filmopplevelsen. Sjangerbegrepet som oppskrift og struktur angår både ikonografi og narrative modeller, men også teksteksterne forhold som tilskuerens forventninger og opplevelse. I grøsserfilmer veves disse anvendelsene av sjangerbegrepet sammen, noe *Fritt vilt*-regissør Roar Uthaug understreker når han sier at vellykket sjangerfilm er avhengig av at filmskaperne har en forståelse med publikum om sjangerkonvensjoner (Uthaug 2015). I den grad jeg skal behandle sjangerbegrepet som oppskrift og struktur, vil jeg først og fremst støtte meg på arbeidene til Vera Dika og Carol J. Clover, mens Cynthia A.

Freeland og Greg M. Smith vil være mest sentrale for mine analyser av de norske grøsserne som merkevarer og tilskueropplevelse.

Sentralt i Altmans arbeid er hans beskrivelse av to forskjellige tekststerner tilnærminger til sjangerstudier, en semantisk og en syntaktisk. Det semantiske nivået angår filmens ikonografi, det overfladiske, som bruken av hester, cowboyer, seksløpere og bestemte landskap i westernfilmen. "[*Semantic*] elements might be common topics, shared plots, key scenes, character types, familiar objects or recognizable shots and sounds" (Altman 1999: 89). Det syntaktiske nivået ligger dypere og angår mer kompliserte strukturer i filmfortellingen, som kontrasten og konflikten mellom villmark og sivilisasjon i westernfilmen. En tilnærming på dette nivået forutsetter at oppmerksomheten rettes mot "such shared *syntactic* aspects as plot structure, character relationships or image and sound montage" (ibid), og den legger til rette for en kontekstualisering av sjanger i lys av historie, myter og psykologi. Altman foreslår en kombinasjon av disse nivåene i en semantisk/syntaktisk/pragmatisk tilnærming til sjangerstudier (ibid: 207-215), hvis balansegang kan oppsummeres slik: "The semantic approach [...] stresses the genre's building blocks, while the syntactic view privileges the structures into which they are arranged" (Altman [1984] 2003: 31). Det semantiske nivået i grøsserfilmen vil for eksempel være bruken av en morder eller et monster, ofrene for trusselen, ett eller flere drapsvåpen, og bestemte åsteder som det forfalne slottet eller den isolerte leirplassen i skogen. Det syntaktiske nivået handler for eksempel om konflikter mellom by og land, som i filmene *Deliverance* (John Boorman, 1972) og *The Texas Chain Saw Massacre*. De norske grøsserfilmene kan betraktes i lys av både semantiske og syntaktiske trekk, og kan diskuteres som gjenkjennelige eller fornyende i den sammenheng.

Skillet mellom det semantiske og det syntaktiske er, som også Altman skriver, ikke klart. I språkvitenskap er det en erkjennelse av at denne grensen er uklar (Neale 2000: 2017), men jeg mener at Altmans tilnærming likevel er et fruktbart utgangspunkt for diskusjoner om filmsjanger, for eksempel når man undersøker sjangerblandinger og undersjangre. Science fiction ble til å begynne med definert ved sine semantiske kjennetegn: fremtidsteknologi, utenomjordiske vesener og romreiser. Deretter begynte sjangeren å låne syntaks fra andre sjangre, som grøsser i tilfellet *The Thing from Another World* (Christian Nyby, 1951), western i tilfellet *Star Wars* (George Lucas, 1977) og film noir i tilfellet *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) (Altman [1984] 2003: 36, Neale 2000: 216).

En sjangers korpus vokser mer eller mindre kontinuerlig, og dermed vil definisjonen av en sjanger og dens undersjangre også alltid være mer eller mindre i bevegelse. Sjangre er

åpne kategorier som forandres etter hvert som filmer legges til (Cohen 1986: 204, Neale 2000: 217). Samtidig er det likheter mellom filmene innenfor en sjanger, selv med flere tiårs avstand mellom dem, på en måte som kan sammenlignes med hvordan filosofen Ludwig Wittgenstein beskriver begrepet familielikhet. Det er ikke gitt at ett familiemedlem på begynnelsen av 1900-tallet vil ligne fysisk på en slektning flere generasjoner senere på 2000-tallet, men de deler genetisk materiale, de er i familie. Noen personer vil ha tydelige likheter med andre i samme familie, og noen vil ha kun en vag forbindelse med andre. Innenfor en og samme familie kan det finnes et mangfold av individer, av overlappinger og kryssninger, men det er likevel snakk om en familie, en type, en sjanger (Wittgenstein [1953] 2003: 52-53).

Grøsserfilmer vil på samme måte dele et generisk DNA, selv om de er såpass forskjellige og adskilt i tid som Universals monsterfilm *Dracula* og Stanley Kubricks besettelsesfortelling *The Shining* (1980). Neale skriver at "[within] and across the array of its output, Hollywood's product is therefore always diverse – each of its films are always new, each of its genres always different from one another. But within its range and models, within its genres, its films are also always similar" (2000: 231).

Hvilke filmsjangre finnes? Filmhistorikeren Richard Maltby foreslår åtte sjangre: western, komedie, musikal, krigsfilm, thriller, kriminal- og gangsterfilm, science fiction og grøsser, mens Neale legger til detektivfilm, historisk drama, sosialproblemfilm, tenåringsfilm, biografisk film og actioneventyr (Maltby 1995: 116, Neale 2000: 51). Slike lister kan kanskje ikke ha håp om å være uttømmende, men grøsseren vil trolig finnes på de fleste.

Bordwell og Thompson har skrevet at "[there] is no single principle by which genres can be defined" ([1979] 1986: 97), og peker på at det er vanskelig å definere sjangre utover det helt basale, som at en krigsfilm viser krigshandlinger og at en komedie søker å få publikum til å le (Neale 2000: 219). En grøsser søker å skremme tilskueren, på ett eller annet nivå, og jeg skal nå peke ut norsk films grøsserkorpus i perioden fra 2003 til 2015.

1.3 De norske kinogrøsserne

Ved å bestemme utvalget før jeg har definert grøssersjangeren, kan det se ut som at jeg beveger meg baklengs. Jeg har identifisert det norske grøsserkorpuset parallelt med definisjonsdiskusjonen som følger i kapittel 2, og dette illustrerer ett av de vanlige problemene med sjangerteoretisk arbeid. Filmteoretiker Janet Staiger skriver at sjanger-

analyser ofte blir belemret med metodiske selvmotsigelser og sirkelargumenter, men at ”most film scholars know these theoretical shortcomings of genre study, and then just forge ahead anyway” (2000: 64). Sjangerstudier er forankret i tekstfortolkning, og det kan foreslås at ”any attempt to find a suitable method for describing genres is doomed: if critics could have done it, they would have already” (ibid: 63). Det er med en innrømmelse av sjangerteoriens metodiske mangler jeg setter sammen filmene i den norske grøsserkategorien. Jeg forventer ikke at utvalget mitt skal være udiskutabelt, men jeg håper at forklaringen av det er tydelig nok til at diskusjonen blir fruktbar.

De norske grøsserne kan plasseres i tre teksteksterne kategorier: filmer som går rett på video eller en form for strømming, filmer som får begrenset festival- eller kinovisning, og filmer som får en bred nasjonal kinodistribusjon. Jeg skal kun ta for meg de sistnevnte, grøssere med bred kinodistribusjon. Med dette mener jeg at filmene har hatt regulær kinovisning i de tre største byene i Norge – Oslo, Bergen og Trondheim – og at de ellers har vært vist over hele landet. Hensikten med dette grepet er for det første å avgrense min empiri, men det er også et poeng i min studie å undersøke betydningen av en kommersiell orientering i norsk filmpolitikk og filmforvaltning, og dermed å se på hvordan innretningen av offentlige støtteordninger påvirker vilkårene for produksjon av kinofilm.

Min empiri består av de norske kinofilmene som kan plasseres i grøssersjangeren og som har hatt premiere i perioden fra 2003 til 2015. Siden *Villmark* startet den norske grøsserbølgen i 2003 har norske kinogjengere fått oppleve fra en til to slike filmer i året i gjennomsnitt. De norske kinogrøsserne befinner seg hovedsakelig i to undersjangre: slasher-film og psykologisk grøsser. I tillegg har vi fått noen filmer i randsonen som kombinerer grøsserelementer med andre sjangre som komedie og actioneventyr. De følgende kinofilmene utgjør mitt materiale:

Villmark (Pål Øie, 2003)

Naboer (Pål Sletaune, 2005)

Fritt vilt (Roar Uthaug, 2006)

Rovdyr (Patrik Syversen, 2008)

Fritt vilt II (Mats Stenberg, 2008)

Død snø (Tommy Wirkola, 2009)

Skjult (Pål Øie, 2009)

Snarveien (Severin Eskeland, 2009)

Fritt vilt III (Mikkel B. Sandemose, 2010)
Trolljegeren (André Øvredal, 2010)
Mørke sjeler (Mathieu Peteul og Cesar Ducasse, 2011)
Babycall (Pål Sletaune, 2011)
Thale (Aleksander Nordaas, 2012)
Gåten Ragnarok (Mikkel B. Sandemose, 2013)
Død snø 2 (Tommy Wirkola, 2014)
Utburd (Astrid Thorvaldsen, 2014)
Villmark 2 (Pål Øie, 2015)

Jeg skal vie næranalyser til Roar Uthaug's *Fritt vilt* og dens oppfølgere, og til Pål Sletaunes *Naboer* og *Babycall*. Uthaug opererer i undersjangeren slasherfilm, mens Sletaunes filmer er psykologiske grøssere. I tillegg vil Pål Øies filmer belyses spesielt, fordi Øie er regissøren som gir grøsseren gjennombruddet i Norge, og fordi *Villmark*-filmene hans danner en naturlig ramme for perioden jeg studerer.

Det kan virke påfallende at så vidt forskjellige filmer som *Rovdyr* og *Gåten Ragnarok* diskuteres under paraplyen grøsserfilm, men grøsseren har alltid vært en allsidig sjanger. Kapittel 2 skal utdype dette, og de norske grøsserne som diskuteres i denne avhandlingen er eksempler på det artsmangfoldet en gitt sjanger kan romme.

Siden jeg kun skal forholde meg til filmer med bred kinodistribusjon, faller flere norske grøssere utenfor utvalget mitt. Dette betyr at for eksempel *Blåtur* (2013) av Ivar Aase og *Dunderland* (2012) av Nils J. Nesse og Finn-Erik Rognan ikke er en del av undersøkelsen. Disse filmene har mye til felles med Astrid Thorvaldsens *Utburd*, et lavt budsjett og produksjon som et amatørprosjekt, men sistnevnte blir inkludert her fordi den fikk bred kinodistribusjon. Det kan innvendes at utvalget mitt derfor til en viss grad bestemmes av tilfeldigheter, men underskogen av grøsserfilmer som er produsert utenfor kinosystemet og statlige støtteordninger fortjener sin egen studie.

17 filmer utgjør det utvalget av grøssere som avhandlingen skal behandle. De varierer fra lave budsjetter og smale undersjangre til større budsjetter og bred underholdningsappell, fra sjangerbevisste voldsorgier til psykologisk dramatik, fra rendyrket skrekk til lekne sjangerblandinger.

1.4 Avhandlingens struktur

Avhandlingen er en sjangerstudie og jeg har diskutert sjangerbegrepets historie og teori i kapittel 1.2. De norske filmene som utgjør min empiri er identifisert i kapittel 1.3, og de skal i det følgende plasseres i undersjangre og utforskes som eksempler på en ny sjangerorientering i norsk film.

I kapittel 2 skal jeg greie ut om grøssersjangerens historie og teori, i forlengelsen av den foregående sjangerinnledningen. Jeg skal også vise hvordan filmpolitikk og filmforvaltning har lagt føringer for filmproduksjonen i Norge siden starten av 2000-tallet, og hvordan dette sammenfaller med fremveksten av norsk grøsserfilm. Andre forhold som påvirker sjangerens tilblivelse i norsk film, som betydningen av sensurbestemmelser, såvel som publikums og filmskaperens sjangerkompetanse, skal også berøres. Kapittelet ender med et blick på Pål Øies *Villmark*, den første av de nye norske grøsserne, og hvordan den ble avgjørende for at det oppstod en norsk grøssersjanger på 2000-tallet.

Det første analysekapittelet, kapittel 3, tar for seg den kommersielt mest betydningsfulle av den norske grøsserens undersjangre: slasherfilmen. Jeg skal diskutere slasherfilmens bakgrunn og fremvekst i amerikansk film, og vise hvordan den fikk betydning for skrekkfilmen også utenfor USA. Den første rendyrkede slasherfilmen i Norge var Roar Uthaug's *Fritt vilt*, og det er hovedsakelig denne filmserien som analyseres i kapittel 3. Problemstillinger som diskuteres er hvordan den norske utgaven av undersjangeren forholder seg til sine amerikanske forbilder, og hvorvidt bruken av norsk natur og norske variasjoner over undersjangerens typiske rollefigurer gir filmene en egen tone og identitet. En annen viktig film i dette kapittelet er Patrik Syversens *Rovdyr*.

Kapittel 4 handler om den andre av de to viktigste undersjangrene i norsk grøsserfilm: den psykologiske grøsseren. Den mest aktive regissøren i denne undersjangeren er Pål Sletaune, og mesteparten av kapittelet vil dreie seg om *Naboer* og *Babycall*. Et gjennomgående tema i avhandlingen er filmskaperens anvendelse av rom og landskaper, og betydningen av dette for filmenes stil og fortelling. Sletaunes dramatik iscenesettes i urbane omgivelser, i kontrast til slasherfilmens bruk av natur og villmark. Dette gjør filmene hans til unntak i den norske grøssersjangeren. Jeg skal også belyse Pål Øies *Skjult* i dette kapittelets analyser, en psykologisk grøsser som både ligner og skiller seg fra Sletaunes filmer.

Grøsserelementer har også funnet veien til bred underholdningsfilm, og andre sjangre har tatt til seg grep fra grøsseren som gjør at filmene kan karakteriseres som tilstøtende

grøsserfilmen. I kapittel 5 bruker jeg begrepet randsonefilm for å beskrive de filmene som ikke kan kalles rene grøssere, men som likevel har klare trekk fra grøsseren. Den filmen i mitt utvalg som fikk flest tilskuere på kino er André Øvredals *Trolljegeren*, en film som blander komedie, fiktiv dokumentar og skrekkfilm. I tillegg er Tommy Wirkolas zombiekomedier fremtredende blant randsonefilmene. Flere filmer i denne kategorien har hatt en viss publikumsoppslutning i utlandet, og de har til felles anvendelsen av nasjonale motiver i både fortelling og uttrykk.

Kapittel 6 oppsummerer avhandlingens funn og gjør noen avsluttende betraktninger om den norske grøsserfilmens egenart. Diskusjonen om norsk films forhold til den globalt dominerende amerikanske filmen er også relevant for den norske grøsserbølgen, og vil være en underliggende problemstilling gjennom hele avhandlingen. Det avsluttende kapittelet skal forsøke å identifisere den norske grøsserfilmens kjennetegn og gjøre en vurdering av hva norsk bakgrunn og identitet har å si for filmenes stil og fortelling.

2 GRØSSERFILMEN OG NORSK FILM

”[It] can at times be difficult to distinguish between horror and the crime film, and science fiction, adventure and fantasy as well [...] It is therefore hardly surprising that water-tight definitions of science fiction and horror – or for that matter fantasy, adventure and crime – are hard to come by” (Neale 2000: 92).

Til forskjell fra sjangre som westernfilmen og musikalen er grøsserfilmen vanskelig å definere og begrense, noe som ofte understrekes i fagbøker om sjangeren. Sitatet over er fra filmforskeren Steve Neales bok *Genre and Hollywood* fra 2000 og viser at dette problemet fortsatt fantes ved årtusenskiftet, til tross for at grøsserfilmen ved det tidspunktet hadde vært en stabilt populær filmsjanger gjennom hele 1900-tallet. Neale betoner her også hvordan noe av kjernen i definisjonsproblemet er grøsserens overlappinger med andre sjangre som science fiction, fantasy, actioneventyr og kriminalfilm.

Dette kapittelet skal gi en kort oversikt over grøsserfilmens historie og behandlingen av den i filmteori. Jeg skal belyse ulike definisjoner av grøsserfilm og viktige tilstøtende begreper. I siste del av kapittelet skal jeg greie ut om norsk filmkulturs diskusjoner om norsk films forhold til amerikansk handlingsfilm, og en forvaltningsmessig utvikling som baner vei for grøssersjangeren i norsk film etter 2000. Dette skiftet foranlediger tilsynelatende pionerfilmene *Villmark* av Pål Øie i 2003 og *Naboer* av Pål Sletaune i 2005, og det kulminerer på flere måter i den store kinosuksessen til Roar Uthaug's *Fritt vilt* i 2006.

2.1 Grøsserens historie

”The word 'horror' derives from the Latin 'horrere' – to stand on end (as hair standing on end) or to bristle – and the old French 'orror' – to bristle or to shudder” (Carroll 1990: 24).

De norske grøsserne markedsføres gjerne ved bruk av det engelske ordet *horror*, som er utledet fra latinske og gammelfranske ord for å skjelve og å reise bust. Her synes en av sjangerhistorikeren Rick Altmans brukskategorier, sjanger som merkelapp. *Horror film* er et engelsk begrep vi forstår godt i Norge, og vi har våre egne norske varianter som grøsser og skrekkfilm. Jeg vil først og fremst bruke betegnelsen grøsser her, da denne er noe mildere enn skrekkfilm og dermed lyder dekkende for flere filmer og undersjangre, men begrepene kan brukes om hverandre. På dansk er det vanlig å kalle sjangeren *gyser* (Schubart 1993: 22), noe

jeg kan huske at min bestefar brukte om Hitchcock-filmer. Den svenske varianten av dette uttrykket er *rysare*, noe bestefaren min også hadde plukket opp fra svensk TV.

Det er vanskelig å gi en presis og enkel definisjon av hva en grøsser er, som filosofi-professor Cynthia A. Freeland skriver: "Horror has too long and complex a history for me to feel confident about any one definition. The genre is just slippery [...]" (2000: 10). Likevel er vi som regel tydelige på hva vi som tilskuere forventer oss av en grøsser: Vi forventer å bli skremt av den. Grøsserfilmen har til hensikt å gi en gruppevekkende og spennende tilskueropplevelse, den har en intensjon om å bevege sitt publikum på en bestemt måte. Den er derfor definert delvis ut fra teksteksterne forhold, ut fra tilskuerens forventning om en pirrende og skremmende filmopplevelse, og filmskaperens intensjon om å skape en slik opplevelse. Grøsseren er likevel en kompleks filmsjanger med et stort antall undersjangre, som ofte inngår i hybrider med andre sjangre, og har røtter i både litteratur, teater og bildekunst.

Flere av Shakespeares skuespill fra rundt 1600 kan sies å være forløpere til en litterær tradisjon som har hatt stor betydning for utviklingen av grøsserfortellinger i ulike kunstarter. Når Hamlet konfronteres av sin fars spøkelse, eller Macbeth dreper stadig flere mennesker for å bevare sin egen makt, er det mulig å trekke linjer fremover i tid til den britiske gotiske litteraturen. Romaner, noveller og poesi med dystre og makaber tematikk og stil ble en dominerende litterær trend på slutten av 1700-tallet og starten av 1800-tallet. Banebrytende titler som Anne Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794), Matthew Gregory Lewis' *The Monk* (1796), Mary Shelleys *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) og John Polidoris *The Vampyre* (1819) stammer fra denne perioden, og det var i kjølvannet av dette at Edgar Allan Poe produserte sine betydningsfulle gotiske verker i Amerika. Det som anses som alle disse klassikernes forløper, eller "the founding text of Gothic fiction" (Punter og Byron 2004: 177), er Horace Walpoles *The Castle of Otranto* fra 1764. Boken ble umiddelbart en stor salgssuksess, og den andre utgaven av Walpoles roman, fra 1765, bar undertittelen *a Gothic Story* (ibid).

Den danske filmforskeren Rikke Schubart har skrevet at dragningen mot gotisk dramatik hadde å gjøre med opplysningstidens fokus på fornuft på bekostning av følelser: "Det borgerlige samfund havde med sine idealer om Fornuft og Fremskridt intet tilovers for de irrationelle følelser og fantasier, og resultatet blev en øjeblikkelig reaktion" (1993: 15). Den middelalderske arkitekturbetegnelsen gotikk fikk ny kraft som merkelapp på en litterær trend som dyrket "det irrationelle, [...] fortiden og forfaldet, [...] alle de mørke fantasier, 1700-tallet forbandt med middelalderen" (ibid).

Litteraturforsker David Punter har beskrevet det gotiske som "the old-fashioned as opposed to the modern; the barbaric as opposed to the civilised; crudity as opposed to elegance; [...] the English and provincial as opposed to the European or Frenchified. Gothic was the archaic, the pagan, that which was prior to, or was opposed to, or resisted the establishment of civilised values and a well-regulated society" (1980: 6). Disse motsetningsforholdene, samt et tematisk fokus på galskap, død og forfall, er kjennetegn ved den gotiske litteraturen som også kan beskrive grøsserfilmen. Gotisk litteratur må betraktes som en av de viktigste kildene til grøssersjangeren slik den etter hvert tok form på film:

"Most Gothic novels are tales of mystery and horror, intended to chill the spine and curdle the blood. They contain a strong element of the supernatural and [...] the now familiar topography, sites, props, presences and happenings: wild and desolate landscapes, dark forests, ruined abbeys, feudal halls and medieval castles with dungeons, secret passages, winding stairways, oubliettes, sliding panels and torture chambers; monstrous apparitions and curses; a stupefying atmosphere of doom and gloom; heroes and heroines in the direst of imaginable straits, wicked tyrants, malevolent witches, demonic powers of unspeakably hideous aspect, and a proper complement of spooky effects and clanking spectres... The whole apparatus, in fact, that has kept the cinema and much third-rate fiction going for years [...]" (Cuddon [1976] 1998: 356).

Den britiske gotikken hadde et motstykke i den tyske *Schauerroman*, og en gjensidig inspirasjon mellom disse gjorde at gotisk litteratur dominerte europeiske markeder samtidig som den amerikanske gotikken også oppnådde stor popularitet med forfattere som Poe og hans forgjenger Charles Brockden Brown (ibid: 358-359, 788). Det overnaturlige stod sentralt i gotisk litteratur, selv om også naturlig ondskap kunne være en trussel, i en evig brytning mellom det rasjonelle og det fantastiske. Fortellingene var preget av det Punter beskriver som "an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters [...] ghosts, vampires, monsters and werewolves" (1980: 1).

Det gotiske kan sammenholdes med romantiske idealer, i den forstand at begrepet står i kontrast til det klassiske og velordnede. Gotisk estetikk fremhever grenseoverskridelser, eksess og overdrivelser. Dette er også viktige kjennetegn ved arbeidet til noen av periodens store diktere, som William Blake, Samuel Taylor Coleridge og Lord Byron (Punter og Byron 2004: 7-8, 13-19). Vi ser dermed hvordan den gotiske stilen passer det romantiske kunstidealet som preget Europa fra slutten av 1700-tallet og utover 1800-tallet.

Da filmen kom på slutten av 1800-tallet, var den gotiske tradisjonen fortsatt sterk både i litteratur og teater. Bram Stokers *Dracula* ble første gang publisert i 1897, og en sceneproduksjon av Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) hadde allerede skapt kontroverser i London i 1888. De uoppklarte Jack the Ripper-drapene startet det året, og de utløste en debatt om kunstens mulige påvirkning på det virkelige liv (Rigby 2000: 9-10). I første halvdel av 1900-tallet tok blant andre H. P. Lovecraft denne litterære grøsserarven videre, mens filmskapere begynte å anvende de samme idealene i grøsserfilmer.

Det gotiske henger sammen med det fantastiske. Filosofen Tzvetan Todorov har definert det fantastiske i litteratur som usikkerheten i skjæringspunktet mellom vissheten om naturlover og opplevelsen av brudd på disse lovene: Hendelsene som finner sted er enten sanselig innbilning, eller de er virkelige hendelser som må lede til en erkjennelse av at vi ikke kjenner naturlovene (Todorov [1970] 1975: 24-25). Filmens særegne tekniske muligheter la til rette for fremstillinger av det fantastiske, og allerede i pionértiden på slutten av 1800-tallet fantes det enkelte pek fremover mot en skrekkefilm. Illusjonisten George Méliès' filmatiske iscenesettelser av forsvinninger og tilsynekomster, ved hjelp av blant annet filmklipp, var et skue der "devils [...] were ubiquitous, bodies turned into skeletons, [...] a living head seemed to be blown up with a pump and finally to explode, [...] and devils cavorted with torches as Mephistopheles made off with Dr. Faustus..." (Prawer 1980: 8). De tekniske nyvinningene til brødrene Lumière, Alfred Clark og Edwin S. Porter skulle også få betydning for fremveksten av "the cinematic tale of terror" (ibid: 9), men Méliès er trolig den som i størst grad blir forbundet med den tidlige periodens filmfantasier. Filmkritikeren Carlos Clarens har skrevet at for Méliès ble filmkameraet "a machine to register the world of dreams and the supernatural, the mirror to enter Wonderland" (1967: 3).

Europeisk film beskjeftiget seg tidlig med grøssersjangeren, og de litterære forbildene var ikke til å misforstå. På 1920-tallet var ekspresjonismen en dominerende stil i tysk film, og det ble produsert filmer som *Dr. Caligaris kabinet* (Robert Wiene, 1920) og den *Dracula*-baserte *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922). Disse filmene ble ikke produsert eller markedsført som grøssere, men har blitt merket slik i ettertid, noe som er betegnende for hvordan begrepet grøsserfilm ble tatt i bruk i en tilbakeskuende klassifisering av filmutbud (Hutchings 2004: 3). De litterære foreleggene hadde stor betydning i det vi nå ser tilbake på som grøsserfilmens begynnelse. En av mange filmatiseringer av Edgar Allan Poes novelle "The Fall of the House of Usher" (1839) ble laget i Frankrike i 1928 av regissøren og filmteoretikeren Jean Epstein,

og den er ett av flere eksempler på filmer i stumfilmperioden som fikk innflytelse på grøssere i tiårene etterpå.

En annen inspirasjonskilde for grøsserfilmen var teaterproduksjoner, og spesielt det franske *Grand Guignol*. Dette var en tradisjon i scenekunst som spesialiserte seg på detaljerte fremstillinger av vold og brutalitet, og som iscenesatte fortellinger der voldtekt, mord og selvmord var sensasjonalistiske attraksjoner. På grunn av dette fikk den kanskje en sterkere innflytelse på grøsserfilmer som ble produsert i nyere tid og under mer liberale sensurordninger, enn den fikk på filmer i den tidlige perioden (Cuddon [1976] 1998: 362, Neale 2000: 93-95). Likevel ga stumfilmen eksempler på at det groteske ble satt under lupen. Dette var bokstavelig talt tilfellet i ”Den andalusiske hund” (Luis Buñuel, 1929), der et nærbilde viste et barberblad som skar gjennom et øyeeple. Språk- og litteraturprofessor S. S. Praver påpeker at den europeiske grøsserfilmens fremvekst skjedde i en tid som var preget av krig og uro: ”The setting for all this was, of course, the First World War, its anticipatory rumbles, and the social and political upheavals that followed in its wake” (1980: 9).

Som nevnt i kapittel 1 fikk USA sin første grøssersyklus ved starten av lydfilmen, med den økonomiske depresjonen som bakgrunn (ibid: 9-10). Utover 1930- og 1940-tallet produserte spesielt selskapet Universal en rekke grøssere med fortellinger og monstre som ofte var hentet fra den gotiske litteraturen. De mest kjente eksemplene er suksessfilmene *Dracula* og *Frankenstein*, grøssere som gjorde henholdsvis Bela Lugosi (som grev Dracula) og Boris Karloff (som doktor Frankensteins monster) til ikoniske grøsserskuespillere. Disse filmene var i realiteten basert på teateradapsjoner av bøkene og hadde derfor kun det mest overfladiske til felles med det litterære utgangspunktet (Balio 1993: 299-301).

Dracula oppnådde umiddelbart en stor publikumsoppslutning ved sin premiere i februar 1931. Den var Universals mest innbringende film det året, og det var ikke tvil om at det fantes et lukrativt marked for grøssere (Clarens 1967: 61-62). Filmhistorikeren Andrew Tudor kaller årene fra 1931 til 1936 den klassiske perioden i grøsserens historie, og han trekker frem det stiliserte uttrykket som periodens viktigste kjennetegn. Innflytelsen fra den tyske ekspresjonismen var tydelig i disse filmene: ”The studied compositions, elaborate lighting techniques and heavy shadows developed in the German silent cinema found a home in the new Hollywood genres of the thirties. This ’German Style’ proved highly effective in suggesting a world in which dimly seen and dimly understood forces constrained, controlled and attacked its unsuspecting inhabitants” (Tudor 1989: 27-28).

De samme kildene ble brukt i den britiske grøssersyklusen som startet på 1950-tallet og som er mest kjent som gullalderen til produksjonsselskapet Hammer. Siden heller ikke Hammer forholdt seg nevneverdig trofast eller detaljert til de litterære foreleggene, som på dette tidspunktet var uten opphavsretter og dermed til fri anvendelse, ble det laget en avtale mellom Hammer og Universal. Avtalen ga det britiske selskapet adgang til å lage sine egne versjoner av fortellinger og rollefigurer som Universal med en viss rett kunne hevde som sine egne merkevarer (Rigby 2000: 51, Kinsey 2002: 86). De gotiske monstrene fikk nytt liv i britiske grøssere som Terence Fishers *The Curse of Frankenstein* (1957) og *Horror of Dracula* (1958), og det var Peter Cushing (som doktor Frankenstein og Van Helsing) og Christopher Lee (som Frankensteins monster og grev Dracula) sin tur til å bli sjangerikoner. Det banebrytende med Hammers grøssere var det overdådige produksjonsdesignet og et fokus på blodige detaljer, og de fargesprakende filmene har i ettertid blitt merket med begrepet *Colour Gothic*. Hammer fikk innflytelse blant annet på Roger Cormans Poe-filmatiseringer tidlig på 1960-tallet og italienske grøsserfilmer på 1960- og 1970-tallet (Tudor 1989: 40-41, 54-55).

De gotiske klassikerne levde videre i grøsserfilmen, og det samme gjorde Punters motsetningsforhold: det gammeldagse mot det moderne, det barbariske mot det siviliserte, det grove mot det elegante. Samtidig ble det også skapt filmer uten litterært forelegg, blant annet Universals *The Mummy* (1932) i regi av eksiltyskeren Karl Freund, som også hadde hatt en avgjørende rolle som fotograf på *Dracula*. Filmen var inspirert av åpningen av Tutankhamons grav, den hadde Karloff i tittelrollen, og konseptet har blitt gjenskapt flere ganger siden da. Grøsserne var populære nok til å gjenoppstå i nye sykluser om og om igjen, i forskjellige land og til forskjellige tider.

Til tross for at grøssersjangeren har vært fremgangsrik verden rundt, er det først og fremst i USA at den gjennom hele filmhistorien har vært et fast innslag: økonomisk innbringende, en publikumsfavoritt, og en mangfoldig sjanger der veldig ulike filmskapere har utfoldet seg (Hantke 2010). Den amerikanske grøsseren var likevel oftest en B-film med lavt budsjett, slik som blandingene av grøsser og science fiction på 1950-tallet, men på 1970-tallet skjedde noe avgjørende. William Friedkins *The Exorcist* (1973) var en film med høyt budsjett og den var basert på William Peter Blattys bestselgende roman fra 1971. *The Exorcist* ble laget av en Oscar-vinnende regissør, hadde Bergman-skuespiller Max von Sydow og den prisbelønte Ellen Burstyn i to av hovedrollene, og den traff et mye bredere og større publikum enn filmselskapet Warner hadde forestilt seg da den hadde premiere (Paul 1994: 289).

Grøsseren hadde blitt A-film. Utover 1970-tallet produserte Hollywood sjanger-definerende og varierte grøssere som *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), *The Omen* (Richard Donner, 1976), *Carrie* (Brian De Palma, 1976) og *Alien*, mens uavhengige amerikanske produsenter bidro til å utvikle sjangeren med lavbudsjettgrøssere som *The Texas Chain Saw Massacre* og *Halloween*. De to siste var avgjørende for etableringen av undersjangeren slasherfilm. Denne kom til å prege amerikansk film på 1980-tallet med titler som *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980) og *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984).

Cunninghams og Cravens filmer fikk en lang rekke oppfølgere, hvilket har vært et kjennetegn ved grøsserfilmen siden Universal-monstrenes tid. Publikum har en tendens til å komme tilbake til en filmserie om og om igjen, for å gjenoppleve grøsset, fortellingen og de spektakulære mordene som begås av mystiske og brutale karakterer som Michael Myers, Jason Voorhees og Freddy Krueger. Hva er årsaken til at grøsserfilmene har en slik appell? Hva er det filmene gir publikum?

Filmhistorikeren Tom Gunning har påpekt at film helst forstås og diskuteres som fortelling, men at den ofte er noe annet. Den tidligste kinofilmen var en attraksjonsfilm, og attraksjonene er i dag innbakt i den fortellende filmen. Gunning skriver at attraksjonsfilmen forankret seg i "its ability to *show* something [...]" ([1986] 2006: 382). Det samtlende narrativet, den helhetlige og sammenhengende fortellingen, kunne være totalt fraværende i den tidlige filmen. Også den fortellende filmen, det dominerende paradigmet de siste hundre år, tar ofte form av en lang rekke attraksjoner som blir knyttet sammen ved større eller mindre grad av fortelling. I musikalen er disse attraksjonene dans- og sangnumrene, og i erotiske filmer er attraksjonene nakenhet og sex. Det kan utledes videre at attraksjonene i actionfilmer er de overveldende sekvensene der Indiana Jones hopper ut av et fly i en gummibåt, eller der Terminator-kyborgene suser ut av vinduet i en høy bygning på motorsykel for å gripe fatt i et svevende helikopter.

Det er naturlig å anta at attraksjonen ved grøsserfilmen er tilskuerens opplevelse av å bli skremt. Som Tudor påpekte har grøsseren til hensikt å skremme sitt publikum, og iscenesettelsen av skremmende attraksjoner blir dermed viktig. Skrekkfilmens kjennetegn handler derfor om hvordan den går frem for å skremme publikum: Både hvordan filmen skaper den uhyggelige stemningen som bygger opp til grøsset, og hvordan den utløser selve den isnende skrekkopplevelsen. Attraksjonene kommer som perler på en snor, i denne sjangerens tilfelle som skrekk og gru. Filmens fortelling fungerer i høy grad som en peker fra det ene grøsset til det neste, hendelser jeg i det følgende vil kalle følelsesmarkører. Formålet med grøsser-

sjangeren er å skremme tilskueren, og den har derfor fått sitt navn etter den forventede effekten den har på publikum.

2.2 Grøsseren i filmteori

”Why do people like to be scared?” (Staiger 2005: 176).

Det kan virke som et paradoks at tilskueren liker å bli skremt, noe som i det daglige først og fremst er en ubehagelig opplevelse. Grøsserfilmens store og jevne popularitet gjør det likevel klart at denne opplevelsen av negative følelser er en betydelig attraksjon for publikum. Dette paradokset, en undertype av fiksjonsparadokset, har ofte vært utforsket i filmvitenskapen.

Fiksjonsparadokset er en betegnelse på det tilsynelatende paradoksale i at tilskuere lever seg inn i noe de vet ikke er virkelig, og at de opplever reaksjoner på fiksjon som til en viss grad kan sammenlignes med reaksjoner på virkelige hendelser. Forskere har til forskjellige tider foreslått ulike måter å forklare paradokset på. I forlengelsen av dette har filmteorien hatt behov for å forklare hvorfor tilskuere også later til å ha interesse og glede av å oppleve negative følelser som sorg og skrekk i møte med tragedier og grøssere. Kunstfilosofen Noël Carroll (1990) forklarer grøsserparadokset med at tilskueren nyter å oppleve en fortelling som handler om oppdagelsen, avsløringen og bekjempelsen av et overnaturlig monster. Teorien hans vektlegger filmens fortelling og tilskuerens kognitive medvirkning i konstruksjonen av denne.

Carroll fremholder det unaturlige og motbydelige monsteret som et sentralt kjennetegn ved sjangeren. Filmkritikeren Robin Wood har også betonet monsteret i en veldig enkel definisjon av grøsseren: Den er en film der ”normality is threatened by the Monster” (1979: 14). Carroll går så langt at han skiller ut filmer som ikke har et unaturlig monster til en annen type. Han kaller monsterfilmene *horror* og de andre grøsserne *dread*. For Carroll er ikke *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) en virkelig *horror*, fordi filmen ikke har noe unaturlig monster, kun en menneskelig morder. Den faller dermed i kategorien *dread*. Det engelske *horror* oversettes på norsk til avsky, redsel og gru, mens *dread* oversettes til frykt. Dette minner om hvordan den gotiske litteraturen gjerne deles i *horror*, den overnaturlige gotikk, og *terror*, der skrekken ikke er overnaturlig (Schubart 1993: 20). Carrolls hensikt er blant annet å skille ut den typen grøssere som vektlegger ”a narrative of discovery” (Freeland 1995: 132),

den spennende oppdagelsen og bekjempelsen av det overnaturlige monsteret, men det finnes andre måter å gjøre definisjon og underdeling på.

Litteraturforskeren Carol J. Clover skriver i boken *Men, Women, and Chain Saws* (1992) at hennes studie av grøsserfilmen ikke legger vekt på å definere sjangeren, og at den heller ikke forholder seg til definisjoner fra for eksempel Noël Carroll. Clover går for det meste etter hvordan den tidens videobutikker organiserte utbudet sitt i kategorier, og hun finner at merkelappen ”horror” gjerne settes på filmer med lavt budsjett, mens lignende filmer med høyere budsjett kategoriseres som ”drama” eller ”suspense” (ibid: 5). Her kan det anes at de billige filmene betraktes som lavere på en normativ rangstige enn de dyrere filmene, og at betegnelsene styres av dette. En titt på DVD-omslagene til de norske grøsserne viser at de mest brutale av filmene kalles skrekk og det engelske *horror*, mens filmer med færre innslag av grov vold merkes som grøsser eller det engelske *thriller*. Her er det filmenes brutalitet som differensieres, på en måte som ligner det Clover beskriver, og sjangerbetegnelsene brukes som det Altman kaller ”genre as label [...]” (1999: 14).

En av grunnene til at grøssersjangeren er vanskelig å definere er at den har hatt en syklisk utvikling og avstedkommet mange hybrider og undersjangre. Noen av de viktigste syklusene i den dominerende angloamerikanske tradisjonen er Universals og andre amerikanske selskapers fantastiske skrekkfilmer på 1930-tallet, amerikanske B-grøssere på 1950-tallet, britiske Hammerfilmer på 1950- og 1960-tallet, og amerikanske A-grøssere på 1970-tallet. Hybriditet trekkes noen ganger frem som et kjennetegn ved såkalt postmoderne grøssere på 1990-tallet og senere, men Tudor spør om det finnes noen større grad av hybriditet i den perioden enn for eksempel på 1950-tallet (2002: 114-115). Grøsseren har ofte blitt kombinert med science fiction, kriminalfilm, komedie og katastrofefilm. Det har blitt etablert populære undersjangre som monsterfilmer, besettelsesfortellinger og spøkelseshistorier, og fra slutten av 1970-tallet har også undersjangeren slasherfilm eller stalkerfilm hatt stor betydning.

Clover kaller slasherfilmen den laveste av grøsserens undersjangre og gir en ganske presis definisjon av den: ”[The] immensely generative story of a psychokiller who slashes to death a string of mostly female victims, one by one, until he is subdued or killed, usually by the one girl who has survived” (1992: 21). De norske kinogrøsserne har i hovedsak holdt seg til denne undersjangeren, som jeg skal diskutere i kapittel 3. De amerikanske filmene som Clover mener har hatt mest å si for utviklingen av slasherfilmen frem til 1990-tallet er *Psycho*, *The Texas Chain Saw Massacre* og *Halloween*.

Et sentralt trekk ved grøsseren, og kanskje spesielt slasherfilmen, er dens kjønnsfremstillinger. Clover mener at grøsseren ofte problematiserer dette på en annen måte enn underholdningsfilmer vanligvis gjør. Også Freeland (2000) ser kjønnsperspektiver som et viktig kjennetegn ved grøsseren. Ifølge henne utfordrer den ofte patriarkalske samfunnsstrukturer ved å kritisere etablerte institusjoner som kirke, medisin, skole og rettsvesen. Dette er også en arv fra den gotiske litteraturen, der for eksempel Lewis' *The Monk* forteller en historie hvor "[kritikken] af Familien, Kirken og Samfundet er mere åbenlys, og [...] viser at gotikkens omvendte kærlighedshistorie er et direkte resultat af undertrykkelsen af sunde, normale drifter [...]" (Schubart 1993: 21). Ifølge Freeland er grøsserpublikummet mer sofistisert enn ryktet tilsier, og det er mer enn bare en primitiv opplevelse av skrekk som ligger til grunn for sjangerens tiltrekningskraft. Hun hevder at grøsseren gir publikum muligheter for filosofiske og estetiske refleksjoner over ondskapsen i mennesket og verden.

Hvordan et sammensatt publikum anvender sjangertekster som grøsserfilmen er selvsagt et komplisert spørsmål. Filmteoretiker Janet Staiger har oppsummert mye av forskningen på feltet i boken *Media Reception Studies* (2005: 173-179). Noe av det hun finner er at grøsseren virker å gi publikum mer enn opplevelsen av skrekk. Filmene er fortellinger om overlevelse, om å møte angst og frykt ansikt til ansikt og vinne. Tilskueren opplever noe positivt når hun utsetter seg for en skrekkfilm: følelsen av å overvinne frykten for det grusomme. Bruken av eventyrfortellinger er et eksempel på det samme: "[Children] do enjoy hearing and reading stories that frighten them" (ibid: 178). Denne opplevelsen av trening i å håndtere verden er sentral for Freelands teori om grøsserfilm.

Ett av Freelands viktigste grep er å skille mellom det hun kaller "uncanny horror" og "graphic horror" (2000: 215 og 241). De sistnevnte grøsserne er filmer som vektlegger detaljerte og ofte overdrevne fremstillinger av vold, gørr og brutal død. Slasherfilmseriene som begynte med *Halloween*, *Friday the 13th* og *A Nightmare on Elm Street* er eksempler på denne typen skrekkfilm. De førstnevnte grøsserne er i Freelands fremstilling filmer som skildrer det hun kaller en ondskap i kosmos, noe som ligger bortenfor menneskets fatteevne og innflytelse. Ett av hennes hovedeksempler på slike grøssere er Stanley Kubricks *The Shining*, der den truende ondskapsen ikke bare er en psykotisk morder, men et mystisk nærvær i naturen, en vag ondskap i verden rundt oss.

I spennet mellom Carroll, Clover og Freeland sine definisjoner og diskusjoner av grøsserfilmen finner vi noen av dens mest sentrale trekk. Carroll viser hvordan grøsseren er både tiltrekkende og frastøtende på samme tid, og hvordan grøsserfortellingene ofte handler

om den spennende oppdagelsen og bekjempelsen av det truende monsteret. Clover fokuserer på den brutale undersjangeren slasherfilm og dens kjønnsfremstillinger. Freeland på sin side forklarer hvordan grøsseren legger til rette for kritiske refleksjoner over ondskap gjennom både fysisk brutalitet og mer komplekse fremstillinger av menneskers prøvelser i verden.

Et annet kjennetegn ved grøsseren, og spesielt slasherfilmen i min sammenheng, er fokuset på kropp. Ødeleggelse av kroppen og koblinger av sex og død er typisk for skrekkfilmer i flere undersjangre. Grøsseren er en av sjangrene som filmteoretiker Linda Williams, inspirert av Clover, kaller *body genres*. Hun fremhever tårepersen, pornografi og skrekkfilm som filmtyper der hensikten er å provosere frem en kroppslig reaksjon fra tilskueren. Det er dermed en dobbelthet ved en sjanger som grøsseren: Den fokuserer på kroppen, kroppens funksjoner og ødeleggelsen av kroppen, samtidig som den fremkaller kroppslige reaksjoner hos publikum (Williams [1991] 2007).

Det kan hevdes at grøsserfilmen befinner seg i en modernistisk kunsttradisjon (Wells 2000: 3-7), noe som resonnerer med Punters betoning av det gotiske som blant annet en motsetning mellom det gammeldagse og det moderne. Punters gotiske motsetningsforhold preger grøsserfilmen fortsatt, og kan kanskje sammenfattes som en brytning mellom det primitive og det sofistikerte, mellom det perverse og det siviliserte, motsetningsforhold som også kommer til syne i de norske grøsserne.

Et annet kjennetegn ved grøsseren er ifølge Clover dens generiske og rigide gjenfortellinger av den samme prototypefortellingen. Hun sammenligner grøsserfilmen med folklore: "[The] fact is that horror movies look like nothing so much as folktales – a set of fixed tale types that generate an endless stream of what are in fact variants: sequels, remakes, and rip-offs" (Clover 1992: 10). Disse trekkene var tydelige for Clover allerede i 1992, og de har neppe blitt mindre tydelige siden da. Det finnes et stort utvalg av undersjangre og sjangerhybrider som forteller og gjenforteller variasjoner av de samme historiene. Slasherfilmer som *Halloween* og *Friday the 13th*, monsterfilmer som *Jaws* og *Alien*, besettelseshistorier som *The Exorcist* og *The Shining*, og spøkelseshistorier som *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999). De er alle grøsserfilmer, og de er alle variasjoner over de samme idealene som kan spores tilbake til gotisk litteratur.

Sjangerteori fremhever først og fremst et mangfold. Prototyper setter ofte noe i gang, en bestemt undersjanger eller en ny sjangerhybrid, men grøssersjangeren som konsept kjenntegnes av et tekstmangfold. Dette mangfoldet, som jeg fant støtte for hos Wittgenstein og Altman i kapittel 1, gjør grøssersjangeren unnglidende og dermed vanskelig å diskutere. I min

sammenheng er det vesentlige å definere grøsseren ved at den markedsføres som en skrekk-film, og at den har til hensikt å skremme publikum. Dette er grøsserfilmen som merkelapp og sjangerkontrakt, i Altmans betydning. En grøsser er en film som har som mål å fremkalle gåsehud og ubehag, å sette tilskueren i en eller annen form for redselstilstand. Den ønsker å utløse bestemte emosjonelle reaksjoner. I norsk film gjøres dette i høy grad ved gjenskapelse og omforming av generiske fortellinger og rollefigurer, i to bestemte undersjangre som har tatt form siden tusenårsskiftet. Fremveksten av en norsk grøssersjanger berodde blant annet på bestemte grep i filmforvaltningen, og disse grepene ble foranlediget av norsk filmkulturs opplevelse av kriser i forholdet mellom filmskapere og publikum.

2.3 Fra septembermord til jubelbrus: Norsk film ser til USA

Siden grøsseren er kjent som en populær sjanger, kan man spørre hvorfor Norge ikke fikk noen slik sjanger før veldig nylig. Betydningen av en tilskuerorientering og hva slags film publikum ønsker å oppleve har tross alt vært et viktig diskusjonstema i norsk filmkultur og filmpolitikk de siste 35 årene.

Norsk filmhistorie har hatt enkelte betydelige sjangerbølger. I etterkrigstiden ble naturlig nok krigsfilmen en viktig sjanger i Norge, og det ble produsert en rekke filmer i undersjangeren okkupasjonsdrama fra 1946 og frem til 1970-tallet. *Kampen om tungtvannet* hadde stor publikumssuksess og avstedkom ytterligere dramadokumentariske filmer om motstandskampen, som Michael Forlongs *Shetlandsgjengen* (1954) og Arne Skouens *Ni liv* (1957). Skouen er kanskje den viktigste regissøren av norske okkupasjonsdramaer, og hans *Kalde spor* (1962) er et kunstnerisk høydepunkt i sjangeren (Iversen 2011: 145-155).

Den største norske filmsjangeren er komedien, både når det gjelder utstrekning i tid og selve produksjonsvolumet, og den har også nytt jevn og høy popularitet. Av de fem mest populære filmene på norske kinoer i perioden fra 1950 til 1962 var de fire øverste plassene tatt av de norske komediene *Operasjon Løvsprett* (Knut Andersen, 1962), *Støv på hjernen* (Øyvind Vennerød, 1959), *Fjolls til fjells* (Edith Carlmar, 1957) og *Vi gifter oss* (Nils R. Müller, 1951). I samme periode var hele 18 av de 30 mest populære filmene norske, og av disse var de fleste komedier. Bildet er tydelig helt frem til vår tid: Komedien er den mest populære norske filmsjangeren, med et godt eksempel i de kommersielt imponerende filmene om Olsenbanden som jevnlig ankom norske kinoer fra slutten av 1960-tallet til midten av

1980-tallet (ibid: 169-177). Det ble noen ganger eksperimentert med andre sjangre, som biografiske filmer og kriminalfilmer, men komedien forble den dominerende norske filmsjangeren (ibid: 191). På det tidspunktet *...men Olsenbanden var ikke død!* (Knut Bohwim) hadde premiere i 1984, hadde spørsmålet om sjanger fått ny aktualitet i en stor diskusjon om norsk films fremtid.

1980-tallet brakte betydelig forandring i det norske medielandskapet. Partipressen ble erstattet av kommersielle aviser. Kringkastingen ble først avmonopolisert på radio, og senere fikk statskanalen *NRK* konkurrentene *TV2*, *TVNorge* og *TV3* på fjernsyn. Kinoene fikk en tøffere kamp om publikum som følge av de nye TV-kanalene og videospilleren. Samtidig ble det tatt politiske grep for å dreie norsk spillefilm i en mer kommersiell retning. Det siste betydde at myndighetene ønsket å belønne filmprosjekter som siktet mot et bredt publikum, og at det ble åpnet for finansieringsformer som skulle supplere statlige støtteordninger for filmproduksjon med privat kapital (Holst 1995: 58-61, Bastiansen og Dahl [2003] 2008: 457-489, Iversen og Solum 2010: 24-27).

Forandringer i filmforvaltningen var en reaksjon på en større debatt om tilstanden i norsk film. Kunstneriske ambisjoner ble satt opp mot kommersielle hensyn, og et styrende premiss for debatten var det faktum at norsk film hadde mistet grepet om publikum. Den store populariteten fra 1950- og 1960-tallet hadde blitt avløst av en dyster trend der norske kino-filmer, med noen unntak, tiltrakk seg få tilskuere. Idéfilmen og sosialrealismen hadde spilt kommersiell fallitt. Krisen kulminerte i det såkalte "septembermordet" i 1980, da norske filmkritikere slaktet de norske filmene som ble vist på filmfestivalen i Skien og tok et oppgjør med en filmproduksjon som ikke lenger var i stand til å engasjere publikum (Iversen 2011: 250-253).

Både presse og politikere uttrykte bekymring for norsk films manglende publikumsappell, og det som ble oppfattet som en håndverksmessig krise. Det ble stilt spørsmål ved om Norge i det hele tatt skulle bruke offentlige midler på en filmkunst som mange mente var umoden og hjelpeløs. I jakten på fornyet tillit, et større publikum og en høyere status i media, tok den norske filmbransjen både kunstneriske og kommersielle grep som har satt spor i norsk film helt frem til vår tid. Svaret på utfordringen var å se til Hollywood og sjangerfilmen. Det nye idealet ble den amerikanske handlingsfilmen, en sjangerbevisst og dramaturgisk velorganisert spillefilm med sterkt publikumstekke. Ved å legge større vekt på hva publikum tilsynelatende ville ha, og ved å bruke den såkalt amerikanske modellen for å skape fengende

fortellinger, skulle norsk film gjenreise tilliten (Bastiansen og Dahl [2003] 2008: 486-489, Iversen og Solum 2010: 24-32, Iversen 2011: 250-253).

Dette var ikke bare en liten reorientering av norsk films fortellerholdning og ideologi, men et fundamentalt brudd med det som hadde vært dominerende trekk ved norsk filmproduksjon på 1970-tallet:

”Idéfilmen hadde som fremste angrepsmål amerikansk sjangerfilm, og i mange av filmene var såkalt amerikansk kulturimperialisme et viktig tema. Sentralt i norsk filmbransje [på 1970-tallet] var dermed at man tok avstand fra alt som kunne ligne Hollywood-film. [...] Amerikansk film var det motsatte av idéfilmen. Amerikansk film var handlingsfilm” (Iversen og Solum 2010: 21).

Bevegelsen i retning av handlingsfilm var omdiskutert. Det ble debatt rundt filmer som *Orions belte* (Ola Solum, 1985), *Etter Rubicon* (Leidulv Risan, 1987) og *Veiviseren* (Nils Gaup, 1987), og diskusjonen var kompleks. Der enkelte kritikere og kommentatorer uttrykte misnøye med dreiningen mot det amerikanske (Andersen 1985, Skre 1989), var det andre som jublet over denne utviklingen (Ellingsen 1985, Paulsen 1985). Det var atter andre som mente at de nye norske handlingsfilmene ikke dyrket det amerikanske idealet i stor nok grad, og at sjangerorienteringen burde være tydeligere (Haddal 1985, Alm og Svendsen 1987).

De industrielle og kulturelle forutsetningene for norsk film var veldig forskjellige fra amerikansk film. Det som kjennetegnet amerikansk filmindustri på 1980-tallet var fusjoneringsprosesser av større og mindre selskaper, teknologisk utvikling av mediet, samt den kommersielle betydningen av å kontrollere flere plattformer enn kino, som betal-TV og et voksende videomarked. Den amerikanske filmindustrien var ikke lenger et studiosystem av selvstendige filmselskaper, ei heller bestod den av underselskaper av tradisjonelle forretningskonglomerater. Den ble nå en del av store globale medie- og kommunikasjonskorporasjoner, og den produserte innhold til hybridmarkeder der spillefilmen, eller *filmed entertainment*, bare utgjorde én av flere bestanddeler i en koordinert markedsstrategi. Et globalt medieselskap kunne kontrollere et filmselskap, TV-kanaler, radiokanaler, et forlag, et avishus, en videobutikkjede og en fornøylespark. En slik organisering ga innholdsprodusentene mange og mektige sirkuleringskanaler under én og samme paraply. Innholdet, den intellektuelle underholdningseiendommen, kunne selvsagt også brukes til å selge alt fra klær og leker til hurtigmat og biler (Prince 2000: xi-xxi, 40-141).

Den mest populære sjangeren i amerikansk film på 1980-tallet var fantasy/science fiction (ibid: 287-295). Kunstnerisk og kommersielt var tiåret preget av filmer som *The*

Empire Strikes Back (Irvin Kershner, 1980), *E.T. the Extra-Terrestrial* (Steven Spielberg, 1982), *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) og *Batman* (Tim Burton, 1989). Steven Spielberg og George Lucas utmerket seg som spesielt mektige regissører og produsenter, og de var involvert i mange av tiårets mest innbringende produksjoner, også utover *Indiana Jones*-serien (Spielberg, 1981-1989). De mest populære filmene i USA i denne perioden var handlingsfilmer av en eller annen generisk type, for eksempel science fiction-filmen *The Terminator*, og begrepet handlingsfilm var referansepunktet for norsk filmkulturs omstilling på 1980-tallet.

Handlingsfilmen stod i kontrast til den mer abstrakte og samfunnskritiske idéfilmen som preget norsk film på 1970-tallet: ”Målet [med handlingsfilmen var] å gi tilskuerne et par spennende og følelsmessig engasjerende timer i kinosalen” (Iversen og Solum 2010: 21). Dette gikk ikke nødvendigvis på bekostning av større idéer, men i amerikansk film var det handlingen som stod i sentrum. Neale mener at den overgripende trenden i amerikansk underholdningsfilm på 1980- og 1990-tallet var *action-adventure*, og han beskriver den slik:

”This trend encompasses a range of films and genres – from swashbucklers to science fiction films, from thrillers to westerns to war films – and is thus a clear instance of Hollywood’s propensity for generic hybridity and overlap. The term ‘action-adventure’ has been used, though, to pinpoint a number of characteristics common to these genres and films: a propensity for spectacular physical action, a narrative structure involving fights, chases and explosions, and in addition to the deployment of state-of-the-art special effects, an emphasis in performance on athletic feats and stunts” (2000: 52).

Et særtrekk ved Hollywood-filmen fra 1980-tallet og frem til vår tid er sjangerblanding, og kommersiell suksess var ofte bygget på en kombinasjon av actioneventyret og ulike generiske modeller, en arv fra blant annet *Star Wars*. Amerikansk film hadde spesialisert seg på den spennende handlingen, de spektakulære actionscenene og oppfinnsom bruk av spesialeffekter. Det var dette som skulle bøte på norsk films tillitskrise på 1980-tallet.

I 1985 regisserte Ola Solum *Orions belte*, filmen som ble startskuddet for den såkalte ”helikopterperioden” i norsk filmhistorie (Iversen 1991: 56-57). *Orions belte* var den første norske filmen som ble produsert etter den nye kommandittselskapsmodellen, der investorer fikk store skattefordeler ved å sette penger i norsk film, i tillegg til at de fikk statlige garantier for dekning av eventuelle tap. *Orions belte* var også en handlingsfilm, inspirert av amerikansk film, og ble en stor publikumssuksess. Helikopterfilmen kom til å dominere norsk filmproduksjon på siste halvdel av 1980-tallet, og den representerte et nytt fokus på handling og

spenning. Dramaturgi og sjangerbevissthet ble viktig da norsk film tilnærmet seg den amerikanske filmens idealer: Det ble etterstrebet en klassisk treaktsstruktur, konflikt mellom protagonist og antagonist, en tydelig målorientering, og en lukket fortelling som utvetydig tegner opp rollefigurenes motivasjoner og relasjoner. Alt dette skulle kombineres med tilstrekkelige doser actionsekvenser, noe som ble symbolisert av det ofte brukte helikopteret (Dahl et al 1996, Braaten og Solum 1997, Iversen og Solum 2010: 24-27).

Filmhistoriker Ove Solum skriver at "[suksess var] knyttet til filmer som søkte å tilfredsstille de dominerende normene som preget det internasjonale filmutbudet" (1997: 190). Dette betyr at de mest populære filmene i perioden var de som forsøkte å legge seg tett på den amerikanske handlingsfilmen, slik *Orions belte* gjorde. Selv om det også fantes norske handlingsfilmer på 1970-tallet, ble rendyrkingen av spenningsfilm med et utpreget handlingsfokus et særtrekk ved 1980-tallet. 1970-årenes hverdagslige industriarbeider måtte vike plassen for mer eksotiske rollefigurer og handlingsmettede fortellinger, gjerne bygget rundt større internasjonale intriger. For noen filmskapere ga anstrengelsen uttelling i form av både god kritikk og høyt besøkstall. Etter *Orions belte* fulgte suksesser som *Etter Rubicon*, *Veiviseren* og *Dykket* (Tristan de Vere Cole, 1989). Norsk film hadde med dette fått en ny giv, en markant økning i popularitet og et mer positivt omdømme (Dahl et al 1996: 441-443, Braaten og Solum 1997: 45).

Orions belte har blitt stående som selve symbolet på en vellykket snuoperasjon i norsk film, selv om dramaturgien i produsentenes påfølgende film, *Etter Rubicon*, var vesentlig nærmere det amerikanske idealet. *Veiviseren* og *Dykket* blir også betraktet som vellykkete handlingsfilmer i denne perioden, og førstnevnte fikk i tillegg en viss internasjonal oppmerksomhet. Sjangerorienterte handlingsfilmer representerte den største fornyelsen av norsk film på 1980-tallet. Filmprofessor Gunnar Iversen skriver at "[en] ny fortellerglede preget mange norske filmer, og filmskaperne benyttet velkjente dramaturgiske grep og genreelementer, først og fremst fra amerikansk film, for å lage filmer som var så langt som mulig fra 1970-årenes sosialmodernisme eller den utskjulte sosialrealismen [...]" (2011: 262). Helikopterfilmene var uttrykk for en holdningsendring hos myndigheter, kritikere, filmskapere og publikum med tanke på hva en god film skal være. Norsk filmkultur ønsket seg filmer med vekt på sjanger, spenning og handling. Spørsmålet var hva man kunne gjøre for å få flere mennesker til å se og like norsk spillefilm, og svaret ble å legge seg tettere inntil den amerikanske sjangerfilmen.

Grøsseren var en sjanger som ikke materialiserte seg i norsk film på 1980-tallet, med ett spesielt unntak: den Monty Python-inspirerte *Noe helt annet* (Morten Kolstad, 1985), skrevet og spilt av humortrioen Trond Kirkvaag, Knut Lystad og Lars Mjøen. Dette var en komedie, en grøsserparodi, noe som muligens viste en annen side ved orienteringen mot amerikansk film enn helikopterfilmene gjorde. På denne tiden var grøsseren veldig populær i forbildelandet USA: "Horror [...] proved to be one of the decade's most important genres, measured in terms of popularity as well as social impact" (Prince 2000: 298). Amerikanske grøssere dekket et bredt felt, fra alvorlige sjangerfilmer som *The Shining*, *The Fly* (David Cronenberg, 1986) og *Henry: Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton, [1986] 1990), til popkulturelle slagerserier som *Friday the 13th* og *A Nightmare on Elm Street*. Sjangerhybriden grøsserkomedie ble også en stor kommersiell suksess med *Ghostbusters*, *Gremlins* (Joe Dante, 1984) og *Beetlejuice* (Tim Burton, 1988). Grøsserproduksjonen i USA skjøt i været mot slutten av tiåret, men mange av filmene var laget på lavbudsjett og var ment utelukkende for det da ekspanderende videomarkedet (ibid: 298-306).

Norske filmskapere og filmmyndigheter reorienterte seg i retning av Hollywood og den amerikanske sjangerfilmen for å avhjelpe tillitskrisen i norsk film. Hvorfor fikk vi da ikke norske grøssere på 1980-tallet, når norsk filmkultur ønsket seg spennende sjangerfilmer med bred publikumsappell? Populærsjanger var ikke like vanlige i norsk litteratur eller film på 1980-tallet som de senere skulle bli. Jon Michelets bok *Orions belte*, som filmen var basert på, var like mye en idéroman med storpolitisk intrige som den var en kriminalfortelling, i kontrast til for eksempel Jo Nesbøs rendyrkede krimromaner som ble utgitt fra slutten av 1990-tallet. Flere av forutsetningene som skulle ligge til grunn for grøsseren som sjangeruttrykk i norsk film fantes ikke på 1980-tallet. De dukket opp etter 2000.

2.4 Norsk filmforvaltning etter 2000

Det er ikke riktig å si at grøsseren er et helt nytt fenomen i Norge. Vi hadde en enkeltstående forløper allerede i 1958, Kåre Bergstøms *De dødes tjern*. Denne psykologiske grøsseren var et sjangerekperiment i en tid som var dominert av komedien. *De dødes tjern* var basert på en populær roman av André Bjerke, som selv spilte en av hovedrollene i filmen, og Bergstrøms filmatisering ble også populær. *VGs* anmelder Torgny Varen hyllet den som en "norsk topp-thriller", en film som satte tilskueren i det han kalte en tilstand av "konstant spenning og gys"

(Varen 1958). *De dødes tjern* ble en publikumsfavoritt. Fortellingen om en vennegjeng som skal tilbringe noen sommerdager på en hytte i Østerdalen, i nærheten av det sagnomsuste Blåtjernet, fenget tilskuerne. Samtidig satte den standarden for det som mange tiår senere skulle bli faste holdepunkter i store deler av den norske grøsserbølgen: gjengen og naturen.



Den første norske grøsseren var Kåre Bergstrøms psykologiske thriller *De dødes tjern*.

De dødes tjern er i dag regnet som en norsk klassiker, men den ble stående som den eneste norske grøsseren helt frem til slutten av århundret, da Trygve Allister Diesen laget *Mørkets øy* (1997). Denne filmen var ikke en renskåret grøsser som sin forgjenger, og ikke like vellykket som film. Regissør Diesen bedyret at hans hensikt var å lage en grøsser, men han mente i ettertid at filmen fikk problemer fordi den endte opp med å gjøre for mange ting samtidig, og fordi grøsserfilm ikke var helt stuerent for filmmyndighetene på slutten av 1990-tallet (Faldalen 2006, Gjerald 2009: 53-54). Det er trolig riktigere å beskrive *Mørkets øy* som en kriminalfilm, og den ble uansett ikke starten på en norsk grøsserbølge. Den nokså dårlige mottakelsen blant anmelderne kan ha bidratt til dette, men flere forvaltningsmessige og kulturelle utviklinger etter 2000 måtte inntreffe før den norske grøsserfilmen ble til noe mer enn en ytterst sjelden og forsøksvis hendelse.



Trygve Allister Diesen forsøkte å lage en grøsser med *Mørkets øy*, men lyktes ikke.

To store omlegginger av norsk filmpolitikk er medvirkende årsaker til at filmskapere frembringer en ny norsk filmsjanger etter 2000. Under regjeringen Stoltenberg I vedtok Stortinget i 2001 en filmpolitisk omlegging med fokus på å øke publikumsoppslutningen om norske filmer. Hovedmålet var å stimulere til økt aktivitet i filmbransjen, noe man håpet skulle føre til økt kvalitet og dermed også større publikumsoppslutning. Ett av grepene som ble tatt var å innføre en ordning med tilskudd etter markedsvurdering, det vil si at produsenter fikk muligheten til å sikre seg statlige tilskudd basert på at prosjektene deres siktet mot et stort publikum (St.meld. nr. 22 [2006-2007]). Man innførte også den såkalte 50/50-ordningen, etter dansk modell, som garanterte statlig dekning for halve budsjettet dersom man kunne dokumentere privat dekning for den første halvparten. Dette ble gjort for å dyrke frem mer publikumsorientert filmproduksjon, noe som inviterte filmskapere til sjangertenkning, og som til en viss grad minnet om grepet som ble tatt med 1980-tallets kommandittselskapsordning (Iversen 2011: 294-295). En konsekvens av 50/50-ordningen var ”en økt satsing på kriminalfilm, romantiske komedier og grøssere” (ibid: 295).

Omleggingen virket etter hensikten. I 2002 gikk kun seks norske spillefilmer på kino, mens tallet for året etter var hele seksten, og publikumsoppslutningen om de norske spillefilmene økte kraftig (*Film & Kino* 2010: 53-54, Iversen 2011: 346-347). Et sterkere miljø av private produsenter later til å ha vokst frem, samtidig som de første studentene fra filmskolen

på Lillehammer også tilførte bransjen profesjonell kompetanse på flere fagfelter. Alt i alt viste aktiviteten og oppslutningen i 2003 en økning som skulle bli en etablert trend i årene som fulgte (*Film & Kino* 2010: 53-55).

Regjeringen Stoltenberg II fulgte opp med å tallfeste et politisk mål om ”at det skal produseres minst 20 langfilmer hvert år og at 25 pst. av kinobesøket skal være på norske filmer” (St.meld. nr. 22 [2006-2007]: 41). Regjeringens mål var at norsk film skulle ha både høy kvalitet og god publikumsappell. I tillegg var det en uttalt ambisjon at norske filmer skulle vinne priser i utlandet, og økt satsing på filmeksport ble holdt frem som et middel til styrking av økonomien i de norske produksjonsmiljøene.

Under tittelen *Veiviseren. For det norske filmloftet* presenterte regjeringen en Stortingsmelding som evaluerte den forrige omleggingen og foreslo flere nye grep. Det ansvarlige departementet satte seg som mål at det skal produseres minst 25 langfilmer i året i gjennomsnitt, hvorav fem skal være dokumentarer og fem skal være barne- og ungdomsfilmer. I dette dokumentet er det fortsatt en tydelig uttalt målsetning at norsk film skal nå et stort publikum, både innenlands og i utlandet. Alle disse målene skal nås gjennom økt talentutvikling, satsing på profesjonalitet og kontinuitet i produksjonsmiljøet, samt sikring av stabile rammevilkår som gjør filmskaperne i stand til å nå et bredt publikum i alle markeder (St.meld. nr. 22 [2006-2007]: 41-45).

Motivasjonen for disse omleggingene av filmforvaltningen og en økt satsing på norsk film var interessant nok en erkjennelse av at film er ”et av de mest brukte kulturtilbud i Norge”, og derfor av stor betydning for å fremme ”norsk språk, kultur og fortellertradisjon” (St.meld. nr. 22 [2006-2007]: 7). Ikke så mange år tidligere hadde en lignende publikumsorientering i norsk film frembrakt påstander om amerikanisering av filmstil og filmfortelling, så i bakgrunnen ligger det også et spørsmål om hvordan den nye satsingen påvirker norsk films forhold til amerikansk handlingsfilm.

På 1980-tallet utviklet norsk filmkultur en sterk publikumsorientering, og de såkalte helikopterfilmene i siste halvdel av tiåret var et resultat av dette. To tiår senere følges denne orienteringen på mange måter opp i politisk styring av norsk filmproduksjon i retning av bred publikumsappell, selv om det også vektlegges at utbudet skal være mangfoldig. Vi har sett at perioden etter omleggingen i 2001 har ført til produksjon av såpass forskjellige spillefilmer som *Max Manus* (Joachim Rønning og Espen Sandberg, 2008), *deUSYNLIGE* (Erik Poppe, 2008) og *Upperdog* (Sara Johnsen, 2009).

Mellom de to Stoltenberg-regjeringenes omlegginger av norsk filmpolitikk, under regjeringen Bondevik II, skjedde en annen og viktig endring av forutsetningene for norsk film. Ytringsfrihetskommisjonen la frem sin utredning i 1999, og tok til ordet for å oppheve voksensensur av spillefilm (Smith-Isaksen 2013: 211-212). I 2004 fulgte Stortinget opp ved å endre Grunnlovens §100, og det ble ikke lenger mulig for myndighetene å forby film. I praksis betyr dette at filmskapere har frihet til å vise så grove sex- og voldsskildringer som de vil, innenfor rammene av straffelovens §382 og filmlovens §13a, mot at en absolutt aldersgrense på 18 år tas i bruk og at distributøren og kinoen er strafferettslig ansvarlig for innholdet som vises (St.meld. nr. 26 [2003-2004], nfi.no 2010).

Medieforsker Marte Smith-Isaksen har skrevet at denne forvaltningsendringen reflekterte en generell samfunnsmessig holdningsendring ved inngangen til 2000-tallet: ”Mange av filmene man hadde forbundet med videovold, hadde fått kultstatus og var allment akseptert som sjangerfilm, ikke søppel” (Smith-Isaksen 2013: 213). På samme tid som sensurlovgivningen i Norge ble myket opp, hadde også publikum i flere år hatt muligheten til å lære seg ulike internasjonale sjangre å kjenne gjennom bruk av film på kabel-tv og VHS, og senere på DVD og internett. Det er grunn til å anta at filmpublikum i Norge har en bedre utviklet sjangerkompetanse nå enn før, på grunn av tilgang til sjangerfilm på video og internett, noe som vil være av stor betydning for markedsføring og bruk av grøsserfilm på kino. Publikum er trent i sjangerens historie og konvensjoner, og kan regnes som kompetente grøsserlesere.

Grøsseren kan dessuten ha en viktig posisjon i ungdomskultur. Filmer som enten blir forbudt, får høy aldersgrense, eller blir gjenstand for kontroverser og medieoppmerksomhet, har en naturlig tiltrekningskraft på ungdom. Å se skrekkfilmer kan være en del av et mer generelt ungdomsopprør, på samme måte som musikkstiler og klesmoter kan markere avstand til andre generasjoner og subkulturer. Filmer i undersjangeren slasherfilm ble ofte forbudt eller kraftig klippet i Norden, og ”most of them were viewed as rented VHS tapes, usually in cut versions” (Gustafsson 2015: 191). Jeg husker at skrekkfilmer var en del av ritualet ved å være på fest i ungdomsskolen og videregående skole på 1990-tallet. Det vakte oppmerksomhet dersom noen hadde fått tak i VHS-kopier av *The Texas Chain Saw Massacre* eller Peter Jacksons splatter-filmer *Bad Taste* (1987) og *Braindead* (1992). Å se filmer som mange andre, spesielt i foreldregenerasjonen, betraktet som smakløse og provoserende, til og med farlige, var automatisk pirrende. På denne måten bidrar skrekkfilm til identitetsbygging, og ungdommen lærer seg sjangerens konvensjoner.

Tre forhold er dermed sentrale for fremveksten av den norske grøsserfilmen. For det første gjøres det politiske omlegginger som styrer filmforvaltningen og dermed filmskaperne i retning av å satse på filmer med bred publikumsappell, gjennom markedsvurderingen av statlig tilskudd og 50/50-ordningen. Grøsserfilmen har alltid vært en publikumsfavoritt, og kan som regel regne med sterk lojalitet fra tilskuere som har interesse for sjangeren. For det andre legger sensurliberaliseringen til rette for mer brutale skildringer av både sex og vold, noe som er avgjørende for flere av grøsserens undersjangre. For det tredje har publikum ved begynnelsen av 2000-tallet opparbeidet seg en sjangerkompetanse gjennom kontakt med grøssere på kabel-tv, VHS, DVD og internett. Produsenter kan regne med at publikum, og spesielt det unge kjernepublikum, er innforstått med sjangeren og dens konvensjoner. Det fjerde og avgjørende forholdet for den norske grøsserbølgens fremvekst er at én grøsser oppnår suksess. Dette skjedde i 2003, med Pål Øies *Villmark*.

2.5 Den norske grøsserbølgen starter: *Villmark*

Bare seks år etter *Mørkets øy* skjer det noe spesielt i norsk film. Det kommer en film som markerer startskuddet for den norske grøsserbølgen. I årene som følger viser norske filmskaperne hvordan grøsserens stil og konvensjoner kan utnyttes og innrettes for et norsk publikum. Dersom vi regner både *De dødes tjern* og *Mørkets øy* som grøssere, var *Villmark* av Pål Øie bare den tredje grøsseren i norsk filmhistorie da den kom i 2003. Det er derfor påfallende at utviklingen i sjangerbevissthet og tekniske og kunstneriske ferdigheter hadde gjort et slikt sprang siden slutten av 1990-tallet. Den håndverksmessige kvalitetshevingen fra *Mørkets øy* til *Villmark* er oppsiktsvekkende stor.

Villmark handler om fire ungdommer som blir med TV-produsenten Gunnar (Bjørn Floberg) på en hyttetur i villmarken. Alle fire er arbeidssøkende TV- og radioteknikere, og Gunnar har til hensikt å sveise dem sammen slik at de kan utgjøre produksjonsteamet for en ny virkelighetsserie. Oppholdet på hans families hytte i skogen skal by på fysiske og mentale utfordringer som Gunnar vil dra nytte av i et dypere og dristigere TV-konsept. Som han selv sier: ”Vi lever i en utydelig tid. Folk velter seg i underholdning og tidtrøytte, men egentlig så er de sultne på noe som er tydelig.”

Akkurat som i *De dødes tjern* finnes det et vann i nærheten med en mørk og mystisk historie. Gunnar kan fortelle at det styrtet et tysk fly der under andre verdenskrig, og at han

som barn ikke fikk lov til å bade der. Lasse (Kristoffer Joner) og Per (Marko Kanic) finner et forlatt telt ved vannkanten. Datoen på en uåpnet melkekartong forteller at det neppe har vært noen der på en måneds tid, men når guttene drar et garn opp av vannet, får de et sjokk: I nota ligger en død kvinnekropp. Gunnar pålegger dem å ikke fortelle sine reisekamerater Elin (Eva Röse) og Sara (Sampda Sharma) om funnet, og insisterer på at det er unødvendig å melde fra til politiet før de kommer tilbake til sivilisasjonen som planlagt. Kvinnen er jo død.

Denne avgjørelsen fører til anspent stemning, og spesielt Lasse mister troen på at Gunnar er ved sine fulle fem. Det blir snart åpenbart at noe eller noen er ”der ute” i skogen, og de unge jobbsøkernes nerver slites tynt. Gunnar står likevel fast på å ikke avbryte turen, noe som viser seg skjebnesvangert i det Per blir funnet død med halsen skåret over. Lasse og Sara forsøker å ta seg tilbake til sivilisasjonen, uten hell. De innhentes av den døde kvinnens mann, en tysk turist som har blitt gal og gjemmer seg i skogen ikledd sin kones kjole. Han tvinger med seg Sara til tjernet. Der havner han i en konfrontasjon med Gunnar, og begge mennene dør i basketaket. Den tyske turistten har tilsynelatende drept Per, men ikke alle er overbevist. ”Det er noe som ikke stemmer her,” tenker Lasse når politiet forklarer at tyskeren var på reise til tjernet fordi hans farfar førte flyet som styrtet der. Turistene etterlot seg et kamera i teltet, og Lasse finner ut at et bilde av det tyske paret er tatt av bonden som åpnet veiporten i begynnelsen av filmen. Er det han som er den egentlige morderen?



Gunnar i spissen for det han håper skal bli et banebrytende TV-team, i *Villmark* av Pål Øie.

Villmark har en realistisk stil, tilsynelatende inspirert av videoforamtet og virkelighetsfjernsyn. Dette understrekes av at filmen starter med å tone inn det som ser ut som et kornete

videobilde, og denne stilen videreføres i den utstrakte bruken av håndholdt kamera. Øies bruk av DV-kameraer var et resultat av filmens relativt lave budsjett, men videostilen passer også fortellingen veldig godt, siden premisset er en treningsleir for en kommende virkelighetsserie (Nordås 2006: 136-138, 194-195). Filmens produsent Jan Aksel Angeltvedt understreker at det som drev prosjektet var ønsket om å fortelle ”ei drivande god historie”, og at man deretter måtte finne en produksjonsteknikk som kunne passe ”både historia og våre økonomiske rammer” (ibid: 203). Håpet var ifølge Angeltvedt å gi tilskueren ”ei sterkare kjensle av realisme og nærvær” (ibid: 227).

Åpningssekvensen fokuserer på vannet i skogen, i likhet med åpningen i forbildefilmen *De dødes tjern*. Dermed knyttes det en visuell og tematisk sammenheng i den norske grøssersjangeren over en avstand på 45 år. Vi får også se bilder av en mørk skog, og vårt første møte med rollefigurene skjer i en ukjent synsvinkel gjennom trærne, ut mot bilveien der de kommer kjørende. Villmarken tegnes umiddelbart som noe fremmed og truende, et levende nærvær med sin egen synsvinkel.



Nasjonalromantiske symboler fikk hard medfart i *Villmark*.

Rollefigurene, omgivelsene og premisset blir effektivt etablert i løpet av filmens første fem minutter. Naturen oppleves autentisk, og det samme gjør dialogen og persontegningene. Dette står i kontrast til den lite troverdige situasjonen og de merkelige karikaturene i *Mørkets*

øy, der den danske læreren Julie tar seg jobb på en liten øy i Sør-Norge. Som stedets nye lærer, den som kommer utenfra, møter hun befolkningens dype religiøse disiplin, og hun opplever mørke krefter som pedofili, seksuelle overgrep og byråkratisk maktmisbruk. Regissør Trygve Allister Diesen har selv uttalt at filmen ble en lite stilsikker blanding av forskjellige sjangre og intensjoner (Faldalen 2006, Gjerald 2009: 54). Filmen bommet på et sjangerbevisst norsk publikum som på samme tid hadde tatt hjertelig imot de metatekstuelle slasherfilmene *Scream* og *Scream 2* (begge av Wes Craven, i 1996 og 1997), samt den mer gammeldagse slasherfilmen *I Know What You Did Last Summer* (Jim Gillespie, 1997). Ved slutten av 1990-tallet hadde det norske kinopublikum fått en sjangerkompetanse som gjorde at Diesens lite sjangerbevisste blandingsform ikke ble mottatt med den samme entusiasmen.

I overgangen fra forløperen *De dødes tjern*, via *Mørkets øy*, til den moderne grøsserbølgens start med *Villmark* er det én ting som beholdes: Skrekken oppstår i det rollefigurene beveger seg bort fra sin urbane komfortsone og inn i det rurale mørket. Med unntak av zombiefilmen *Mørke sjeler* (Mathieu Peteul og Cesar Ducasse, 2011) og Pål Sletaunes to psykologiske grøssere, *Naboer* (2005) og *Babycall* (2011), finnes dette motivet i samtlige av grøsserne med bred kinodistribusjon. Villmarken står i fokus i den norske grøssersjangeren, og Pål Øie låner de semantiske elementene hytte, skog og vann fra *De dødes tjern*, mens han selv lanserer teltet som et nytt skrekkelement.

Villmark er en overgangsfilm på flere måter. Til forskjell fra alle de senere norske slasherfilmene har den en relativt rolig andre akt. Litt over midtveis i filmen blir Per bundet og forlatt på bakken, som straff for å ha tatt med seg en mobiltelefon på utflukten. Dette er et punkt i filmfortellingen hvor slasherfilmer som regel blir mer intense og brutale, noe jeg skal diskutere i kapittel 3. Tempoet i *Villmark* forblir derimot påfallende lavt ved dette punktet, og filmskaperne vektlegger en møysommelig bygging av stemning fremfor å manipulere publikums skvetterefleks gjennom konstruksjonen av audiovisuelle følelsesmarkører. Det totale antall følelsesmarkører, koordinerte stikk av bilde og lyd som er ment å utløse brå følelsesbevegelser hos tilskueren, er vesentlig lavere i *Villmark* enn i for eksempel *Fritt vilt*. Antallet følelsesmarkører i en film er et slags mål på hvor ofte og hvor presist filmen søker å utløse bestemte opplevelser hos tilskueren (Smith 1999: 117-126). Det er vanskelig å telle slikt i en hektisk tredje akt, men frem til da har *Villmark* bare åtte følelsesmarkører, dersom vi teller med hendelsen der Per faller i ei dyrefelle. Dette er et relativt lavt tall for en grøsser, og spesielt for en grøsser med en viss tilknytning til slasherfilmen.

Pål Øies sjangerbevissthet viser seg tydelig i konstruksjonen av en av filmens tidlige følelsesmarkører. I hytta finner Per en ødelagt båndopptaker. Som radiotekniker er det en smal sak for ham å reparere den, og Per og Sara spiller av et bånd der Gunnar som barn forteller gråtende om noe han har sett i skogen. Like etter står Per alene ute i mørket og leter etter mobildekning. Plutselig ser han, og vi, en person som stirrer mot Per med en gassmaske over ansiktet. Per skvetter voldsomt, det samme gjør trolig tilskueren, personen forsvinner i skogen, og den krypende uhyggen har fått sin første bekreftelse gjennom utløsningen av en følelsesmarkør. Øie lar sekvensen få et bevisst og veldig effektivt etterspill. Gunnar hugger et tre utenfor hytta midt på natta, plaget av søvnløshet. Her tones den subjektive lyden av et propellfly inn, den eneste lydbruken av en slik type i hele filmen. Uhyggen er godt etablert.

Gjennom byggingen av den uhyggelige stemningen klarer Øie og hans medarbeidere også å gjøre noen av norsk friluftslivs fremste symboler til virksomme agenter for ondskapen i filmfortellingen. Hytta som de fire ungdommene og deres stadig mer ustabile produsent bor i virker aldri som et særlig hyggelig feriested, men utover i filmen fremstår den mer og mer som et åpent fengsel. Vannet like ved skjuler en død kvinne i et garn, en eller flere ukjente personer beveger seg i skogen, og i hytta ligger Lasse våken om natta mens han hører Gunnar hugge et tre utenfor. Lasse virker å spørre seg selv hvem som er ”av hel ved” her, et uttrykk Gunnar har brukt i en annen sammenheng. Nervøsiteten stiger.

Til og med teltet, som kan betraktes som et symbol på bevegelsesfriheten i norsk friluftsliv, omformes til noe uhyggelig i *Villmark*. Ikke bare er det ved den forlatte teltplassen at guttene trekker den døde kvinnen opp av tjernet, men lenger ut i filmen begår teltet et mordforsøk. Lasse sniker seg unna for å stjele sigaretter fra bagasjen som er etterlatt i teltet. Fra utsiden griper en person gjennom teltduken og lukker hendene sine om halsen på ham. Lasse kjemper for å komme fri, og fra vår eneste vinkel, på innsiden av teltet, ser det ut som om teltduken forsøker å kvele ham. Lasse krabber ut av teltet, og det er ingen på utsiden. Det koselige, om enn trange, oppholdsstedet blir gjort om til en klaustrofobisk og livsfarlig felle.



Kristoffer Joner som Lasse, i klørne på et morderisk telt i *Villmark*.

Kan man egentlig kalle *Villmark* en slasherfilm? Det finnes veldig få tilfeller av grov vold i filmen. For eksempel ser vi ikke drapet på Per, bare den døde kroppen i etterkant. Vi får kun se dødsfallene til Gunnar og den tyske turisten. I basketaket deres blir Gunnar gjennomhullet av et børseskudd, og han river med seg turisten ut i tjernet, der sistnevnte drukner. *Fritt vilt* og de andre senere slasherfilmene har en mye større intensitet og detaljrikdom i voldsskildringene. Grøssere i undersjangeren slasherfilm kjennetegnes gjerne av at de fleste sentrale rollefigurene blir tatt av dage på grusomme og oppfinnsomme måter, ofte med kniv eller andre primitive redskaper. Likevel er det ingen tvil om at rollefigurene i *Villmark* jaktes av en morder, en ”psychokiller” som Clover kaller det i sin definisjon av slasherfilmen (1992: 21).

En annen ting som skiller *Villmark* fra undersjangerens konvensjoner er fraværet av det Clover kaller slasherfilmens ”Final Girl” (ibid: 35). Av rollefigurene i denne filmen er det bare tre som omkommer, medregnet den tyske turisten. Hele tre av hovedrollefigurene overlever. Ingen av jentene dør, mens det er en seksuelt aktiv gutt som omkommer først. *Villmark* følger altså ikke malen Clover tegner opp, en slags slasheroppskrift som jeg skal diskutere grundigere i kapittel 3, men filmen tar heller ikke noen bestemte grep som synliggjør en bevisst lek med sjangerkonvensjonene. *Villmark* kan best beskrives som en grøsser som baner vei for de senere norske slasherfilmene, mens den selv har andre ambisjoner enn å tilpasse seg eller leke med denne undersjangeren av grøsseren.

I tillegg var *Villmark* en film som viste vei i bruken av digital produksjonsteknologi. Den amerikanske slasherfilmen begynte som en lavbudsjettsgrosser, og ville neppe ha vært livsdyktig uten filmskaperens evne til å utnytte relativt små ressurser på en bevisst og fokusert måte. Øies bruk av digitale kameraer og en kort innspillingsperiode gjorde *Villmark* til en forholdsvis billig film, med en budsjettkalkyle på 6 496 450 kroner og en sluttalkyle på 10 039 279 kroner (Nordås 2006: 138-139). Filmen demonstrerte dermed at det med digitalteknologiens hjelp var mulig å produsere effektiv sjangerfilm i Norge, som også kunne appellere til et stort publikum.

Omleggingene av filmforvaltningen la til rette for norske grøssere, men regissør Pål Øie forteller at det forvaltningsmessige ikke spilte noen rolle for hvordan han tilnærmet seg *Villmark*. Han sier at hans fokus var på å fortelle en bestemt historie heller enn å skape et bestemt sjangeruttrykk, og at det ikke var noen bevisst tanke å lage en grosser som skulle utnytte en ny kommersiell orientering i forvaltningen av støtteordningene (Øie 2015). Dette underbygges av at *Villmark* var en film med lavt budsjett, og dermed et relativt beskjedent behov for statlig støtte, som heller ikke var utfordrende i sine voldsfremstillinger. Likevel er *Villmark* en sjangerbevisst film. For første gang siden *De dødes tjern* kom det en norsk grosser som ikke kunne oppfattes som noe annet enn en grosser. Uansett hva filmskaperne hadde til hensikt, så ble *Villmark* en banebryter i norsk film, en utpreget sjangerfilm som sonderte publikums interesse for norske grøssere. *Villmark* ble en kommersiell suksess, med 155 117 besøkende på kino (*Film & Kino* 2012: 37), og dette førte til at andre produsenter og regissører fulgte opp med filmer som var mer dristige og brutale. Øies debutfilm har like mye til felles med *De dødes tjern* som den har med de senere norske slasherfilmene, men en ny norsk filmsjanger var med den et faktum.

Jeg har i dette kapittelet vist hvordan grøssersjangeren oppstod i litteraturen og senere fant veien til filmen ved starten av 1900-tallet. Skrekkfilm har nytt jevn popularitet gjennom hele filmhistorien, og spesielt i USA. En av de viktigste periodene i amerikansk grosserfilm er 1930-tallets utbud av monsterfilmer, der Universals *Dracula* og *Frankenstein* kanskje har satt de dypeste sporene. Andre land har selvsagt også produsert grøssere, noe Prawer viser i boka *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror* (1980). Han nevner både Europa, Japan og Latin-Amerika som viktige produsenter av skrekkfilm på 1950- og 1960-tallet, med britiske Hammer som periodens kanskje aller viktigste. USA ble igjen avgjørende for grøsserens utvikling på 1970-tallet gjennom produksjonen av uavhengige lavbudsjettfilmer som *The*

Texas Chain Saw Massacre og *Halloween*, filmer som hadde stor betydning for utviklingen av undersjangeren slasherfilm.

Min betoning av den amerikanske skrekkfilmen har blant annet å gjøre med at diskusjonen om norsk film, og om hvordan norsk film skal tiltrekke seg publikum, ofte kretser rundt den amerikanske handlingsfilmen. Dette var bakgrunnen for skiftet på 1980-tallet som ga oss helikopterfilmen, og det var et lignende ønske om bredere og mer fengende norsk film som lå bak de forvaltningsmessige tiltakene i 2001 og 2007. Grøsseren er en utpreget attraksjonsfilm, og således godt tilpasset et støttesystem som ønsker å hjelpe frem kommersiell norsk film. Virkeligheten i 2005 var slik: For det første ønsket myndighetene å tilrettelegge for populær film, for det andre var sensurlovgivningen liberalisert i tråd med at sjangeruttrykk hadde oppnådd en mer generell aksept, og for det tredje var det brede norske publikum blitt sjangerkompetent. *Villmark* ble i seg selv den fjerde viktige grunnen til at den norske grøsserbølgen oppstod på 2000-tallet. Der den banet vei, kunne andre følge etter.

3 SLASHERFILMEN

Heltinnen står ved siden av sin skadde kamerat. Hun holder ei hagle i hendene og peker den mot ståldøren i enden av rommet. Bak den venter morderen. Døren åpner seg og en person kommer til syne: Det er ikke morderen, men heltinnens kjæreste. Kameraten dytter hagla til side akkurat i det hun trekker av. Skuddet treffer ikke kjæresten, men han er likevel dødsdømt. Ei ishakke skyter ut gjennom brystet hans! Morderen har spiddet ham bakfra, og han faller om på gulvet. Heltinnen skriker i fortvilelse, men nå får hun ikke tid til annet enn å legge på sprang gjennom det forlatte høyfjellshotellet med den maskerte morderen i hælene.

Scenen er fra *Fritt vilt* (Roar Uthaug, 2006), filmen som for alvor satte den norske grøsserbølgen i bevegelse, med sin intense spenning og mer detaljerte skildringer av lemlestelser og drap enn noen norsk kinofilm hadde vist tidligere. Fem ungdommer reiser til en øde del av Jotunheimen for å stå på snøbrett og finner ved en tilfeldighet et nedlagt høyfjellshotell. Hotellet viser seg å skjule en fryktinngytende morder som jakter på de unge ofrene sine med nådeløs brutalitet. Morderen bruker primitive redskaper for å slå og stikke ungdommene til døde, før han dumper dem i dypet av en bresprekk.

Det går en blodrød tråd fra gotisk litteratur, via *Grand Guignol*-teateret i Paris og den tidlige filmen, til Bela Lugosis *Dracula* på 1930-tallet og Christopher Lees gjenskapelse av den samme vampyren på 1950-tallet. Derfra spinner tråden videre gjennom Norman Bates' drapshandlinger i *Psycho*, via Michael Myers' morderiske jakt på ungdommer i *Halloween*, til drapsorgien i den norske fjellheimen i *Fritt vilt*. Filmene hadde premiere tre år etter *Villmark* og plasserte seg enda tydeligere i grøsserfilmens undersjanger slasherfilm. Ett av de viktigste kjennetegnene ved slasherfilmen er hvordan den skildrer voldelige angrep mot kroppen på en brutal og ofte detaljert måte. Ordet *graphic* brukes gjerne på engelsk, men på norsk kan det være bedre å beskrive fremstillingene som tydelige, og noen ganger naturtro. Slike angrep var ikke noe helt nytt og banebrytende da undersjangeren tok form, men slasherfilmen gjorde spenningsoppbyggingen og den spektakulære volden til et attraktivt system av forventning og sjokk, til publikums begeistring.

Slasherfilmen beskrives av litteraturprofessor Carol J. Clover som en sterkt generisk fortelling om en psykopatisk morder som tar livet av en gjeng unge ofre, for det meste kvinnelige, og som til slutt overvinnes av den ene jenta som har overlevd angrepene (1992: 21). Noen mener at denne nokså løse definisjonen kan fange opp vidt forskjellige filmer, men begrepet er i omfattende bruk i både akademia og dagligtale. Filmviter og filmprodusent

Steven Schneider er kritisk til begrepet, som han mener mangler ”formal and historical specificity”, men han definerer selv slasherfilmen som ”a horror film in which isolated psychotic individuals (usually males) are pitted against one or more young people (usually females) whose looks, personalities, and/or promiscuities serve to trigger recollections of some past trauma in the killer’s mind” (2000: 74). Begge disse definisjonene er gode utgangspunkter for analyser av de norske grøsserne i denne undersjangeren.

På norsk kan det engelske verbet *to slash* oversettes til å flenge, spjære eller kutte opp, og dette sier mye om slike filmers handling. Den svenske filmforskeren Olle Sjögren kaller undersjangeren ”huggfilm” og skriver at denne tenåringsorienterte grøsserfilmen legger hovedvekten på ”att använda mordattacker som chockestetik, förstärka mardrömsupplevelsen att ’knivhugg går igen’ ” (1993: 156). Slasherfilmen ønsker å utløse en tydelig reaksjon fra tilskueren, ved å legge til rette for intense opplevelser av grøss og skrekk. En tilskuer som er kjent med slasherfilmens konvensjoner vil forvente en spennende filmfortelling som kretser rundt en rekke brutale drap. De fleste som gikk på kino for å se *Fritt vilt* hadde sannsynligvis en viss forkunnskap, og de ville dermed forvente en filmfortelling som handlet om en morders jakt på sine ofre. Spørsmålet var ikke hvorvidt noe fælt ville skje med rollefigurene, men når, hvor og hvordan noe fælt ville skje med dem (Dika 1990: 54). Det er disse spørsmålene slasherfilmen har spesialisert seg på å gjøre til en hovedattraksjon, og *Fritt vilt* er den mest sjangerbevisste av de norske slasherfilmene.

3.1 *Fritt vilt* og sjangerorientering

Villmark åpnet døren for den norske kinogrøsseren ved å vise at det var mulig å lage en norsk variant med stor publikumsappell. Regissør Pål Øie la riktignok større vekt på å bygge en uhyggelig stemning enn å skildre brutal vold, men med de isolerte omgivelsene og den psykopatiske drapsmannen tatt i betraktning velger jeg likevel å anse *Villmark* som den første av de norske slasherfilmene. Med et kinobesøk på 257 001 tilskuere etablerte deretter *Fritt vilt* den norske grøsseren som en populær sjanger (*Film & Kino* 2013: 59), og det skulle komme flere skrekkfilmer i undersjangeren slasherfilm i dens kjølvann. To av dem var oppfølgere til *Fritt vilt*, noe som til sammen utgjør en trilogi bestående av Norges mest populære grøsserfilmer.

Produsent Martin Sundland i Fantefilm har vært ansvarlig for alle *Fritt vilt*-filmene, og han forteller at hensikten var å lage en sjangerfilm som omplasserte en typisk amerikansk undersjanger av skrekkfilmen til norske forhold. Produsenten sier at prosjektet var forankret i ”en dyp kjærlighet til skrekkfilm” (Sundland 2015). Både Sundland og regissør Roar Uthaug viser til betydningen av publikumssuksessen som *Villmark* opplevde i prosessen med å forberede og finansiere *Fritt vilt*, og statlig tilskudd ble gitt gjennom markedsvurdering. Skrekkfilmorienteringen lå til grunn for prosjektet fra starten av, men det var Uthaug som foreslo slasherfilmen som undersjanger. De opprinnelige forbildene var klassikere som *The Shining*, men Uthaug fortalte produksjonsteamet, formodentlig med glimt i øyet, at ”vi skal ikke lage en så god film” (Uthaug 2015). Regissørens hensikt var ikke å lage en grøsser på grensen til kunstfilm, men å iscenesette en populær undersjanger. Uthaug's sjangerkompetanse som filmregissør og hans solide kunnskap om slasherfilmens historie og konvensjoner la til rette for det som fortsatt er den mest sjangerbevisste norske slasherfilmen.

Fritt vilt åpner med en bilreise. Fem ungdommer er på vei til fjells. Jannicke (Ingrid Bolsø Berdal) og Eirik (Tomas Alf Larsen) er kjærester, og friksjonen mellom dem handler om hvorvidt de skal flytte sammen eller ikke. Ingunn (Viktoria Winge) og Mikal (Endre Martin Midtstigen) er ”på dealer'n” og klarer knapt å holde hender og lepper unna hverandre. Morten Tobias (Rolf Kristian Larsen) er femte hjul på vogna. Vel framme i Jotunheimen setter de utfor en høy tinde på snøbrett, men Morten Tobias faller og får et stygt beinbrudd. Uten mulighet til å frakte den skadde til legehjelp før mørket faller, bestemmer de seg for å søke ly på et forlatt høyfjellshotell. Om morgenen setter Eirik ut på ski for å varsle hjelpemannskaper, mens de andre venter på hotellet.

Vennene vet ikke at det allerede er for sent å hente hjelp. Hotellet er ikke så forlatt som det kan virke: Jannicke og Mikal oppdager at noen holder hus i et bortgjemt rom i kjelleren. Der finner de gamle avisutklipp som forteller om stedets dystre historie. Sønnen til paret som drev hotellet forsvant da han lekte i snøen utenfor i 1976, og foreldrene forsvant også like etter. Hotellet har vært stengt i tretti år, men avisartiklene forteller videre om turister som i årenes løp har blitt sporløst borte i området. Jannicke og Mikal finner ski og klær som er yngre enn tretti år, samt esker som inneholder bil- og husnøkler og en haug med forlovelses- og gifteringer. Noe er fryktelig galt.

Det publikum vet, er at mannen som gjemmer seg i kjelleren allerede har tatt livet av Ingunn kvelden før, og at Eirik aldri kom lenger enn noen meter unna hotellet før han ble overfalt. De tre gjenlevende finner bare en blodpøl på rommet der Ingunn skulle overnatte, og

skjebnen til Eirik er ukjent for dem. Jakten er et faktum, og vennene må slåss for livet mot en stor og sterk mann som gjemmer seg bak tykke vinterklær og mørke skibriller. Mikal blir hans neste offer, og Jannicke pønsker ut en desperat plan for å fange Fjellmannen på det eneste stedet i hotellet der han kan sperres inne, hans eget skjulested. Planen feiler og Morten Tobias blir drept i forsøket på å fange morderen.

Til slutt lykkes Jannicke med å overvinne Fjellmannen, som viser seg å være den forsvunne sønnen. Foreldrene satte ham ut for å dø, han hevnet seg ved å drepe dem, og siden har han gjemt seg i fjellet og tatt livet av tilfeldige turfolk. Jannicke hamrer ei ishakke i brystet hans i den avgjørende kampen, og Fjellmannen faller ned i bresprekken der han har dumpet ofrene sine. Jannicke sitter igjen i det grelle sollyset på isbreen som den eneste overlevende.



Ingrid Bolsø Berdal som den siste jenta Jannicke i Roar Uthaug's *Fritt vilt*.

Dette er et nøkkelement i slasherfilmen: den siste overlevende som bekjemper den monstrøse morderen. Ofte er denne personen en kvinne, den personen som Clover kaller *Final Girl*. Filmforsker Michael Grant har skrevet at "[the] main character of these films is the final girl [...] and hers is the main storyline. [...] She is the slasher film's hero, and by the end our attachment to her is almost complete" ([1985] 2007: 357). I løpet av *Fritt vilt* gjennomgår Jannicke en forvandling fra den moderlige og stødige lederskikkelsen, via den

vettskremte ungjenta som jages av en psykopatisk morder, til ”the image of an angry woman” (Clover 1992: 17), og til slutt tar hun sin voldelige hevn på morderen. Jannicke sitter alene i snøen som ”the one who did not die: the survivor, or Final Girl” (ibid: 35). Hun har vunnet kampen, men samtidig mistet alt. Den siste jenta utmerker seg ved å overleve, samtidig som hennes offer er stort:

”If her friends knew they were about to die only seconds before the event, the Final Girl lives with the knowledge for long minutes or hours. She alone looks death in the face, but she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B). [...] Her scene occupies the last ten to twenty minutes [...] and contains the film’s emphatic climax” (ibid: 35-36).

Det er den siste overlevendes ideoende kvaliteter som gjør henne i stand til å overvinne morderen. Jannicke i *Fritt vilt* er denne sjangerdefinerende rollefiguren, men ikke som en blåkopi av de opprinnelige amerikanske forbildene. Hun avviker fra noen av rollefigurens klassiske egenskaper slik de beskrives av Clover, og forandrer dermed rollefigurens oppførelse. Jeg kommer tilbake til Jannicke og hennes kamp mot Fjellmannen i kapittel 3.4, men først skal jeg kontekstualisere etableringen av norsk grøsserfilms viktigste undersjanger.

3.2 Fra Bates Motel til Texas: Undersjangeren blir til

”I use the term ’slasher’ as a generic label for a movie with a psychopathic killer, usually a male, whose assumed blood lust drives him to a sort of extreme violence against women. Such violence, often eroticized, is showcased by the camera in increasingly graphic and disturbing ways” (Freeland 2000: 161).

Alfred Hitchcocks *Psycho* fra 1960 blir ofte betraktet som den viktigste forløperen til undersjangeren slasherfilm. Når Norman Bates (Anthony Perkins) tar livet av en naken Marion Crane (Janet Leigh) i dusjen på Bates Motel, blir to av de mest sentrale kjennetegnene ved slasherfilmen formalisert: det grusomme knivdrapet og den seksuelle undertonen. Selv om den tidens sensurordninger ikke tillot Hitchcock å vise ugjerningen i levende detalj, noe som var en viktig årsak til at han laget filmen i svart/hvitt, så var den overrumpende knivstikkingen noe som skulle komme til å definere slasherfilmen på 1970- og 1980-tallet.

Psycho var også banebrytende når det gjaldt valget av omgivelser. De store grøsser- syklusene frem til da, som Universals monsterfilmer på 1930-tallet og Hammers gotiske

grøssere på slutten av 1950-tallet, ble dominert av filmer der handlingen var lagt til en tidligere historisk periode. Fortellingene foregikk i en vagt definert fortid, en eller annen gang på 1800-tallet, og de fant oftest sted i et ruralt Europa. Med Hitchcocks film ble skrekken tatt med til det samtidige Amerika, og rett inn i den moderne psyke. Filmforsker Steve Neale skriver at *Psycho* "is generally regarded as a turning point, as the beginning of something new: as the film which located horror firmly and influentially within the modern psyche, the modern world, modern relationships, and the modern (dysfunctional) (*sic*) family. [...] [*Psycho*] helped inspire the slasher, stalker and serial-killer films of the 1970s, 1980s and 1990s" (Neale 2000: 96).

Psycho var nifs, en ny type grøss, men den var også underholdende. Filmforsker Linda Williams påpeker at Hitchcock selv mente å lage en film som fungerte som et spøkelseshus på tivoli, en film som hadde det Williams kaller en "fairground appeal to sensational fun" (2000: 353). Den blir i dag sett på som en åpenbar forløper til slasherfilmen, men for samtidens tilskuere var *Psycho* først og fremst en spenningsfilm fra den kjente merkevareprodusenten Alfred Hitchcock, med en ny vri som utfordret datidens normer for hvordan man kunne skildre vold og sex på film (ibid: 359-360). Filmen fikk stor betydning for publikums forhold til sjangerfilm: "[Elements] of this 'roller-coaster' sensibility – a sensibility that is grounded in the pleasurable anticipation of the next gut-spilling, gut-wrenching moment – has gained ascendancy in popular moving-image culture. [...] Although *Psycho* is certainly not the direct antecedent of all these films, it does mark the important beginning of an era in which viewers began going to the movies to be thrilled and moved in quite visceral ways, and without much concern for coherent characters or motives" (ibid: 356).

Noe av nyhetsverdien i *Psycho* var paradoksalt nok at den tok noen steg tilbake til det som hadde kjennetegnet den tidlige filmen, det filmhistorikeren Tom Gunning har kalt attraksjonsfilmen. Begrepet er inspirert av regissør og filmteoretiker Sergej Eisensteins teori om attraksjonsmontasje, om hvordan bilder som bryter med den absorberende illusjonen kan fremkalle en destabiliserende sjokkeffekt hos tilskueren (ibid). *Psycho* viste hvordan film kunne trekke publikum inn i fortellingen for deretter å gi dem frydefulle sjokk. Publikum møter grøsserfilmen med en hengiven opplevelseslyst, og spøkelseshuset er en god sammenligning. Slasherfilmens grunnleggende struktur er en bevisst manipulering av publikums forventninger og en tilfredsstillelse av deres delvis selvbevisste opplevelse av "anticipation, shock, and release" (ibid).

Hitchcock selv gjorde noen notater om betydningen av den sjokkerende spjærescenen da han laget *Psycho*. Publikum skulle sidestilles med offeret ved hjelp av iscenesettelsen: "The slashing. An impression of a knife slashing, as if tearing at the very screen, ripping the film" (Spoto 1983: 419, Clover 1992: 52). Slasherfilmens viktigste forløper hadde til hensikt å stikke kniven gjennom lerretet og ut til publikum i kinosalen.

Like før publikum først fikk oppleve *Psycho* hadde den britiske filmen *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) premiere. Historien handler om den sympatiske, men psykopatiske, filmfotografen Mark Lewis (Carl Boehm). Han opplevde alvorlig mishandling som barn, og i voksen alder påfører han kvinner lidelser og død mens han dokumenterer ugjerningene med et kamera. Hans ambisjon er å fange et fysisk uttrykk for dødsangst, ansikter som viser den desperate visshet om ødeleggelse. Rollefigurene Mark Lewis og Norman Bates representerer et vendepunkt i grøsserfilmens historie: overgangen fra det overnaturlige monstret i fortiden eller fremtiden, til den monstrøse hvermannen i samtiden. Dette mer realistiske monstret skulle bli betydningsfullt for slasherfilmen.



Norman Bates, den tilsynelatende harmløse hvermannen i Alfred Hitchcocks *Psycho*.

Sjangerbetegnelsene *stalkerfilm* og *slasherfilm* brukes om hverandre i litteratur om grøsseren. Det går an å skille mellom dem ved å si at stalkerfilm er en fortelling der en morder forfølger sine ofre, mens slasherfilm er en fortelling der morderen tar livet av ofre på

grufulle måter som ofte inkluderer bruk av kniv eller andre skjære- og stikkeredskaper. I den sistnevnte kategorien finner vi ofte fortellinger der ofrene selv oppsøker steder hvor ondskapen skjuler seg, mens den førstnevnte kategorien ofte forteller om mordere som drar på jakt etter ofrene der de til vanlig oppholder seg.

Skillet er likevel unaturlig, da filmer ofte vil være både det ene og det andre. I *Scream* oppsøker morderen ofrene, men han dreper dem også på grufulle måter, gjerne med kniv. Filmen kan betegnes som *stalk and slash*. Selv når ofrene forviller seg til steder der de ikke burde være, som tilfellet er med *Psycho*, kan man likevel si at morderen forfølger og jager dem. Bates spionerer på Crane gjennom et hull i veggen på motellrommet hennes, og han tar seg inn på et sted han ikke skal være når han dreper henne med en stor kniv. Jeg vil i det følgende bruke begrepet som både Clover og filosofiprofessor Cynthia A. Freeland bruker om undersjangeren: slasherfilm (Clover 1992: 21-64, Freeland 2000: 161-190).

Et annet konsept som gjør seg gjeldende i diskusjoner av slasherfilm er *splatter*. Begrepet ble oppfunnet av regissør George A. Romero som en beskrivelse av hans egen *Dawn of the Dead* (1978), ifølge filmkritiker John McCarty (1984: 5). Splatter, eller *gore*, er en betegnelse på sterkt detaljert innhold av blod og gørr, som ofte ledsages av en viss grad av svart humor knyttet til den kroppslige ødeleggelsen. Splatterfilm kan forstås som en egen undersjanger (Sjögren 1993: 121, Petridis 2014: 76), en grøsserfilm der hovedvekten ligger på grov lemlestelse av kroppen og detaljerte nærbilder av innvoller som rives ut, men elementer av *splatter* er også vanlig i slasherfilmen. Splatterfilmens visuelle særtrekk ble utviklet omtrent samtidig med at slasherfilmens forløpere dukket opp på starten av 1960-tallet.

Der *Psycho* som følge av den amerikanske produksjonskoden ikke hadde anledning til å vise fargerike og detaljerte grusomheter, fråtser den banebrytende lavbudsjettsfilmen *Blood Feast* (1963) av Herschell Gordon Lewis i slike bilder. Lewis har blitt kalt splatterfilmens gudfar, og han laget sine bloddryppende ”gore films” i USA omtrent samtidig som det britiske Hammer Film Productions gjorde seg bemerket for sine gotiske, og til tider blodige, grøssere på den andre siden av Atlanteren (McCarty 1984: 3). Lewis opererte ved siden av mainstreamfilmen og var dermed ikke avhengig av produksjonskoden. Hele poenget med filmene hans er den utilsørte fremstillingen av blod, gørr og innvoller, og uttrykket *exploitation* brukes gjerne om filmer som utnytter sine sterkt begrensede ressurser på denne måten (Wells 2000: 77-78). Splatterfilmer viser sprutende blod og detaljert gørr, ofte med en ironisk og mørk humoristisk distanse til ødeleggelsene. Denne *Grand Guignol*-inspirerte

tradisjonen ble sterkere utover 1960- og 1970-tallet, og fikk stor betydning for utviklingen av slasherfilmen.

Grepene som kan spores tilbake til *Psycho*, det sjangerdefinerende knivdrapet og plasseringen av de skrekkelige hendelsene i et moderne her og nå, fikk stor innflytelse på grøsserfilmer i årene som fulgte. Selv om den amerikanske slasherfilmen er særlig viktig for utviklingen av grøssersjangeren frem mot vår tid (Hutchings 2004: 193), og av spesiell betydning for den norske utgaven av undersjangeren, tok den på sin side imot impulser fra andre nasjonale sjangerkulturer. Et spesielt viktig eksempel på slik innflytelse finner vi i den italienske giallofilmen. Betegnelsen *giallo* blir brukt om grøssere, thrillere og kriminalfilmer som for eksempel *Psycho*, og italienske giallofilmer som Mario Bavas *Twitch of the Death Nerve* (1971) og Dario Argentos *Deep Red* (1975) fikk internasjonalt ry blant annet på grunn av sine detaljerte fremstillinger av brutale mord. Den maskerte morderen, det kvinnelige offeret og det forseggjorte knivdrapet var sentrale kjennetegn i det Sjögren har kalt italiensk knivopera (1993: 164). Bruken av *point-of-view*, synsvinkelfilming fra morderens fysiske ståsted, er også et stilistisk grep i giallofilmen som fikk sterk innflytelse på den amerikanske slasherfilmen senere på 1970-tallet (Harper 2004: 10). Den italienske undersjangeren foranlediget mye av det som ble kjennetegn ved den amerikanske versjonen. En av den amerikanske slasherfilmens ikoniske regissører, John Carpenter, har for eksempel fremholdt Argentos *Suspiria* (1977) som en viktig inspirasjonskilde (ibid: 9).

1974 står som et avgjørende år i undersjangerens utvikling. Tobe Hoopers banebrytende *The Texas Chain Saw Massacre* hadde premiere i USA på høsten dette året, og ble en kontroversiell film mange steder i verden. Historien om de fem ungdommene på biltur i Texas som havner i klørne på en familie av degenererte psykopater, ble sett på som så opprørende at den ble forbudt i blant annet England. Hooper skaper en gjennomgående dyster og guffen stemning i iscenesettelsen av den truende og kannibalistiske morderfamilien. Det er spesielt den maskekleddede sønnen Leatherface (Gunnar Hansen) som står for brutaliteten, svingende med en motorsag. Han jager og dreper ungdommene etter tur, men må til slutt innse at Sally (Marilyn Burns) slipper unna i siste liten, i det Clover kaller slasherfilmens A-slutt: uthaling og redning.

Birger Vestmo i *NRK* omtalte filmen i forbindelse med relanseringen i 2014, og skrev at ”selv om filmen er tidvis brutal og intens, inneholder den ikke alt det grusomme som folk kanskje tror de har sett eller hørt” (2014). Mengden blod og gørr i filmen står langt tilbake for overdrivelsene som skulle komme i senere slasherfilmer. *The Texas Chain Saw Massacre* ble

utgitt på video i Norge i 2001, og kinolanseringen i 2014 var første gang den ble vist på kommersiell kino her i landet. Vestmo konstaterte at den er ”utstyrt med 15-årsgrense, hvilket betyr at 12-åringer kan se den med en foresatt. Tidene har jammen forandret seg” (ibid).



Den psykopatiske morderen Leatherface i Tobe Hoopers *The Texas Chain Saw Massacre*.

Stilen i *The Texas Chain Saw Massacre* gjorde seg bemerket, og Hooper har fått mye skryt for hvordan han gjorde det begrensede budsjettet til en fordel for filmens bilde og lyd. Fortellingen har også blitt fremholdt som en av de beste amerikanske grøsserfortellingene på 1970-tallet. Filmforsker Robin Wood har skrevet om dens primitive kraft at den har ”the authentic quality of a nightmare. I have had since childhood a recurring nightmare whose pattern seems to be shared by a very large number of people within our culture: I am running away from some vaguely terrible oppressors who are going to do dreadful things to me; I run to a house or a car, etc., for help; I discover its occupants to be precisely the people I am fleeing” (1986: 90). Denne marerittpregede flukten fra kroppslig ødeleggelse ser ut til å vekke bred fascinasjon i vår kultur, for som Wood også slår fast: ”The horror film has consistently been one of the most popular and, at the same time, the most disreputable of Hollywood genres” (ibid: 77). Hoopers grøsserklassiker er en av filmene som har truffet denne nerven med stor presisjon. Scenesetelsen av de brutale angrepene på en gruppe ungdommer, og

spenningstoppen der gruppas siste overlevende endelig finner redning, peker dessuten fremover mot slasherfilmen.

The Texas Chain Saw Massacre er et tydelig eksempel på et annet kjennetegn ved undersjangeren: vold mot kvinner. Ikke at menn slipper billig unna i møtet med de psykopatiske morderne i slasherfilmer, det er en utbredt misforståelse at kvinner plages og drepes mer enn menn i skrekkefilmer (Staiger 2005: 174), men det er ofte kvinner som er slasherfortellingens hovedperson. Dette har vært ett av de viktigste forskningsfeltene siden grøsseren ble gjenstand for filmvitenskapelige studier på slutten av 1970-tallet (Neale 2000: 93). Grøsseren hadde alltid hatt en lav status som filmkunst, og slasherfilmen gjorde ingenting for å heve denne: "Their cheapness, crudeness and formulaic repetitiveness, along with their apparent pandering to unsophisticated teenage audiences, led to their being seen as degrading experiences in much the same way as earlier types of horror (Hammer horror, for example) had been seen as degrading when they first appeared, degrading both in their reliance on scenarios of extreme violence and in their crass and dumb exploitative nature. In addition, however, the slasher's reliance on the stalking and terrorisation of women led to a new charge, that of misogyny, with the films themselves branded as violent and pernicious reactions against feminism" (Hutchings 2004: 193).

En annen film fra 1974 som peker frem mot slasherfilmen er den kanadiske *Black Christmas* av Bob Clark. Handlingen foregår i et kvinnelig studenthjem på en universitets-campus. En ukjent person sniker seg inn i huset og gjemmer seg på loftet. I løpet av et par dager tar vedkommende livet av flere av beboerne, uten å bli oppdaget. Hovedpersonen i fortellingen er studenten Jess (Olivia Hussey), og til slutt blir hennes kjæreste Peter (Keir Dullea) antatt å være gjerningsmannen. Jess blir paranoid av mistanken mot kjæresten og tar livet av ham i filmens klimaks. Dermed kan Peter aldri tilstå, tiltales eller frikjennes. I filmens siste scene ser vi at den virkelige morderen fremdeles gjemmer seg på loftet i studenthjemmet, mens Jess ligger alene og forsvarsløs i etasjen under, neddøpet av legene som har behandlet henne. Jess er satt ut av spill, ikke av morderen, men av autoritetspersoner som egentlig skal besørge hennes ve og vel. En slik revurdering av samfunnets autoriteter og maktstrukturer ble senere viktig i slasherfilmenes fortellinger om den yngre generasjons traumatiske opplevelser.



Jess har en dårlig jul i Bob Clarks *Black Christmas*, en mindre kjent forløper til slasherfilmen.

Morderens identitet i *Black Christmas* blir aldri avslørt for oss, da han filmes nesten utelukkende fra sin egen fysiske synsvinkel, et grep som senere skulle bli en konvensjon i slasherfilmen. Dette kan skape et ekstra ubehag for tilskueren, fordi man tvinges til å dele morderens synsvinkel. I *Black Christmas* får vi ikke se mer av ansiktet hans enn et opprømt øye, og de fleste gangene vi hører stemmen hans er over telefonen når han ringer trusler til jentene i studenthjemmet fra deres eget loft. *Black Christmas* er en klar forløper til slasherfilmen, med ett vesentlig unntak: Den har en psykopatisk morder som forfølger og tar livet av en gruppe unge jenter, den har utstrakt bruk av synsvinkelfilming, men den mer enn antyder at det ikke finnes noen *Final Girl*.

Sosiolog og filmhistoriker Andrew Tudor mener at det går et skille i den anglo-amerikanske grøssersjangeren på 1960-tallet, mellom det han kaller den tidligere *secure horror* og den nyere *paranoid horror*. Den trygge grøsseren kjennetegnes ved at den monstrøse trusselen kommer utenfra og at orden gjenopprettes når denne trusselen nøytraliseres. Stikkordene for denne grøssertypen er ”successful human intervention, effective expertise, authorities as legitimate, sustainable order, ’external’ threats, centre-periphery organisation, defined boundaries, closed narratives” (Tudor 2002: 108). Fra 1970-tallet blir det mer vanlig med grøsserfortellinger der den monstrøse trusselen gjennomsyrrer hverdagen

og der orden ikke kan gjenoprettes ved nøytralisering av trusselen: "failed human intervention, ineffective expertise, authorities as unreliable, escalating disorder, 'internal' threats, victim groups organisation, diffuse boundaries, open narratives" (ibid). Tudor illustrerer kontrasten mellom de to typene ved å nevne James Whales' *Frankenstein* som et eksempel på en trygg grøsser, og John Carpenters *Halloween* som en paranoid grøsser der ondskaperen kommer innenfra, fra psyken, og ikke utenfra i form av noe som er fysisk eller vitenskapelig umulig.

Psycho foranlediget et retningsskifte som hadde blitt tydelig ved midten av 1970-tallet. *Black Christmas* og *The Texas Chain Saw Massacre* pekte fremover mot slasherfilmen på forskjellige måter, og *The Town that Dreaded Sundown* (Charles B. Pierce, 1976) handlet om en psykopatisk massemorder som dreper unge og forelskede mennesker uten noe tilsynelatende motiv, løst basert på uoppklarte drap i Texarkana, Arkansas. Ingen av disse filmene ble starten på noen sjangersyklus, slik heller ikke *Psycho* hadde blitt. Det var markeringen av en bestemt årstid som skulle få avgjørende betydning for at slasherfilmen ble en kommersiell faktor i amerikansk film på slutten av 1970-tallet.

3.3 *Halloween* og den første amerikanske slashersyklusen

Natt til søndag 30. oktober 2011 fant en tragedie sted i Norge. Politiet i Oslo fikk melding om husbråk i en bygård. Da de ankom stedet, fant de inngangspartiet sølt til med blod. I blodet var det tegnet et peterskors og skrevet "gud" med store bokstaver. En ung mann lå drept i en leilighet i bygården, mens en annen ble fraktet til sykehus med livstruende skader. En tredje mann hadde angrepet sine sovende kamerater med kniv. Død og lemlestelse var de tragiske konsekvensene, og Norge hadde fått det som gjennom media ble kjent som halloweendrapet (Zondag og Wergeland 2013).

Halloweenmarkeringen i slutten av oktober har festet seg i den norske bevisstheten, akkurat som i den amerikanske, og det er lett for at grusomme ugjerninger som begås på den tiden av året knyttes til den grøssende halloweentradisjonen. Kulturforsker David J. Skal skriver at "Halloween was traditionally believed to be the night when the veil between life and death was at its most transparent" (2002: 1). Denne folketroen hadde røtter både i Europa og Amerika: "All histories of Halloween inevitably wind back to the ancient Celtic festival of Samhain (pronounced SOW-win), which marked the death of summer and the beginning of

the Celtic new year. [...] In reality, contemporary Halloween is a patchwork holiday, a kind of cultural Frankenstein stitched together quite recently from a number of traditions, all fused beneath the cauldron-light of the American melting pot” (ibid: 20).

Halloween har sin opprinnelse i forskjellige høstfester i hedensk tid, blant annet den keltiske Samhain, som feiret de døde og deres sjelers tilbakekomst til de levendes verden denne ene dagen i året. Av maktpolitiske årsaker gjorde den kristne kirken anstrengelser for å legge beslag på slike markeringer med sine egne tradisjoner. Allehelgensdag ble lagt til 1. november, allesjeldersdag til 2. november, og dermed ble halloween på 31. oktober opptakten til denne liturgiske høytiden. De folkloristiske aspektene av feiringen, som de dodes sjeler og underjordiske vesener, ble borte fra markeringen (ibid: 17-27). Siden 1970-tallet har halloween blitt mer orientert mot sin opprinnelige betydning, mye på grunn av spillefilmens innflytelse på moderne kultur:

”Few holidays have a cinematic potential that equal Halloween’s. Visually, the subject is unparalleled, if only considered in terms of costume design and art direction. Dramatically, Halloween’s ancient roots evoke dark and melodramatic themes, ripe for transformation into film’s language of shadow and light” (ibid: 155).

Kinofilmen var likevel over åtti år gammel før Hollywood fant på å utnytte selve feiringen. Det skjedde først etter at den uavhengige filmprodusenten Irwin Yablans oppdaget at tittelen *Halloween* aldri hadde blitt brukt til en spillefilm. I 1978 arbeidet Yablans og hans produksjonspartner Moustapha Akkad med en lavbudsjettsgrosser som gikk under arbeidstittelen *The Babysitter Murders*. Idéen var at handlingen skulle foregå i løpet av kun én kveld, på halloween. Selv om feiringen hadde sørget for atmosfære i tidligere filmer, hadde den aldri vært sentral i en langfilmfortelling. Det hadde også tatt tid før Hollywood begynte å utnytte datoen i markedsføring. Premierer på *Frankenstein* i 1931 ble for eksempel lagt til høsttakkefesten, og Universal kjørte ut avisannonser med et bilde av en kalkun sammen med film-tittelen. Med årene begynte selskapet å markedsføre filmmonstre sine i sammenheng med halloween, men ingen Hollywood-selskaper hadde laget noen spillefilm om halloween på det tidspunktet Yablans kontaktet regissør John Carpenter med sin idé til en grosser om en barnevaktmorder (ibid: 155-161).

I samarbeid med produsent Debra Hill gikk Carpenter i gang med å skrive og regissere *Halloween*, som skulle filmes og leveres på kort tid til en pris av drøye tre hundre tusen dollar (Harper 2004: 12). Filmen starter med en sekvens der vi bevitner et mord fra morderens egen fysiske synsvinkel. Bruken av synsvinkelfilming skjuler morderens identitet for oss, og bare

ved slutten av sekvensen avsløres det at ugjeringen blir utført av en liten gutt som heter Michael Myers. Han har tatt livet av sin egen tenårings søster med kniv. Femten år senere rømmer den psykotiske Michael (Nick Castle) fra den lukkede institusjonen han har vokst opp på og returnerer i hemmelighet til hjembyen Haddonfield på halloween. Sitt faktiske utseende holder han skjult bak en uttrykksløs hvit maske, en visuell markør som ligner dødsmasken i antikkens greske teater (Dika 1990: 83), og som ikke vekker nevneverdig oppsikt på en dag der mange går utkledd med masker. Hensikten hans er å forfølge noen av den søvnige forstadens tenåringer og drepe dem på grufulle måter.



Michael Myers i den banebrytende *Halloween* av John Carpenter.

Michael virker å være spesielt interessert i Laurie Strode (Jamie Lee Curtis), ei skoleflink tenåringsjente som tjener lommepenger på å sitte barnevakt. Halloweenkvelden senker seg og Laurie er barnevakt for lille Tommy Doyle (Brian Andrews) og Lindsay Wallace (Kyle Richards), mens Michael Myers sniker seg rundt i Haddonfield og tar livet av Lauries venner en etter en. I mellomtiden har doktor Sam Loomis (Donald Pleasence) ankommet byen i jakten på sin pasient Myers. Søket etter morderen er ikke vellykket, og Myers nærmer seg Laurie Strode. Hun er nå klar over at en morder gjemmer seg i skyggene. Laurie forskanser seg i Doyle-huset, men Myers tar seg inn og jager henne i en kamp på liv og død. Til slutt kommer doktor Loomis til unnsetning og skyter Myers i brystet. Morderen

faller fra en terrasse i andre etasje, men kroppen hans ligger ikke på gressplenen når Loomis ser etter ham. Michael Myers er sporløst forsvunnet.

Det var vanskelig å finne en distributør til filmen, så Yablans tok på seg oppgaven selv. Dette betalte seg da John Carpenters *Halloween* ble en stor suksess ved kinopremieren høsten 1978. Filmen står fortsatt som en av de mest innbringende i historien når inntekter ses i forhold til budsjettet (Dika 1990: 30). Den traff en nerve i sin tid, i et USA som hadde traumer etter Vietnam og Watergate, og som var på vei inn i en ny politisk konservatisme. Halloween var den ene årlige feiringen som var uoffisiell og ikke kontrollert av myndighetene, og den var dermed ”a natural magnet for American anxieties about social disconnections. It was also a despiritualized holiday ripe for new myths and rituals” (Skal 2002: 163). Filmen *Halloween* ble en suksess, og den fikk stor betydning for fornyelsen av halloween som kulturell begivenhet. Den gamle høstmarkeringen hadde lenge vært preget av godteri og overfladisk omgang med masker og plastskjeletter, men nå fant den også tilbake til sine røtter som en mer dyster feiring av døden og de hengangne sjeler, kort sagt tilbake til grøss og gru:

”*Halloween* was more than just the first film to fully exploit the holiday. In a stroke, it reconnected the celebration of October 31 to primal anxieties about life and its aftermath. In *Halloween*, the dormant power of death is buried inside a little boy in the same way that the holiday’s essential relationship to death had been repressed, transformed, and trivialized as children’s fun and games” (ibid: 164).

Motivene undertrykkelse, død og tilbakekomst kan spores til den gotiske litteraturen som ble diskutert i kapittel 2.1. Engelskprofessor William Patrick Day plasserer *Halloweens* tematikk og rollefigurer i gotisk tradisjon, og viser hvordan den gotiske fortellingen lever i beste velgående i skrekkfilmen ved starten av 1980-tallet (1985: 157-158).

Carpenters *Halloween* avstedkom en ny sjangerbølge i amerikansk film. Slasherfilmen hadde fått sitt gjennombrudd. Det er som forløpere til *Halloween* at *Psycho* og *The Texas Chain Saw Massacre* forlenger sin innflytelse på den moderne grøssersjangeren. Med Carpenters suksessfilm ble det utløst et skred av grøssere i den nye undersjangeren slasherfilm på slutten av 1970-tallet og utover 1980-tallet. En betydningsfull slasherfilm som fulgte i kjølvannet av *Halloween* var *Friday the 13th*, en film som fikk en lang rekke oppfølgere på 1980-tallet. Mordene i denne filmen er mer grufulle og mer oppfinnsomme enn i *Halloween*, og ikke minst er de flere i tallet. Det siste gjelder også den uunngåelige oppfølgeren *Halloween II* (Rick Rosenthal, 1981), som ble satt i verk da originalen ble en stor slager på

videomarkedet. Oppfølgeren fortsetter akkurat der originalen sluttet, samme halloween, og Michael Myers er ikke ferdig med sine grusomme ugjerninger. Doktor Loomis oppdager at Myers dreper i en pervers hyllest til den keltiske Samhainfeiringen, og det viser seg dessuten at Laurie Strode egentlig er hans lillesøster.

Ved inngangen til 1980-tallet hadde den amerikanske grøsserfilmen forandret seg betydelig. Den gale vitenskapsmannen var nesten helt borte, og i hans sted hadde den psykopatiske morderen inntatt scenen. Politifolk, vitenskapsfolk og andre spesialister hadde gått fra å være fortellingens uredde helter til å bli inkompetente tilskuere, i takt med at monsteret sjeldnere ble overvunnet (Tudor 1989: 20-26, 72).

Tudor har undersøkt grøsserutbudet på kino i Storbritannia i perioden fra 1931 til 1984, og laget oversikter over hvordan sjangeren utviklet seg fra Universal-monstrenes tid frem til slasherfilmen. Den viktigste nyvinningen ved starten av 1980-tallet er ifølge ham den narrative modellen "youth in jeopardy" (ibid: 70). Blod og gørr blir dvelt ved på mer intense måter enn før, men selve fortellingen om de unge menneskene som jaktes av en psykopatisk drapsmann er den virkelige nye trenden. Tudor viser hvordan *Halloween* påskynder en utvikling som gjør slasherfilmen til den dominerende undersjangeren i årene etter 1978:

"In the year of *Halloween*'s British release, there were only six movies featuring psychotics, 22 per cent of total output. One year later that figure had risen to 42 per cent (14 films), and in 1981 to 51 per cent (17 films). Overall, some 80 per cent of the period's psychotics appear after *Halloween*, a fact which, combined with the movie's obvious influence on the character of subsequent psycho-movie narrative, makes it one of the most important horror movies in the modern genre" (ibid: 68).

Halloween var en gjennombruddsfilm og *Friday the 13th* bekreftet undersjangerens popularitet. Med dette var en syklus i gang. I løpet av de neste årene ble det laget en lang rekke slasherfilmer inspirert av de to første, blant annet *Prom Night* (Paul Lynch, 1980), *Graduation Day* (Herb Freed, 1981), *My Bloody Valentine* (George Mihalka, 1981) og *Silent Night, Deadly Night* (Charles Sellier, 1984). Mange av filmene brukte en spesiell merkedag i tittelen og som en ramme rundt mordene, men det kan argumenteres for at det egentlig er halloween som transplanteres til de andre merkedagene, siden alle disse filmene fremstiller og tematiserer "the ritual harvesting of human beings, the frequent display of masks, and the recurrent theme of the return of the dead" (Skal 2002: 166).

Filmforskeren Vera Dika skrev en doktoravhandling om noen av de amerikanske slasherfilmene fra rundt 1980, som senere ble til boken *Games of Terror* (1990). Dika

bestemmer starten på syklusen ved å vise til *Halloweens* store kommersielle suksess og hvordan de følgende fillmene er variasjoner over samme formel. Hun inkluderer blant annet *Friday the 13th*, *Prom Night* og *Friday the 13th Part II* (Steve Miner, 1981) i syklusens korpus. Siden Dika bruker betegnelsen stalkerfilm, og definerer denne blant annet ved produksjonens lave budsjett og bruken av synsvinkelfilming, setter hun strek for syklusen ved filmen *The Burning* (Tony Maylam) i 1981 (Dika 1990: 10-15).

Den stramme strukturen i *Halloween* er en viktig årsak til at den ble så vellykket og innflytelsesrik. Mange av Carpenters grep fungerer som å spenne en filmatisk buestreg: det fortettede tidsforløpet, de avgrensede omgivelsene, og spenningsoppbyggingen som gjøres ved bruk av synsvinkelfilming. Spenningen utløses så i de plutselige utfallene av vold, brutale sjokk som gir tilskueren uttelling for innlevelsen og besørger at den spente stemningen fortsetter. Dika skriver at ”*Halloween* functions to envelop its viewers in a precisely orchestrated system of gratification and shock. A highly successful and profitable low-budget film, it was closely copied by a number of subsequent filmmakers, who each tried to take from it its most significant elements” (ibid: 53).

Hvis vi ser bort fra bruken av synsvinkelfilming, som for Dika er et definerende grep ved stalkerfilmen, utvider feltet seg betraktelig. Det blir tydelig at den første amerikanske slashersyklusen holdt seg kommersielt solid utover 1980-tallet, blant annet på grunn av den oppfinnsomme variasjonen i Wes Cravens *A Nightmare on Elm Street*. Filmen ble en stor suksess, førte til mange oppfølgere, og ga den generiske slasherfortellingen en ny vri der den avdøde barnemorderen Freddy Krueger (Robert Englund) hjem søker ungdommer i drømmene deres. Her skimtes nok en gang halloweenmotivet med tilbakekomst fra døden, denne gangen i kombinasjon med grusomme lemlestelser og dødsfall som blir forårsaket av blant annet Freddys fryktinngytende saksehanske.

Craven hadde gjort seg bemerket som regissør av lavbudsjettsgrøsserne *The Last House on the Left* (1972) og *The Hills Have Eyes* (1977). Han fikk et større budsjett å arbeide med da han laget *A Nightmare on Elm Street*, men filmen var fortsatt såpass billig at inntektene ble enorme i forhold til utgiftene. Craven så ikke for seg at filmen skulle bli starten på en filmserie, og han av slo å ta del i oppfølgeren *A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge* (Jack Sholder, 1985) fordi han ikke likte manuset. Det innbringende marerittet på Elm Street fortsatte i mange år uten Cravens direkte medvirkning (Wooley 2011: 133-134).

Den opprinnelige lavbudsjettsrealismen som fulgte i kjølvannet av *Halloween* ble utover 1980-tallet erstattet av en slags *fantasy-slasher* som var produsert på høyere budsjetter

(Hutchings 2004: 210). Serien med grøsserikonet Freddy Krueger var emblematiske for slasherbølgen i amerikansk film på midten av 1980-tallet, men den ble også et eksempel på hvordan undersjangeren hadde gått tom for energi og manglet friske impulser ved starten av 1990-tallet, noe som betydde slutten på syklusen.

Filmforsker Sotiris Petridis kaller tiden fra 1974 til slutten av 1980-tallet for slasherfilmens klassiske periode, siden han regner både *The Texas Chain Saw Massacre* og *Black Christmas* som slasherfilmer, og han mener at den blir avløst av den postmoderne perioden på 1990-tallet (Petridis 2014: 76). Det må understrekes at begrepet postmodernisme er problematisk i denne sammenhengen. Tudor har skrevet at ”it has become almost *de rigueur* to invoke postmodernity in seeking to characterise the state of cinema at the turn of the century” (2002: 105). Det kan være fristende å ty til dette begrepet for å beskrive forskjeller og utviklinger i sjangeren over tid, men faren er at man da overser likheter og sammenhenger.

Regissør Craven selv ble viktig for det Petridis kaller den postmoderne perioden, først med *Wes Craven's New Nightmare* i 1994, der fiksjonsfiguren Freddy Krueger fra *Elm Street*-filmene invaderer virkeligheten og hjem søker skuespillere og filmarbeidere som har stått bak filmene om ham. Filmkritiker Jim Harper har skrevet at *New Nightmare* utmerker seg ved å være en av de tidligste slasherfilmene som var ”truly self-referential” (2004: 24). Ikke lenge etter kom Cravens *Scream*, den mest innbringende slasherfilmen som var laget til da (ibid: 25). *Scream* var en satirisk oppdatering av slasherformatet som hadde et underholdende metaperspektiv på undersjangeren. Tudor observerer at det gjerne er filmer som *Scream* som blir beskrevet med begrepet postmodernisme, ”because of their studied self-consciousness and their use of pastiche” (2002: 107), men det blir galt å karakterisere slasherfilmen på 1990-tallet ved å påpeke en slik postmoderne selvrefleksivitet, all den tid også mer gammeldagse og direkte slasherfilmer som *I Know What You Did Last Summer* nøy stor popularitet (ibid: 113). Ritualet *stalk and slash* var uansett hovedattraksjonen også i *Scream*, akkurat som i de klassiske slasherfilmene.

Det kan være nyttig å se på stalkerfilmen som en undertype av slasherfilmen, og da kan Dikas arbeid anvendes i etableringen av en modell for filmenes narrativ. Handlingen i stalkerfilmene Dika analyserer er strukturert i to hovedgrupper: hendelser i fortid og hendelser i nåtid. I fortid opplever morderen et traumatisk tap eller nederlag som leder til galskap, og i nåtid tar morderen hevn på de som var skyldige i traumet, eller deres symbolske stedfortredere. Hele Dikas struktur ser slik ut:

”PAST EVENT

1. The young community is guilty of a wrongful action.
2. The killer sees an injury, fault or death.
3. The killer experiences a loss.
4. The killer kills the guilty members of the young community.

PRESENT EVENT

5. An event commemorates the past action.
6. The killer’s destructive force is reactivated.
7. The killer reidentifies the guilty parties.
8. A member of the old community warns the young community.
9. The young community takes no heed.
10. The killer stalks members of the young community.
11. The killer kills members of the young community.
12. The heroine sees the extent of the murders.
13. The heroine sees the killer.
14. The heroine does battle with the killer.
15. The heroine kills or subdues the killer.
16. The heroine survives.
17. But the heroine is not free” (1990: 59-60).

Ikke alle stalkerfilmene i Dikas analyse treffer denne strukturen på alle punkter, men rekkefølgen på hendelsene er alltid som anvist. I min bredere behandling av slasherfilmer vil variasjonen være større, siden disse ikke er definert så snevert som Dika definerer sitt utvalg av stalkerfilmer. Tudor har beskrevet *Halloween* som firedelt, en struktur som ligner Dikas mer detaljerte inndeling. Den første delen er en prolog, der en hendelse i fortid presenteres som opprinnelsen til filmens dramatik, i dette tilfellet den veldig unge Myers’ drap på sin søster. Andre del er en kort innledning der fortellingens nåtid sparkes i gang med Myers’ rømning fra mentalsykehuset han har vokst opp på. Tredje del er filmens lengste, den består av introduksjonen av Laurie Strode og de andre rollefigurene, og den relativt langsomme spenningsoppbyggingen til det morderiske klimaks. Fjerde og siste del er det Tudor kaller filmens *murderous rampage*, der morderen jakter og slakter de unge ofrene i Haddonfield, og denne delen ender i konfrontasjonen mellom filmens skurk og heltinne. Et ganske spesielt trekk ved *Halloween* er at den psykopatiske morderen ikke har noen klar motivasjon for ugjerningene, til forskjell fra samtidige filmer som *Friday the 13th* og *Halloween II*, og det er dermed en tilsynelatende umotivert terrorisering av unge mennesker som utgjør mesteparten av filmens spilletid (Tudor 1989: 199-201).

Utviklingen som her er beskrevet førte frem til den undersjangeren av grøsseren som har hatt størst betydning i norsk film: Slasherfilmen er den vanligste undersjangeren og har også vært den mest populære. Det har lyktes norske skrekkfilmskapere å trekke store

publikumsmengder til deres versjon av en populær amerikansk undersjanger, og Roar Uthaug's *Fritt vilt* hadde avgjørende betydning for denne utviklingen. Uthaug's slasherfilm er en sjanger- og undersjangerbevisst bearbeidelse av generiske forbilder, og den har i seg enkelte særegenheter som gir de generiske motivene en ny vri.

3.4 *Fritt vilt* som slasherfilm

Hvor mange mennesker forsvinner sporløst i det norske påskefjellet? *Fritt vilt* gjør det til sitt premiss at påskeferien i fjellet kan være utgangspunktet for fryktelige opplevelser, og følger dermed opp tradisjonen fra *De dødes tjern* i 1958 og *Villmark* i 2003. Den ville norske naturen er åstedet for grusom lemlestelse og død. Det *De dødes tjern* og *Villmark* gjorde for de mektige norske skoger, gjør *Fritt vilt* for den nasjonalromantiske fjellheimen og forestillingen om den sorgløse påsketuristen. Den er også den første norske grøsseren som virkelig omfavner undersjangeren slasherfilm.

3.4.1 Det unge fellesskapet

Vennegjengen som reiser på tur i *Fritt vilt* fremstår som litt mer endimensjonal enn tilfellet var i *Villmark*. Dette henger sammen med at persongalleriet i *Fritt vilt* ikke skal overleve prøvelsene sammen, slik de fleste gjorde i *Villmark*. Denne gangen er det snakk om en mer sjangerbevisst slasherfilm, noe som betyr at etableringen først og fremst skal plassere en gruppe unge mennesker i en livstruende situasjon, der alle unntatt en av dem skal bli drept. Rollefigurene trenger ikke mer enn ett kjennetegn hver, med unntak av den som skal stå igjen som *Final Girl*. Hun må nødvendigvis være mer kompleks.

Eksposisjonen gjennomgås på omtrent tre minutter, i bilen underveis til fjellheimen. Morten Tobias holder praten gående og opptre dermed som en slags konferansier som presenterer rollefigurene og forholdene dem i mellom: Jannicke og Eirik er det etablerte paret, Ingunn og Mikal er i begynnelsen av en forelskelse, mens Morten Tobias, den eneste med dobbeltnavn, spøker med at han er i et fast forhold med høyrehånden sin.

De sentrale rollefigurene i en slasherfilm er nesten alltid en gruppe unge mennesker, de som Dika kaller *the young community*, det unge fellesskapet. Dette er en relativt homogen

gruppe ungdommer som stort sett er opptatt av å nyte livet. Filmens hovedperson er ofte ei ung jente i denne homogene gruppen ungdommer, og fortellingen setter henne i opposisjon til morderen (Dika 1990: 55-58).

I *Fritt vilt* er Jannicke hovedpersonen, et medlem av den homogene gruppen unge mennesker som er i fjellet for å nyte livet, men som havner i dødelig fare. Så langt passer *Fritt vilt* godt til formelen i den første amerikanske slashersyklusen. Denne tidlige slasherfilmen handlet nesten utelukkende om hvit middelklasseungdom, som Dika poengterer: "In essence, these characters embody the America of the print ad, of the television commercial, and are meant to embrace the largest number of members in the film audience (even though this image may be only an ideal rather than an actual representation of that group) and to exclude the fewest. In this way they fall into a category of the 'typically American' " (ibid: 55-56). Ved å legge handlingen til den norske fjellheimen lager filmskaperne bak *Fritt vilt* en norsk versjon av dette idealet. Jannicke og vennene hennes er hvit middelklasseungdom, et minste felles multiplum, og på denne måten faller de i kategorien "typisk norsk", med omgivelsene som bekreftende bakteppe. Rollene i filmen er besatt av norsk ungdom med ulike norske dialekter, noe som understreker poenget. Det er meningen at norsk ungdom skal finne noen å identifisere seg med.

På veien frem til det uunngåelige slaktet beveger filmens stil seg fra det ene til det andre på kort tid. Ungdommene begir seg oppover fjellet på truger, og Uthaug fanger den storslåtte naturen i helikopterbilder mens komponisten tonesetter lydsporet med svulstig orkestermusikk. Kamera flyr over åskammer akkompagnert av suselyden vi har blitt vant til i produksjoner med stort budsjett og svevende kameraføring. Når ungdommene setter utfor fjellet på snøbrett, er det derimot rockemusikk og heftig snøbrettfilming som gjelder, i stil med hip og moderne reklame- og sportsvideo.

Alt dette er bare midlertidig. Uthaug setter inn et intenst trykk når Morten Tobias går i bakken og hylar av smerte. Det åpne beinbruddet er et tidlig varsel om at vi skal få se mye mer detaljert kroppslig ødeleggelse i denne filmen enn i *Villmark* eller noen annen norsk kinofilm til da. Beinnet til Morten Tobias er årsaken til mye ubehagelig kroppsgross i filmens første akt, før det hele blir enda mer brutalt. Slasherfilmen kjennetegnes av den frastøtende åpningen av kroppen, i noen filmer mer tydelig og detaljert enn i andre, og den sanselige reaksjonen på slike bilder og lyder preger tilskuerens opplevelse.

Det er ved ankomsten til det forlatte høyfjellshotellet at *Fritt vilt* finner formen, sin sjangerplassering som slasherfilm, som om de tidligere scenene har vært en transportetappe

på veien til det både filmskaperne og publikum egentlig er interessert i, den virkelige attraksjonen med *Fritt vilt* som sjangerfilm. De første bildene av hotellet er illevarslende: mørke vinduer og stengte dører. Uthaug bruker også en reversert vinkel, som om hotellet kikker ut mot ungdommene som ankommer, og over denne innstillingen høres lyden av pust. Etter å ha brukt Morten Tobias sitt beinbrudd som innføring i den kroppslige ødeleggelsen filmen vil preges av, gjør Uthaug det han kan for å skape uhygge i rommene og korridorene på det gamle hotellet. Som jeg skrev innledningsvis er det ikke et spørsmål om hvorvidt noe fælt kommer til å skje. Publikum vet at ting vil gå galt, de er bare opptatt av hvordan, når, og med hvem. Ventetiden frem til de kroppslige ødeleggelsene bygger spenning, forventningen om det uunngåelige. Markedsføringen av *Fritt vilt* som en skrekkfilm nærmer seg utløsning når publikum venter ansent på at de skrekkelige tingene de har blitt lovet skal inntreffe.

3.4.2 Filmstil, stemningstegn og følelsesmarkører

I arbeidet sitt spiller Uthaug på nyansene i tilskuerens følelsessystem. Filmteoretikeren Greg M. Smith har utarbeidet en tilnærming til studier av filmopplevelsen der han skiller mellom stemninger (*moods*) og følelser (*emotions*). Stemninger som melankoli og nervøsitet er mindre tydelige og intense følelsesstilstander, mens prototypiske følelser som sinne og glede er tydelige og intense følelsesutbrudd. Stemninger kan være langvarige, mens utbruddene av prototypiske følelser er korte. Derfor mener Smith at filmskaperens arbeid i stor grad handler om å skape stemning, en orienterende tilstand som bereder grunnen for utbrudd av følelser. Smith skriver at "the primary emotive effect of film is to create mood. Because it is difficult to generate brief, intense emotions, filmic structures attempt to create a predisposition toward experiencing emotion" (1999: 115). Når ungdommene i *Fritt vilt* bryter seg inn på hotellet, går Uthaug i gang med å konstruere det Smith kaller stemningstegn, visuelle og auditive tegn som leder tilskueren i retning av en bestemt stemning. Ulende vind, støv og spindelvev, det døde øyet på elghodet på veggen. Slike tegn fokuserer oppmerksomheten, og setter tilskueren til å saumfare omgivelsene i filmen etter bevis på at det virkelig er noe å være redd for. Dermed har tilskueren kommet i en bestemt stemning, en følelsesstilstand som legger til rette for opplevelsen av følelsesutbrudd (ibid: 103-114 og Smith 2003: 21-23, 41-64).

Stemning kan beskrives som en orienterende og forberedende tilstand der man søker å finne utløp for en følelse eller et sett av følelser (Smith 1999: 113). Konstruksjonen av

stemning loser tilskueren inn mot bestemte følelsesopplevelser, og er dermed et viktig verktøy for grøsserfilmskaperen. I slike sjangerfilmer vil stemnings- og forventningsbyggingen starte allerede før filmen, ofte med publikums hengivne medvirkning, fordi de er i besittelse av en sterk sjangerbevissthet. Bare det å forberede seg på å skulle se en grøsser, vil for mange være etableringen av en bestemt stemning. Det neste trinnet er å utløse følelsesutbrudd gjennom konstruksjonen av det Smith kaller følelsesmarkører. Filmskaperen koordinerer et stikk av flere stemningstegn med høy intensitet for å tvinge frem en tydelig følelsesopplevelse hos tilskueren: musikk, lyd, ansiktsuttrykk og andre elementer av mise-en-scène (Smith 2003: 41-48). Slike følelsesmarkører trenger ikke å ha noen narrativ betydning, de kan simpelthen konstrueres for å gi tilskueren uttelling for innlevelsen. Det viktige med markørene er at de bekrefter stemningen og dermed sørger for at den fortsetter:

”The primary purpose of an emotion marker is to generate a brief burst of emotion. Often such moments could be excised from a film with little or no impact on the achievement of narrative goals or the state of story information. However, these markers fulfill an important emotive function in the text. For the viewer engaged in an appropriate mood, they give a reward that helps maintain that predisposition toward expressing emotion” (Smith 1999: 118).

Ett av de teksteksterne kjennetegn ved grøsserfilmen, som beskrevet i kapittel 2, er publikums forventning om en spenningsopplevelse. Som Tudor skriver, ”the horror movie is particularly expected to generate tension” (1989: 108). Filmfortellinger i populære sjangre vil alltid forsøke å skape en viss grad av spenning, men grøsserfilmen forventes å gjøre opplevelsen av spenning til en hovedsak: ”Whatever else we might expect, horror-movie conventions always lead us to to anticipate pleasurable anxiety” (ibid). Det Tudor kaller ”the development of suspense” ligner byggingen av det Smith kaller stemning, og Tudors påfølgende ”use of shock” er konstruksjonen av en følelsesmarkør, hvilket betyr at vi snakker om to typer manipulasjon, ”different aspects of the same process” (ibid). Filmskaperen utnytter tilskuerens innlevelse ved å manipulere tid og rom i filmen, ved å bygge opp forventningen om det skrekkelige sjokk og deretter levere det som forventes. Grøsseren har noe avgjørende til felles med komedien, ettersom oppbyggingen og timingen av hendelser også der er avgjørende for publikums opplevelse.

Å telle følelsesmarkører i en film er en del av et tolkningsarbeid, og har derfor en grad av subjektivitet i seg, men det omtrentlige antall slike gir en indikasjon på hvor ofte og hvor presist en film søker å utløse følelsesutbrudd hos tilskueren. Grøssere vil som regel ha en høy

tetthet av emosjonell informasjon, de vil søke å manipulere følelsesopplevelser både ofte og presist. En grøsser vil ofte forsøke å konstruere følelsesmarkører på forskjellige nivåer. Utbrudd av skrekk kan avløses av fremkalling av latter, og det såkalte *comic relief* kan ha en betydelig plass i grøsserfortellinger. Selve skrekkutbruddene kan også komme i en falsk variant: I det vi forventer at morderen plutselig skal dukke opp ved siden av heltinnen, er det i stedet en venn som dukker opp. Vi skvetter av den plutselige tilsynekomsten, godt hjulpet av et drønn på lydsporet, men humrer nervøst til oss selv når vi innser at vi lot oss lure. Det dominerende nivået av følelsesmarkører i grøsserfilmen er utbrudd av skrekk og redsel, ikke humoristiske spenningsavbrudd, og derfor vil jeg i det følgende konsentrere meg om de dominerende markørene.

Det gjennomgående argumentet hos Smith er at betydningen av filmstil for tilskuerens opplevelse av stemninger og følelser ofte har vært undervurdert i filmteori. Både filmfortellingen og karakterengasjementet spiller viktige roller i forankringen av publikums innlevelse, men disposisjonen av stilistiske virkemidler er sentral for konstruksjonen av både stemningstegn og følelsesmarkører. Med begrepet filmstil mener jeg interaksjonen mellom lyd og bilde, og organiseringen av dette. Det er snakk om elementene lyssetting, farger, scenografi, omgivelser, rekvisitter, kostymer, handling og framførelse, rom og kameraposisjon, utsnitt, redigering, og til sist alle disse elementenes interaksjon. Tudor påpeker indirekte betydningen av filmstil: "Unless we are involved in a story, unless we can relate to its characters and situations, the potential pleasures of a traditional narrative movie are severely restricted. [...] What happens next has to matter; the fate of the protagonist must make a difference; the world in which the movie's story is told must be fundamentally plausible to a receptive audience" (1989: 107).

Tilskuerens innlevelse må forankres på flere plan. Den spennende fortellingen er avhengig av engasjerende rollefigurer og relasjoner, og disse er på sin side avhengig av en troverdig verden å eksistere i. Organiseringen av filmens stilelementer skaper grøsserens verden, og har derfor stor betydning for om filmen lykkes eller mislykkes i kommunikasjonen med publikum. Opplevelsen av rom har ikke hatt den største plassen i anglo-amerikansk filmteori, der opplevelsen av tid har hatt forrang. Det samme gjelder for litteraturvitenskapen: Litteraturprofessor Frederik Tygstrup beskriver teorier om den litterære komposisjonen som først og fremst opptatt av rekkefølge (*succession*), og ikke i like stor grad begivenhetenes plassering i, og sammenheng med, et rom (*situation*). Fenomenologisk kunstteori har besørget en oppvurdering av rommets betydning, det Tygstrup beskriver som et nytt fokus på det

spatiale ved siden av det temporale, en utforsking av både tekstens forløp og univers (2000: 170-173). Det er i dette perspektivet at Smiths stemningstilnærming gir noen nye verktøy til analysen av tilskuerens filmopplevelse, som konseptene stemningstegn og følelsesmarkører.

Grøsserfilmer er spesielt gode eksempler på strukturen til stemningstegn og følelsesmarkører, siden følelsene som skal utløses er veldig tydelige. Slike filmer vil også ofte ha falske følelsesmarkører, både for å skape usikkerhet og for å gi tilskueren utløp for spenning. Et eksempel på dette i *Fritt vilt* kommer når Ingunn, Mikal og Eirik utforsker kjelleretasjen på hotellet. Uthaug pakker bildet og lyden tett av stemningstegn som mørke skygger, knirkende dører og flakkende lys fra en lommelykt. Plutselig skremmer Ingunn de andre med et skrik i mørket. Sjansen er god for at den ansente tilskuer skvetter slik Mikal gjør, men markøren er falsk. "Uæ, et tomt rom!", spøker Ingunn. Omtrent samtidig går Jannicke til utgangsdøra, som tilsynelatende har blåst opp av seg selv. I vinkel fra utstyrsboden utenfor ser vi mot Jannicke som sparker bort snø for å få lukket døra. Plutselig beveger en skygge seg forbi kamera på kloss hold, samtidig med at vi hører et kraftig smell på lydsporet. For tilskueren oppleves det som om salen eller stuen invaderes, markøren på lerretet kommer inn i tilskuerens rom gjennom et grep som er en effektiv klisjé i slasherfilmer. Jannicke stopper opp og myser ut i mørket. Denne markøren er ekte, noen andre enn det unge fellesskapet beveger seg i skyggene og har blitt påtrengende for tilskueren samtidig som han er en trussel mot Jannicke.

Fjellmannens første offer er Ingunn. Når vennene bryter seg inn, går Ingunn til resepsjonsdisken og ringer forsiktig i bjellene som henger der. Hun er den første som "sjekker inn." Hennes opptreden i filmen skulle tilsi at hun ble filmens *Final Girl*, for hun avslår å ha sex med Mikal, men *Fritt vilt* snur på denne konvensjonen og gjør henne til filmens *First Girl*. Samtidig er det slik at Ingunn og Mikal har vært om halsen på hverandre helt fra sin første scene, så Ingunn kan ikke sies å være like jomfruelig anlagt som for eksempel Laurie Strode i *Halloween*. Mikal blir uansett fornærmet av det endelige avslaget og kaller henne "jævla luremus". Han forlater Ingunn på hotellrommet og overlater henne dermed til den sikre død. Mikals egoisme og manglende modenhet fører til Ingunn's endelikt. Fjellmannen dreper henne med ishakke i en orgie av vold, blod og kropp som kulminerer omtrent ved filmens midtpunkt. Dette er en nøkkelscene i filmen, både for å etablere sjangertilhørigheten og for å vise rommets betydning.



Viktoria Winge som Ingunn, den uskyldsbleke jomfruen som drepes først i *Fritt vilt*.

Det finnes tre trinn av det Clover kaller ”The Terrible Place” (1992: 30) i *Fritt vilt*. På et makronivå er den norske fjellheimen et fryktelig sted, øde omgivelser som skjuler en dødelig trussel. På et mikronivå er det hotellet som er det fryktelige stedet i Clovers egentlige betydning. Til sist er det hotellets kjeller som er det dypeste, mørkeste og mest fryktelige stedet i fortellingen. Mikal stormer ut av det nedlagte hotellrommet han har delt med Ingunn, så ombestemmer han seg og snur, før han ombestemmer seg igjen og forlater kjelleren. Nå er Ingunn helt alene på det mest fryktelige stedet. Kjelleren er brun, mørkegrønn og skitten. Ingunn er blond, blek og jomfru. Hun forsøker å starte dusjen på badet, men det er bare en rødbrun væske som surkler ut av springen. Dødt vann, med farge som blod. Vannmotivet har stor betydning for at den norske grøssersjangeren finner sin egen tone, som jeg kommer tilbake til senere.

Noen kommer inn i rommet, bak Ingunns rygg, forbi kamera med et smell. Ingunn er ikke alene i den fryktelige kjelleren, men Mikal svarer ikke når hun roper. Fjellmannen er plutselig der, midt i det skitne rommet, og slår ei ishakke i ryggen hennes. Musikken av Magnus Beite spiller opp noe som ligner knivtemaet i *Psycho*. Ingunns kamp for livet har begynt. Uthaug krydrer bildene med dataanimert blodsprut, og Ingunn faller til gulvet, der hun slepes gjennom sitt eget blod av den morderiske angriperen. Hun kommer seg løs og legger på sprang nedover korridoren, i det vi allerede forstår er et forgjeves forsøk på å unnsnippe døden. Uthaug har så langt i filmen vist en sterk sjangerbevissthet, og det betyr at

Ingunn ikke kan overleve angrepet. I enden av korridoren møter hun ei låst metalledør som stenger henne inne i helvete, det frykteligste av de fryktelige stedene.

I bare truse og topp, tilsølt av blod, halter Ingunn en omvei, på desperat jakt etter redning. Det er bare noen meter igjen før hun er fremme hos Mikal i baren i hotellets salong. Ut av korridorens skygge kommer Fjellmannen, personifiseringen av det fryktelige stedet. Han legger henne i bakken, holder henne tilbake fra de siste trappetrinnene til redning med sadistisk beherskelse. Han er bare en skygge og en hakke, han glir i ett med de skitne fargene i hotellets korridorer og rom. Den høye musikken i salongen hindrer Mikal i å høre Ingunns dødskamp like ved. Den bleke huden hennes er nå tilgriset av blod og svette og skitten som dekker hotellets gulv. Et siste hakkeslag gjør slutt på kampen. Ingunn har tapt. Hun dras med ned i helvete. Tilbake står en tom trapp, med trinnene dekket av blod, nedstigningen til det fryktelige stedet. Uthaug dveler ved trappa, trekker kamera sakte bakover i korridoren, mens en demonisk stemme hviser noe utydelig på lydsporet. Ingunns hjertesmykke ligger i en blodpøl i kjelleren.

Scenen låser *Fritt vilts* identitet som slasherfilm. Uthaug's sjangerbevissthet blir her befestet, og bruken av rom er avgjørende for scenens overbevisende brutalitet. Det oppleves som om det er umulig for det unge fellesskapet å unnsnippe, fordi trusselen fra Fjellmannen er grundig forankret i omgivelsene der de befinner seg. Fra dette punktet blir filmen en generisk kamp mellom undersjangerens to viktigste rollefigurer.

3.4.3 Den psykopatiske morderen og den siste jenta

Fjellmannen i *Fritt vilt*-serien er det eneste tilfellet av den klassiske slasherfilmens psykopatiske seriemorder i norsk kinofilm, den forstyrrede mannen som alene utgjør en dødelig trussel mot en gruppe unge mennesker. Ingen av de andre grøsserne har et slikt monster som kommer tilbake om igjen og om igjen, en rollefigur som befinner seg på grensen til det fantastiske, til det overnaturlige. Fjellmannen er Norges svar på Michael Myers og Jason Vorhees, en variant av den monstrøse morderen i slasherfilmer som *Halloween*- og *Friday the 13th*-seriene, og en annen type morder enn den tilsynelatende velfungerende Norman Bates i *Psycho*. Filmhistoriker Steve Neal har skrevet at *Halloween* "sought to combine in a single figure the horror film's hitherto separate forms of psychological and

supernatural monstrosity” (2000: 218). Fjellmannen er norsk films versjon av denne grenseoverskridende filmskurken.

Slasherfilmens mordere er hovedsakelig delt i to undertyper. Den ene typen er den som oppstår med Norman Bates og Mark Lewis, den psykopatiske hvermansen som kan lure bak enhver dør i et fredelig nabolag. Det monstrøse ligger utelukkende i psyken og rollefigurenes handlinger, mens de utad fremstår som ”articulate and agile, and usually engage in conversation at some point” (Harper 1993: 42). Ugjerningene foregår ofte i relativt urbane strøk, der morderne glir i ett med sine siviliserte omgivelser.

Den andre typen er den mer fysisk monstrøse skikkelsen. Harper omtaler disse rollefigurene som ”somehow ’incomplete’ human beings” (ibid: 42), en gruppe mentalt, og ofte også fysisk, sårede individer som skiller seg fra moderne og siviliserte mennesker i hele sin fremtoning. Det siste understrekes også av at ”they are banished to the wilderness, living in forests and deserted houses” (ibid). Clover beskriver dem slik:

”*Texas Chain Saw* and *Halloween* introduced another sort of monster: one whose only role is that of killer and one whose identity as such is clear from the outset. [...] We catch sight of them only in glimpses – few and far between in the beginning, more frequent toward the end. They are usually large, sometimes overweight, and often masked” (1992: 30).

Denne rollefiguren lever videre i *Fritt vilt*. Fjellmannen er en brutal morder og fremstår aldri som noe annet. Vi ser lite til ham når han først dukker opp, men stadig mer mot slutten av filmen. Han er høy og kraftig, og han gjemmer ansiktet bak et opptrukket skjerf og mørke skibriller. Brillene beholder han på uansett hvor han er, også inne på det mørklagte hotellet, det forlatte stedet der han lever på god avstand fra den moderne sivilisasjonen. Sjögren skriver at slasherfilmen lar oss ”bekanta oss med en personlighetstyp som saknar samvete i sin utlevelse av maktfantasier, med eller utan sexuella perversjoner” (1993: 156). Fjellmannen er denne generiske, psykopatiske morderen som jager og slakter det unge fellesskapet, og som først kommer til kort i møtet med filmens *Final Girl*, den siste jenta.

Den første *Final Girl* var ifølge Clover den siste overlevende av ungdommene i *The Texas Chain Saw Massacre*, Sally. Den siste halvtimen av Hoopers film er en eneste lang kamp hvor Sally desperat forsøker å unnsnippe slakterfamilien: ”Her brother and companions were dispatched suddenly and uncomprehending, one by one, but Sally survives the ninth round: long enough to see what has become of her fellows and is in store for her, long enough to meet and even dine with the whole slaughterhouse family, long enough to undergo all

manner of torture [...], and long enough to bolt and rebolt, be caught and recaptured, plead and replead for her life, and eventually escape to the highway” (Clover 1992: 36).

Jomfruen i nød er ikke noe nytt motiv i grøsserfortellinger, det kan for eksempel spores til den gotiske litteraturen (Engelstad 2006: 162). Likevel er dette en mindre moderne variant av figuren enn i slasherfilmens fremstilling. Litteraturprofessor Cynthia Griffin Wolff har skrevet om Ann Radcliffes heltinner at ”[their] business is to experience difficulty, not to get out of it [...]” (1983: 211), og litteraturkritiker Ellen Moers har omtalt de mannlige forfatternes gotiske heltinne som ”quintessentially a defenseless victim [...]” ([1963] 1976: 137). Selv om kvinnene i gotisk litteratur kunne få en oppvåkning, og selv om de gjerne utforsket skumle slott på egen hånd, er den siste jenta i slasherfilmen noe nytt: Jomfruen i nød slår tilbake og overvinner monsteret med makt, hun blir ikke reddet av fortellingens helt.

Denne rollefiguren var ikke fullt utviklet i *Halloween*. Her er den kvinnelige hovedpersonen fortsatt gjenkjennelig som en gotisk arketype. Engelskprofessor William Patrick Day skriver i boka *In the Circles of Fear and Desire* at Laurie Strode er ”a twentieth-century version of the virtuous heroine [...]” (1985: 157). Hun har de jomfruelige egenskapene som fortsatt knyttes til slasherfilmens siste jente, hun er mer bekvem i sosial omgang med barn enn med ungdommer på sin egen alder, og hun er ”completely at one with the values of the small-town America in which the action of the film takes place” (ibid). Laurie blir til slutt reddet av en medisinmann, doktor Loomis, som er en representant for maskulinitet og en patriarkalsk samfunnsinstitusjon. Mye er ved det gamle i undersjangerens foregangsfilm.

Halloween hadde likevel ei siste jente som ikke bare forsøkte å rømme fra morderen, som Sally i *The Texas Chain Saw Massacre*, men som også slo tilbake mot ham. Laurie går løs på Myers med en bøyd kleshenger og stikker ham i øyet. Denne typen selvforsvar, den siste jenta som fysisk forsøker å bekjempe morderen, ble vanlig i kjølvannet av *Halloween*, og dermed tok den siste jenta form som en arketype i slasherfilmen. Clover skriver at

”[she] is introduced at the beginning and is the only character to be developed in any psychological detail. [...] She is intelligent, watchful, levelheaded; the first character to sense something amiss and the only one to deduce from the accumulating evidence the pattern and extent of the threat; the only one [...] whose perspective approaches our own privileged understanding of the situation. When she downs the killer, we are triumphant. She is by any measure the slasher film’s hero” (ibid: 44-45).

I *Fritt vilt* er det tre rollefigurer som overlever lenge nok til å forstå sammenhengen og hva som venter dem: Mikal, Morten Tobias og Jannicke. Under ledelse av Jannicke er det

Morten Tobias og hun selv som tar opp kampen mot Fjellmannen, men til slutt står bare Jannicke igjen. Hun forsøker å rømme, som Sally i *The Texas Chain Saw Massacre*, men blir innhentet og tvunget til å ta opp kampen på liv og død, som Laurie i *Halloween*. Når Jannicke kjører ishakka i brystet på Fjellmannen og dytter ham ned i bresprekken, er kampen slutt. Hun har overvunnet morderen med makt, som Alice i *Friday the 13th*. Clover påpeker at dette siste øyeblikket likevel er mindre viktig enn det som kommer forut. Den siste jenta overlever på grunn av sine spesielle menneskelige kvaliteter (ibid: 39). Jannicke passer Clovers modell for rollefiguren fordi det er hennes iboende egenskaper som gjør at hun overlever og beseierer monstret. I løpet av filmens handling går hun gjennom tre tydelig definerte faser: Først er hun den samlende lederfiguren, så den vettskremte ungdommen, og til slutt den personen Clover karakteriserer som "the image of an angry woman" (ibid: 17), hvorpå hun avslutter filmen som den siste jenta.

Jannicke er først en omsorgsfull venn og morsfigur, rolig men bestemt. Hun er den som knekker på plass beinet til Morten Tobias og passer på ham i feberusen som følger. Hun er den som forsøker å være samlivsterapeut for Ingunn og Mikal, samtidig som hun prøver å tilpasse seg tanken om å flytte sammen med Eirik. Hun tar kommandoen over de fleste situasjoner, i den grad at en sutrete Mikal spør retorisk: "Når ble du sjefen her egentlig?" Det er hun som finner blodpølen som ligger igjen etter Ingunn, og der kommer Jannickes første vendepunkt. Hun går fra å være den trygge morsfiguren i gruppa til å bli ei livredd jente. Berdal spiller forvandlingen, Uthaug's iscenesettelse bygger opp under skiftet, og vår tilknytning til rollefiguren blir forsterket.

Murray Smith er en av filmteoretikerne som har utforsket tilskuerens innlevelse som beroende på karakterengasjement, gjennom sine studier av konseptene sympati og empati, og konstruksjonen av den såkalte sympatistrukturen (Smith 1995). Andre filmforskere har utviklet denne tilnærmingen og fordypet vår forståelse gjennom å studere hvordan rollefigurer i fiksjonsfortellinger fungerer som tilskuerens portal til innlevelse (Vaage 2007). Tilskuerens tilknytning til hovedpersonen i filmfortellingen har stor betydning for emosjonell innlevelse, og denne koblingen er dermed veldig viktig i grøsserfilmen, en sjanger som søker å utløse en tydelig og kroppslig reaksjon hos tilskueren. Slasherfilmens siste jente er en sjangerspesifikk arketype som har til hensikt å forankre publikum i fiksjonen. Den siste jenta i *Fritt vilt* er det beste eksempelet i norsk film på denne arketypen, men hun avviker også fra modellen på vesentlige måter. Clover betoner at den siste jenta er ei slags guttejente:

”The Final Girl is boyish, in a word. Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine – not, in any case, feminine in the ways of her friends. Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself. Lest we miss the point, it is spelled out in her name: Stevie, Marti, Terry, Laurie, Stretch, Will, Joey, Max. Not only the conception of the hero in *Alien* and *Aliens* but also the surname by which she is called, Ripley, owes a clear debt to slasher tradition” (1992: 40).

Jannicke bryter med skjemaet for ei siste jente fordi hun er en trygg og seksuelt aktiv ung kvinne. Hun verken frykter eller avviser gutter, og hun er mer moden og kvinnelig enn de forgjengerne som Clover nevner. Laurie i *Halloween* holder avstand til gutter, og ertes for sin tilbakeholdenhet. Hun er den klassiske siste jenta: seksuelt passiv og uten kjæreste. Jannicke passer Clovers beskrivelse av en som er smart og nevenyttig, men hun har kjæreste og er trygg på seg selv. Denne tryggheten har hun mer til felles med den ikoniske rollefiguren Ellen Ripley, spilt av Sigourney Weaver i slasher- og science fiction-hybriden *Alien*, enn med den hovedpersonen som Clover tegner opp. En rest av den siste jentas klassiske motvilje finnes i Jannickes vegring mot å formalisere forholdet til Eirik ved å flytte sammen, men lenger går det ikke.

Er fremstillingen av Jannicke banebrytende i undersjangerens historie? Kontrasten til noen av de mest kjente filmene fra den klassiske perioden er tydelig, men de filmene som oftest nevnes derfra, først og fremst *Halloween* og *Friday the 13th*, er ikke helt representative for perioden. Harper påpeker blant annet at det er mer vanlig med feminine enn androgyne navn på den siste jenta, og at det heller ikke er uhørt med en *Final Boy* eller en kvinnelig morder (2004: 31-41). Allerede i *Friday the 13th* forekom det siste, ved at morderen var Pamela Voorhees (Betsy Palmer), Jasons mor. Videre er filmens siste jente, med det feminine navnet Alice (Adrienne King), også ei jente som drikker øl, røyker marijuana og spiller kles-Monopol. En av de første som blir drept i denne klassiske slasherfilmen er dessuten en gutt med jomfruelige egenskaper. Han forsyner seg verken av sex eller dop, selv om avholdenheten later til å være mot hans vilje og ikke selvvalgt. Alfred (Brian Backer) i *The Burning* og T. J. (Paul Kelman) i *My Bloody Valentine* er eksempler på den siste gutten i klassiske slasherfilmer, selv om flere personer overlever angrepene i begge fortellingene. Slasherfilmens rollefigurer var mindre typiske og repeterende enn litteraturen kan gi inntrykk av, også i den klassiske perioden.

Mye tyder på at bevisstheten om rollefiguren siste jente ble mye sterkere på 1990-tallet, i kjølvannet av Clovers bok og publikumssuksessen *Scream*, og at filmskapere da

gjorde anstrengelser for å skape alternativer til arketypen (ibid: 35). Slasherfilmens hovedperson kom i ulike varianter helt fra starten, og det har også forekommet variasjoner i den amerikanske undersjangeren som peker frem mot *Fritt vilt*. Den siste jenta i *Friday the 13th Part II* fra 1982 er en seksuelt aktiv ung kvinne, og i den senere *Cherry Falls* (Geoffrey Wright, 2000) går morderen spesifikt løs på unge jomfruer. Det er ikke noen universell sannhet i slasherfilmer at sex er lik død, og den siste jenta er ikke alltid jomfruelig. Hun er derimot alltid ressurssterk og motstandsdyktig, som Jannicke.

Etter at panikken har fått utløp mot slutten av filmens andre akt, og etter at situasjonen har gått opp for henne og døden truer, gjennomgår Jannicke sin andre forvandling. Hun tar kommandoen igjen, over både sine egne følelser og den dødelige situasjonen, og legger en plan for å fange Fjellmannen og rømme fra hotellet med Morten Tobias. Planen feiler da Jannicke oppdager at Eirik fortsatt er i live, fanget i Fjellmannens skjulested. I denne situasjonen er Jannicke like bestemt som Ripley, og sier til Morten Tobias: ”Vi lokke ut den jævel’n og så skyt vi’n.” Dessverre viser ”den jævel’n” seg å være vanskeligere å få has på enn som så, og han lurer Jannicke til å kaste bort sin eneste patron da han dytter Eirik foran seg ut av skjulestedet. Skuddet går i veggen takket være Morten Tobias’ snare reaksjon, men Fjellmannen spidder Eirik til døde foran øynene på dem. Morten Tobias kan ikke flykte på grunn av beinet sitt, og er dødsdømt. Han forsinker Fjellmannen mens Jannicke løper gjennom det skrekkelige hotellet, ut i snøen, inn i utstyrsboden der gamle ski oppbevares. Hun spenner ski på seg og legger avgårde i mørket, men blir innhentet av Fjellmannen.

Filmens første innstilling er av Fjellmannen som liten gutt. Han jages gjennom snøen av en person som vi senere forstår er faren hans. Fjellguttene blir satt ut for å dø, en enorm urett blir begått mot ham. Foreldrene iscenesetter en falsk tragedie for mediene: ”Han gikk ut for å leke...”, sier den gråtkvalte moren til en TV-reporter, i det som er filmens første replikk. Det sentrale narrative spørsmålet i *Fritt vilt*, som får sitt svar i avslutningsscenen, plantes i åpningsscenen: Hvem forfølger guttungen gjennom snøen? Er det filmens monstrøse morder som står bak? Nei, det viser seg at ugjerningen i fortid er det som skaper filmens monstrøse morder, på en måte som er relativt typisk for slasherfilmer.



Fjellmannen, den norske slasherfilmmorderen som springer ut av både mishandling og barsk natur.

Dikas innledende punkter, der hun beskriver betydningen av hendelsene i fortid, passer til en viss grad åpningen i *Fritt vilt*. Morderen opplever et tap, men i dette tilfellet er det noe grusomt som gjøres mot ham, ikke noe grusomt han selv gjør, slik som Michael Myers gjør noe grusomt i *Halloween*. Tretti år senere har gutten blitt en voksen mann som lever i skjul på foreldrenes forlatte høyfjellshotell. Han er avskåret fra andre mennesker, og avskåret fra sin egen menneskelighet. Han hevner seg på alle som kommer hans vei for ugjerningen han opplevde som guttunge. Jannicke og vennene hennes har begått slasherfilmens store tabbe ved å oppsøke det fryktelige stedet, for her hersker villdyret og her er de fanget i ei dødelig felle. ”Han er jo stor som et hus!”, utbryter en sjokkert Mikal etter å ha sett Fjellmannen på nært hold. ”Han veiver rundt med ei diger hakke, for faen!”

Den eneste som kan stoppe ham er Jannicke, den siste jenta, hun vi har blitt mest tydelig sidestilt med helt fra starten av filmen. Clover skriver at denne jenta alltid presenteres som filmens hovedperson, og at den trente tilskueren ”distinguishes her from her friends minutes into the film” (1992: 39). Jannicke våkner på en slede, der hun ligger stablet sammen med sine fire døde venner. Fjellmannen trekker sleden mot en bresprekk ute på vidda. Én etter én blir Jannickes venner kastet i dypet, mens hun selv spiller død. Til slutt er det hennes tur, men da rykker hun til og planter en kniv i beinet på morderen. Den avgjørende kampen har kommet, og rovdiret har møtt sin overkvinne. Ei ishakke i brystet og et fall i bresprekken gjør slutt på Fjellmannen.

3.4.4 Døden i påskefjellet

Det finnes lekne referanser til en grøsser av en annen undertype noen steder i *Fritt vilt*, til Stanley Kubricks *The Shining*. Denne kan best beskrives som en psykologisk grøsser, eller det Freeland kaller ”uncanny horror” (2000: 215-217), som jeg kommer tilbake til i kapittel 4. Det mest påfallende er at handlingen i begge filmene foregår i et forlatt hotell på vinterstid. I Kubricks film ligger dette hotellet isolert i det nord-amerikanske fjellmassivet, mens *Fritt vilt* benytter seg av den norske Jotunheimens snøvidder og isbreer. Isolasjonen er like total. I avisutklippene Jannicke finner i Fjellmannens skjulested omtales det stengte hotellet som ”ondskapens hotell”, den norske tittelen på Kubricks grøsserklassiker, og et utbrent rom på hotellet har romnummeret 237, som har en spesiell betydning *The Shining*. Uthaug’s kamerabruk gjør også hotellet levende på en måte som kan minne om *The Shining*, ved at det antydes en synsvinkel som best kan beskrives som hotellets egen. Fjellmannen og hotellet går kanskje opp i ett, men Uthaug bruker ikke den stalkerdefinerende synsvinkelfilmingen for morderen, slik slasherfilmer ofte gjør.

Det norske landskapet og det norske høyfjellshotellet der handlingen utspiller seg, blir mindre betydningsfulle fra og med drapet på Ingunn ved filmens midtpunkt. Deretter er det trusselen om dødelig vold som står i fokus, i sedvanlig slasherstil. Kampen som foregår mellom morder og ofre kunne utspilt seg nesten hvor som helst, forutsatt at hjelp ikke kommer til unnsetning. Dermed kan man kanskje si at filmen signaliserer en nasjonal identitet gjennom bruken av omgivelser, mer enn den tematiserer noe spesifikt nasjonalt i innhold og fortelling (Hjort 2000: 107-110). *Fritt vilt* er en sjangerbevisst slasherfilm som benytter seg av særnorske omgivelser, og en norsk tradisjon for påskeferie til fjells, som bakgrunn for iscenesettelsen av generisk handling. Filmprofessor Gunnar Iversen påpeker likevel en dreining i norsk filmhistorie, når han skriver at ”i norsk kultur og i norsk film, har naturen ellers alltid vært positiv” (2011: 304). Med *Villmark* og *Fritt vilt* var det skjedd et markant skifte i fremstillingen av Norge: ”Naturen er her et døden og ondskapens oppløsende felt” (ibid). Skiftet gir filmene en viss avstand til de amerikanske sjangerforbildene, og er et avgjørende skille i norsk filmtradisjon. Iversen skriver videre at åstedet for de grusomme drapene i *Fritt vilt*, et høyfjellshotell, ”er ett av mange ironiske nesepek til nasjonale verdier i disse filmene. Ikke bare er naturen negativ, men også den kulturtradisjonen som høyfjellshotellene og Jotunheimen representerer, blir gitt en blodig og mørk klang” (ibid: 305). Alle de

norske slasherfilmene har satt handlingen til bygd, skog og fjell. Det er i naturen og på landsbygda at de norske slasherfilmregissørene iscenesetter grusomhetene, mens den urbane ulykke er forbeholdt de psykologiske grøsserne jeg skal diskutere i kapittel 4. I Altmans betydning har den norske slasherfilmen en tydelig semantisk særegenhet gjennom bruken av landskap, mens den henter sin generiske syntaks fra amerikanske forbilder.

Påskeparadiset i Jotunheimen blir snart et påskehelvete. Filmskaperne pøser på med vold og intense lydeffekter, og skuespillerne jobber hardt for å kommunisere den komplette panikken som råder i forsøket på å redde seg fra Fjellmannen. I kontrast til de åtte følelsesmarkørene i de to første aktene av *Villmark*, har *Fritt vilt* begått minst atten slike på samme punkt i filmfortellingen, mye på grunn av en vesentlig mer intens og voldsorientert andre akt enn sin forgjenger. Totalt har *Fritt vilt* omtrent 35 følelsesmarkører, dersom man ser bort fra de fleste som er falske. Første akt har cirka fem, andre akt har cirka atten, og tredje akt har cirka tolv. Tredje akt er bare rundt tjue minutter lang og er dermed den delen av filmen med størst tetthet av følelsesmarkører. Dette er normalt for slasherfilmer, og det kan være vanskelig å isolere og telle markører i siste akt på grunn av det høye intensitetsnivået og at markørene glir over i hverandre.

Fritt vilt ble en stor publikumssuksess og demonstrerte at stilsikre og sjangerbevisste norske grøssere var et livsdyktig fenomen. Den norske grøsserbølgen hadde blitt en kommersiell kraft å regne med, noe som tyder på at publikum satte pris på opplevelsen av det filmatiske spøkelseshuset som Hitchcock hadde lagt grunnlaget for med *Psycho* mange tiår tidligere. Som Dika skriver: "The viewer's involvement is participatory, as he tries to guess the outcome and eagerly awaits the final jolt supplied by the inflicted wound" (1990: 54). Denne typen innlevelse i skrekfilmen viste seg å fenge et norsk kinopublikum i 2006.

Mange år etter at Dika ga ut sin grøsserbok forholdt også den norske slasherfilmen *Fritt vilt* seg ganske nøyaktig til skjemaet hun satte opp. Det er ikke alle punktene som finnes i *Fritt vilt*, hvilket heller ikke var tilfellet med hele Dikas utvalg, men rekkefølgen på de som finnes ligger fast. Handlingen i fortiden er hendelsene som skaper morderen: Han blir utsatt for en urett, opplever skade eller tap, innbilt eller faktisk. I *Fritt vilt* er uretten faktisk, men avviket fra Dikas skjema er at tapet blir forvoldt av det eldre fellesskapet, ikke det unge fellesskapet som morderen jager i nåtiden. Påskeferien kan betraktes som markeringen som reaktiverer morderens destruktive impulser, i likhet med halloween eller en sommerleir. Filmens anslag impliserer i det minste at Fjellmannen kommer ut fra skjulestedet sitt hver

påske og står bak mange menneskers forsvinning. Morderen blir nå oppsøkt av en ny gruppe potensielle ofre, og fra punkt 10 til punkt 17 i Dikas skjema kjenner vi igjen *Fritt vilt*.

Morderen forfølger og dreper medlemmene av det unge fellesskapet, slik han allerede har drept sine egne foreldre etter at de forsøkte å drepe ham. Fjellmannen reagerer på andre menneskers nærvær slik han lærte å gjøre det: De er en trussel mot ham selv. Det er ikke bare de nasjonalromantiske forestillinger om påskeferien og fjellheimen som blir snudd på hodet i *Fritt vilt*. Kjernefamilie og samfunn er også negative størrelser i morderens verden. Han må ta dem før de kan ta ham. Først rammes Ingunn på hotellrommet, så Eirik ute i snøen (selv om han overlever det første overfallet), Mikal foran utstyrsboden, og Morten Tobias til slutt. Heltinnen oppdager omfanget av drapene når hun finner blodpølen som ligger igjen etter Ingunn, og hun ser morderen for første gang når han brekker nakken på Mikal. Hun ser også det endelige drapet på kjæresten Eirik, etter at hun har tatt opp kampen. I det avgjørende oppgjøret, den siste jentas kamp mot den psykopatiske morderen, dreper heltinnen ham. Hun overlever, men hun er ikke fri. Det siste punktet kan bety at heltinnen har blitt påført emosjonelle sår som aldri kan leges, men Jannickes fysiske virkelighet fortøner seg heller ikke som fri når fortellingen fortsetter i oppfølgeren. Hun overlever, men bare for å møte marerittet på nytt, akkurat som Laurie Strode og Ellen Ripley. Jannicke er fanget i runddansen som suksessrike slasherserier sjelden bryter ut av.

Etter at *Villmark* koblet sammen norsk grøsserfilms fortid i *De dødes tjern* med et moderne uttrykk, grep filmskaperne bak *Fritt vilt* muligheten til å lage den første helstøpte norske slasherfilmen. *Fritt vilt* er i stor grad en klassisk slasherfilm, i samme tradisjon som de amerikanske forbildene fra 1970- og 1980-tallet, men hvordan står den i forhold til noen av de senere utviklingstrekkene i slashersjangeren?

3.5 Slasherfilmens utvikling siden 1980-tallet

Både Dika og Clover skriver om slasherfilmens tidligste periode, fra *Halloween* i 1978 til midten av 1980-tallet, men undersjangeren har gått gjennom flere utviklingstrinn siden den gang. Petridis postulerer tre hovedfaser i slasherfilmens historie: Den klassiske perioden fra 1974 til slutten av 1980-tallet, den postmoderne perioden på 1990-tallet, og nyslasherfilmer etter 2000 (2014: 76). Han påpeker at populariteten til tross, så finnes det bare to akademiske arbeidere som har teoretiske tilnærminger til slasherfilmen: Clovers analyse av kjønns-

representasjoner og Dikas strukturanalyse. Siden disse ble utviklet på slutten av 1980-tallet og begynnelsen av 1990-tallet, er det behov for nye blikk på undersjangerens utvikling siden den gang, og det er behov for å studere de forskjellige periodene i slasherfilmens historie.

Petridis' periodeinndeling kan være et nyttig redskap, men man må være oppmerksom på problemene med en lineær sjangerutviklingsmodell, som påpekt i diskusjonen av Thomas Schatz' sjangerteori i kapittel 1.

Petridis' klassiske periode kjennetegnes av at slasherfilmen konsoliderer sin grunnleggende struktur: "[A] killer terrorizes a young community in an isolated place and in the end, a person, usually female, survives" (ibid: 77). I denne perioden formes både morderen og den siste jenta, i tråd med konvensjonene som ble etablert på 1970-tallet, spesielt i *Halloween*. Normaliteten i den amerikanske slasherfilmen i denne perioden er et konservativt middelklassesamfunn, der ungdommene bryter grenser ved å drikke alkohol, bruke narkotika og ha sex. Den samfunnsmessige bakgrunnen for den klassiske amerikanske slasherfilmperioden var president Ronald Reagans sosiale og økonomiske konservatisme, religiøs aktivisme og frykt for sykdomsepidemier som AIDS. Petridis mener at filmene bærer preg av denne moralkoden: Morderen straffer ungdommene for deres moralske overtramp, men han er selv så unormal og truende at han må overvinnes og fjernes (ibid: 79-80).

Denne fremstillingen av slasherfilmens moralkode er overforenklet. For det første er filmene i den klassiske perioden mer mangfoldige i sine fortellinger og rolleportretter, som jeg diskuterte kort i kapittel 3.4.3, og for det andre kan det innvendes at slike resonnementer om filmenes moralske budskap ofte stanser for tidlig. Petridis skriver for eksempel at "[the] interplay between the conservative ideas of Reagan's era and the AIDS epidemic provides the basis for the punishment of the sexual act in slasher films of the classical period. The narratives of these films are about young people who have unprotected sex and then die" (ibid: 80). Dette er en forenklet påstand om handlingsforløpene i filmer som representerer et mangfold, på tross av sine tydelige fellestrekk. Betoningen av ubeskyttet sex som moralforbrytelse kan heller ikke underbygges med det filmene faktisk viser, og forblir en tolkningsmessig slutning. Påstanden ser også bort fra at de fleste av slasherfilmens konvensjoner ble etablert på 1960- og 1970-tallet, og at undersjangerens gjennombruddsfilmer, *Halloween* og *Friday the 13th*, hadde premierer henholdsvis to år og et halvt år før Reagan vant presidentvalget i november 1980.

Når det gjelder hvem som straffes, blir slasherfilmens moralkode et spørsmål om kjønnsfremstillinger. Definisjonene av slasherfilmen som jeg viste til i innledningen av

kapittelet slo fast at filmens morder jager ofre som hovedsakelig er kvinner. Dette er ikke så opplagt som Clover og Petridis hevder (Staiger 2005: 174), men det er klart at kvinner spiller en viktig rolle i undersjangeren. Spesielt har den siste overlevende blitt undersjangerens konvensjonelle kvinnelige hovedperson, ved siden av morderen selv, som oftest er en mann. Noen vil påstå at filmene dermed glorifiserer en mannlig morder som straffer unge kvinner for deres frilynte mangel på konservativ moral. Filmhistorikeren Stephen Prince skriver om Brian De Palmas *Dressed to Kill* (1980) og *Body Double* (1984), filmer som grenser mot slasherfilmen og som var en del av diskusjonen om filmvold på 1980-tallet, at "the violence becomes a punitive response directed at a woman because of her sexuality. [...] As a phallic emblem, the drill [in *Body Double*] makes the killing into a kind of perverted sexual act, a veritable rape, which expresses contempt and loathing for the woman and her softness before the steel and rage of the man" (2000: 354-355). Scenen som omtales er særdeles ubehagelig, men hvorfor skal analysen av kjønnsframstillinger stoppe ved dette punktet? Dersom resonnementet trekkes videre, kommer spørsmålene om hva filmens handling sier om menn, makt og samfunnsforhold, på samme måte som konflikten mellom normalitet og moralske overtramp i den klassiske slasherfilmen rommer flere spørsmål enn hvem som blir straffet for hva. Er den klassiske amerikanske slasherfilmen virkelig konservativt reaksjonær? Glorifiserer den avstraffelse av frilynte kvinner? Hva sier det om menn, kjønnsroller og samfunn at kvinner jages og straffes på denne måten?

Filmforsker Peter Hutchings har med støtte i Wood og Tudor påpekt at slasherfilmer som *Halloween* i alle fall ikke eksplisitt fordømmer de unges adferd, og at de unge kvinnene som jaktes og myrdes ikke fremstilles som usympatiske (Wood [1986] 2003: 174, Tudor 1989: 202, Hutchings 2004: 200-201). Hutchings mener at det er en dypere satire som ligger i kjernen av filmenes budskap, og at "if young people are being punished in these films, they are being punished not for their pleasure-seeking ways but rather for their complacency" (2004: 201). Han skriver videre at et eventuelt budskap i filmene ikke er en advarsel mot å ha sex og bruke narkotika, men et muligens mer positivt budskap om å passe seg for farer og være på vakt mot ondskap: "Watch out because the world in which you live has secrets that can and will harm you" (ibid).

Morderen i slasherfilmer kan betraktes som en moralistisk og fundamentalistisk undertrykker, og filmene kan fremstå som kritikk mot patriarkalske samfunnsstrukturer ved at de berammer morderen som en konservativ og dømmende opposisjon mot progressiv individualisme og personlig frihet. Heller enn å spørre hvorfor ungdommene i slasherfilmer

straffes, kan vi spørre hvilke krefter morderen representerer. Svaret vil ofte være det reaksjonære, det som har blitt voldt en virkelig eller innbilt urett. Filmene dømmer ikke ungdommenes adferd, de karikerer den reaksjonære undertrykkelsen. Det er heller ikke gitt at den siste jenta overlever fordi hun representerer verdikonservative holdninger. Jeg har tidligere nevnt at Alice i *Friday the 13th* er mer frilynt enn en slik beskrivelse skulle tilsi, og selv Laurie i *Halloween*, den jomfruelige arketypen av denne rollefiguren, tar seg et drag marijuana i løpet av filmen. Dersom volden er en straff mot kvinner for deres seksualitet, som Prince påstår, så gir det ikke mening at morderen også går etter den jomfruelige rollefiguren som Laurie Strode representerer, og som visstnok overlever på grunn av sin konservative moral. Det er trolig riktiger å si, som Clover gjør, at den siste jenta overlever på grunn av sine egenskaper som ressursperson, og etter slutten på slasherfilmens klassiske periode skulle sterke kvinneskikkelser stå i fokus for undersjangerens renessanse.

En fornyelse av slasherformatet fant sted på 1990-tallet. Grep som pastisj og parodi ble en viktig del av slasherfilmenes uttrykk, med Wes Cravens suksessfilm *Scream* som det fremste eksempelet. Utviklingen var nødvendig for å trekke publikum tilbake til en undersjanger som hadde mistet mye av sin popularitet. Harper beskriver slasherfilmens kunstneriske og kommersielle situasjon ved overgangen til 1990-tallet som kritisk: "If the late eighties saw the decline of the slasher movie, the early nineties appeared to drive several nails into its coffin lid. [...] To many people it appeared that the slasher movie had finally run its course" (2004: 24). Petridis forklarer at slasherfilmene utover 1990-tallet tok til seg en ny måte å behandle undersjangerens formel på:

"Slasher films started to mock the conventions of the classical period by self-referential elements in the narrative. [...] [The] conventions had become widely known and the narratives of the films were predictable. So, the slasher films of the 1990s played with this predictability and included hyperconscious characters that knew the formula of the subgenre and were trying to alter it" (2014: 80).

Denne utviklingen tilførte slasherfilmen ny underholdningsverdi. Likevel er det diskutabelt hvor nytt det var med selvrefererende innhold, siden det finnes mange eksempler på selvrefleksivitet i de klassiske slasherfilmene. Selv undersjangerens prototype *Halloween* hadde vink til sine forbilder, som i innledningssekvensens bruk av giallofilmens synsvinkel-filming og Dario Argentos klovnemaske fra *Four Flies on Grey Velvet* fra 1971 (Harper 2004: 10). Det ble også laget ironiske varianter av slasherfilmen og dens konvensjoner før Wes Cravens anstrengelser på 1990-tallet, som Fred Waltons *April Fool's Day* i 1986. Det

synes likevel åpenbart at *Scream* representerte noe nytt i undersjangeren med sin store mengde selvrefleksjon og ironi, nokså hemningsløse intertekstualitet, samt en utpreget selvbevissthet rundt undersjangeren og dens historie. Filmens store kommersielle suksess ledet snart til de Craven-regisserte oppfølgerne *Scream 2* i 1997 og *Scream 3* i 2000.

Engelskprofessor Kathleen Rowe Karlyn påstår at *Scream*-trilogiens handling og hovedpersonen Sidney Prescott (Neve Campbell) ikke bare representerte sterk ironisk distanse og selvrefleksjon, men en fornyelse av feministisk tematikk i 1990-tallets grøsserfilm: "Built around themes of female empowerment and narratively driven by the ambivalent but powerful connection between mother and daughter, the trilogy raises the issue of bonds among women across time [...]" (2009: 180). Den første *Scream* markerte uansett et punkt hvor slasherfilmen på nytt ble veldig populær hos kinopublikum, men det Petridis kaller den postmoderne perioden skulle ikke vare så lenge (2014: 81).

Petridis påpeker at tusenårsskiftet var preget av andre typer grøssere. Mindre blodige og mer psykologisk orienterte filmer som *The Sixth Sense* og *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick og Eduardo Sánchez, 1999) ble veldig populære, mens slasherfilmens popularitet sank raskt etter det postmoderne skiftet. Den voldelige og detaljerte slasherfilmen gjorde likevel et comeback i kjølvannet av terrorangrepene i USA den 11. september 2001. Flere grøssertrender vokste frem like i etterkant av disse hendelsene: "marauding giant monsters, home-invasion films, new genres like 'torture porn' films, and many remakes" (ibid: 82). Det er i denne sammenhengen at Petridis ser den nye slasherfilmen, undersjangerens tredje periode, som han deler i to kategorier: "the remakes and the originals" (ibid).

De amerikanske nyinnspillingene av asiatiske grøssere startet med en ny versjon av den japanske *Ringu* (Hideo Nakata, 1998), *The Ring* av Gore Verbinski i 2002, men film-skapere gikk snart løs på de amerikanske klassikerne også. Nyinnspillingene åpnet passende nok med de to slasherforløperne fra 1970-tallet, *The Texas Chainsaw Massacre* (Marcus Nispel, 2003) og *Black Christmas* (Glen Morgan, 2006). Den nye *Texas Chainsaw* var en stor kommersiell suksess, og i årene som fulgte kom det nye versjoner av både *Halloween* (Rob Zombie, 2007), *Friday the 13th* (Marcus Nispel, 2009) og *A Nightmare on Elm Street* (Samuel Bayer, 2010). Samtidig ble det også laget originale filmer som den selverklært gammeldagse slasherfilmen *Hatchet* (Adam Green, 2006) og den satiriske grøsserkomedien *The Cabin in the Woods* (Drew Goddard, 2012).

I nyslasherfilmen får morderen gjerne en grundigere psykologisk motivasjon enn både i den klassiske og den postmoderne perioden. Det uforklarlige ved drapshandlingene i de

klassiske filmene erstattes av et fokus på ondskapens bakgrunn. Rob Zombies *Halloween* bruker for eksempel nesten halve spilletiden på å vise oss Michael Myers' dårlige oppvekst, og Petridis påstår at ofrene velges på en annen måte i disse filmene:

”Since there are no moral rules connected with sexuality in neoslashers, there is a transformation in the way that the victims are selected. [...] In the classical period, because of the AIDS epidemic, everyone who had sex ended up dead and only the girl who had virginal characteristics survived. Furthermore, both the victims and the survivor were, for the most part, teenagers. In neoslashers, the selection of the victims is totally different. Some of them are connected to the killer, [...] while others are killed because they were in the wrong place at the wrong time. [...] In post-9/11 America, the fear of pointless death is one of the main concerns. This social anxiety became part of the neoslasher formula” (ibid: 83).

Petridis' beskrivelse av den klassiske slasherfilmen som en fortelling der sex alltid betyr død er feilaktig. Like fullt er dette en helt vanlig måte å beskrive undersjangeren på, både i populærkultur og akademisk. Den klassiske slasherfilmen omtales som en undersjanger med en konservativ moralkode, men finnes det ingen moralske regler knyttet til seksualitet i nyslasherfilmene? I den nyinnspilte *Texas Chainsaw* er den relativt jomfruelige og nevenyttige Erin (Jessica Biel) den eneste av filmens unge fellesskap som overlever. I filmens første dialogscene prates det også om ”sexually transmitted disease” mens to av rollefigurene, som ikke har kjent hverandre i mer enn ett døgn, kliner i baksetet på en bil. De drepes senere på grusomt vis. Ungdommene røyker også marijuana, alle unntatt Erin, og en av mennene i den degenererte morderfamilien utbryter ”you kids taking drugs?” Uansvarlig sex og røyking av marijuana er de moralske overtrampene som disse ungdommene straffes for, dersom man skal betegne filmen på samme måte som Petridis betegner klassikerne.

Påstanden til Petridis er at nyslasherfilmene utgjør en tydelig kontrast til den klassiske perioden, men det virker som om det først og fremst er kontrasten til arketyperen Laurie Strode i *Halloween* fra 1978 som belyses, og hun kan ikke uten videre betraktes som representativ for sin periode. Det er høyst diskutabelt i hvilken grad den siste jenta i nyslasherfilmene skiller seg fra rollefiguren i den klassiske perioden, men hvordan skiller ellers disse nyere filmene seg fra de opprinnelige?

Den nye versjonen av *Halloween* fra 2007 er først og fremst forskjellig fra originalen ved at den maler et tydelig psykologisk bakteppe for morderens ondskap: en dårlig oppvekst. Den alkoholiserste stefaren er ondskapsfull inntil det karikerte, og Michael Myers (Daeg Faerch) dreper både han, storesøsteren og kjæresten hennes, som hevn for den emosjonelle

mishandlingen han opplever. Michaels lillesøster, Angel Myers, er den eneste som blir spart, og hun vokser opp hos en fosterfamilie som Laurie Strode (Scout Taylor-Compton). Laurie blir filmens siste jente på samme vis som rollefiguren var det i originalen. Hun er skoleflink og tjener lommepenger som barnevakt, og hun er den av jentene som virker minst interessert i gutter. Rett nok innrømmer Laurie i 2007-versjonen at "I need a boyfriend", men det trekkes ikke lenger enn som så. Laurie er den årvåkne og tilbakeholdne, og hun har ingen fysisk kontakt med gutter. Samtidig drepes hennes venninner og deres kjærester etter å ha hatt sex. Nyinnspillingen av *Friday the 13th* er også helt lik originalen, hva angår moralkode. Noen ungdommer drepes etter at de har hatt sex, mens andre drepes uansett. Den siste jenta, Whitney Miller (Amanda Righetti), har ikke sex i filmen, men virker ellers ikke noe mer jomfruelig enn originalens siste jente, Alice. I nyinnspillingen gjentas riktignok originalens siste pek, at morderen gjenoppstår og hiver seg over den siste jenta, med en vri: Denne gangen er det ingenting som tyder på at gjenoppstandelsen var den siste jentas vonde drøm.

Dialogen i filmene fra den nye perioden er mye røffere enn tilfellet var i originalene, og veldig mye har seksuelle under- eller overtoner. Volden er også betydelig mer brutal og blodig i de nyere filmene. Likevel er det ingen forskjell på moralkoden i Carpenters opprinnelige *Halloween* og *Zombies* nyinnspilling, eller i den opprinnelige *Friday the 13th* og nyinnspillingen. Alt er ved den gamle moral i de nyinnspilte slasherfilmene, og dermed kan morderen fortsatt betraktes som en representant for en reaksjonær og undertrykkende konservativ fundamentalisme.

Det er ikke riktig som Petridis skriver, at "The Final Girls, as Clover described them, no longer exist" (ibid: 83). For det første er Clovers siste jente mindre representativ for den klassiske perioden enn litteraturen gir oss inntrykk av, og for det andre er ikke den nye slasherfilmens versjon av arketypen helt annerledes. Eksempelet Laurie Strode i 1978 og 2007 viser at likhetene er mange. Det finnes likevel ikke tvil om at arketypen siste jente har gjennomgått en utvikling siden 1978. I *Halloween II* (Rob Zombie, 2009), den foreløpig siste fortellingen om og med Michael Myers, dør Laurie Strode i slutten av filmen. Det gjorde rollefiguren også i *Halloween: Resurrection* (Rick Rosenthal, 2002), selv om det der var snakk om en tidlig død, på samme måte som Alice i *Friday the 13th Part II* og Casey (Drew Barrymore) i *Scream*. Variasjoner over de grunnleggende rollefigurer og hendelsesforløp har vært der helt fra undersjangerens begynnelse.

I Wes Cravens siste vri på slasherfilmen, *Scream 4* (2011), oppløses virkelig den klassiske konvensjonen om den siste jenta, slik Clover beskrev den, da det viser seg at den

siste jenta og morderen er en og samme person. Petridis konkluderer sin gjennomgang med at den nyeste perioden i slasherfilmens historie er ”very important to the subgenre because it changed the classical conventions of sexual desire and created its own rules in accordance with the new fears and agonies of society” (ibid), men dette er ikke åpenbart i filmtekstene. De senere slasherfilmene beholder i høy grad reglene og moralkoden som de klassiske filmene etablerte, men disse forholdene har alltid vært mer komplekse og satiriske enn Petridis gir uttrykk for.

Hvordan fremstår *Fritt vilt* i lys av disse utviklingstrekkene? Den kan vanskelig betegnes som en postmoderne slasherfilm, til det er det for liten grad av intertekstualitet og selvrefleksivitet i filmen, både narrativt og stilistisk. Ingen av de norske sjangerfilmene som dukker opp etter 2000 har denne typen hyperbevissthet og selvrefererende ironi, med unntak av Tommy Wirkolas randsonerfilmer *Død snø* (2009) og *Død snø 2* (2014), og til en viss grad André Øvredals *Trolljegeren* (2010). *Villmark* og *Fritt vilt* er alvorlige og direkte slasherfilmer, og det er interessant at de kommer omtrent samtidig med den nye bølgen i amerikansk skrekkfilm som er preget av nyinnspillinger av klassikerne. De norske slasherfilmene har mer til felles med disse enn med klassikerne, både hva angår filmstil og fremstillingen av sentrale rollefigurer. De brutale voldsfremstillingene er ett eksempel på dette, og der la *Fritt vilt* listen høyt for sine etterfølgere. En moralkode der den jomfruelige drepes tidlig i filmen og den siste jenta er seksuelt aktiv, kjenner vi derimot igjen fra den klassiske perioden, med de to første *Friday the 13th* på 1980-tallet som tidlige eksempler. Rollefigurene Jannicke og Ingunn i *Fritt vilt* har forløpere i klassisk slasherfilm: Jannickes motpart er Ginny (Amy Steel) i *Friday the 13th Part II*, mens avslag på en invitasjon til sex leder til døden for både Ingunn i *Fritt vilt* og Karen (Carolyn Houlihan) i *The Burning*. Det må likevel nevnes at den siste jenta fortsatt ikke har sex foran kamera, verken i de amerikanske nyinnspillingene eller i *Fritt vilt*. Denne konvensjonen står seg i nyere slasherfilm.

En vesentlig forskjell på norsk og amerikansk film er selve omfanget av produksjonen. Det store volumet amerikanske spillefilmer hvert år, herunder også det store volumet grøsserfilmer, gjør det trolig enklere å utlede hvordan filmene forholder seg til samfunns-messige strømninger som politiske retninger og terrortrusler enn tilfellet er med den veldig beskjedne grøsserproduksjonen i Norge. Et samlende motiv for alle de norske slasherfilmene er kontrasten mellom det urbane og det rurale, mellom byfolk og bygdefolk, som jeg skal diskutere grundigere i kapittel 3.7.

Det som binder sammen alle perioder av slasherfilmens historie er en type realisme i filmfortellingen. Freeland skriver at realisme er ”the key factor that differentiates slashers from their predecessors in horror. Here the monstrous killers are not undead, supernatural vampires or hairy hulking werewolves but living, breathing men” (2000: 162). Som jeg skal vise i diskusjonen av oppfølgerne til *Fritt vilt*, så blandes det ofte grenseoverskridende overnaturlige elementer inn i fortellingen når den psykopatiske morderen kommer tilbake for mer slakt, men i det store og hele holder de norske slasherfilmene seg innenfor Freelands definisjon av undersjangerens realisme.

3.6 Slasherfilmens realisme

Tittelsekvensen i *Fritt vilt* består av korte glimt fra nyhetsdekning i aviser og fjernsyn. Overskrifter og TV-reportasjer forteller om savnede personer i påskefjellet, om leteaksjoner og redningsarbeid; fra NRKs ”Dagsrevyen” på 1980-tallet, via oppslag i både lokale og nasjonale papiraviser, til TV-reportasjer i nyere tid. Gang på gang fryktes det at mennesker har omkommet i fjellheimen, og det fokuseres på overskriften ”Spørøst forsvunnet”. Filmskaperne ønsker med dette å skape en opplevelse av realisme og troverdighet, et autentisk norsk fiksjonsunivers. De ønsker å knytte *Fritt vilt* til den gjenkjennelige grusomhet som virkelige nyhetssendinger formidler til oss hver dag.

Freeland påpeker at attraksjonen i slasherfilmer er til forveksling lik attraksjonen i nyhetssendinger: ondskapsfulle handlinger, voldelige overgrep mot kroppen, de uskyldige ofrenes lidelser. Hun mener at slasherfilmene fremstiller en skrekk som er uvanlig realistisk: ”It presents violent spectacles with an uncanny immediacy right before our eyes – reflecting the immediacy that the camera also facilitates on our nightly news” (2000: 188). Freeland hevder at undersjangeren slasherfilm setter det voldelige opptrekket, filmenes hovedattraksjon, foran narrativ handling:

”Plots in the most recent examples of slasher films [...] become more like stories on the nightly news, which are dominated by the three ”R’s”: random, reductive, repetitious. Both are about gruesome acts, spectacle, and aftermath more than about action, downfall, motives, mistakes, and justice. [...] Like the news, realist horror evokes real, albeit paradoxical, reactions. Such films are emotionally flattening (familiar, formulaic, and predictable in showcasing violence) and disturbing (immediate, real, gruesome, random)” (ibid).

Likevel påstår Freeland at den realistiske slasherfilmen ofte er en vellaget konstruksjon, som fremtvinger kritiske refleksjoner over ondskapens fascinerende appell, heller enn å kommunisere et åpenbart budskap, samtidig som den effektivt skaper spenning og skrekkeopplevelser (ibid). Hennes fremste analyseobjekter er slasherfilmens forløper *Peeping Tom*, Alfred Hitchcocks *Frenzy* (1973), hvilken Freeland karakteriserer som en forlengelse av *Psycho* – ”[it] shows on-screen the murder that could only be hinted at in *Psycho*” (ibid: 168), og *Henry: Portrait of a Serial Killer*. Noe disse filmene har til felles er den virkelighetsnære morderen, det mulige monstrosø, i kontrast til det overnaturlige og umulige monsteret i vampyr- og varulfilmer som Universal- og Hammer-grøsserne. Tudor viste hvordan de trygge grøsserne ved slutten av 1970-tallet hadde veket plass for de paranoide grøsserne som slasherfilmen representerer, og Freelands *realist horror* er en undertype av den paranoide slasherfilmen. Den psykopatiske morderen i en slasherfilm er en rollefigur som ofte beveger seg på grensen til det overnaturlige. Han er nesten udødelig og kan vanskelig overvinnes, som Michael Myers i *Halloween*-serien. Andre ganger befinner han seg helt og holdent i fantasiens land, som drømmemonsteret Freddy Krueger i *A Nightmare on Elm Street*. Freelands realistiske morder er derimot en av oss, en hvermannen, et mulig monster i tradisjonen som startet med Norman Bates og Mark Lewis.

Grøsseren er en sjanger som ”seems to rely upon our direct, problematic interest in fearful violence” (Freeland 1995: 127), og filmene konseptualiserer ofte det umulige eller grusomme. En spesiell variant av grøsseren oppstår når monsteret ikke lenger er umulig, men troverdig og gjenkjennelig, som om det var hentet fra nyhetene. Freeland skriver at ”[the] ties between fact and fiction have become increasingly intricate and ramified” (ibid: 126), og viser til hvordan for eksempel Buffalo Bill i romanen og filmen *The Silence of the Lambs* er løst basert på den virkelige morderen og liktyven Ed Gein. I sin tur ble filmen hyppig referert i mediedekningen av saken mot kannibalen og seriemorderen Jeffrey Dahmer.

Freelands definisjon av *realist horror* hviler på at ”the monster is a true-to-life rather than supernatural being”, at morderen er ”a realistic or possible monster” (ibid: 130). De norske slasherfilmene plasserer seg noenlunde i denne tradisjonen. Fjellmannen i *Fritt vilt* er det mulige monstrosø: ikke noen veldig sannsynlig figur, men mulig nok til at filmens realisme blir skremmende. I sjangeråpningen *Villmark* er både den antatte og den virkelige gjerningsmannen det mulige monstrosø, den realistiske morderen. Fra og med *Fritt vilt* blir også den norske undersjangeren mindre opptatt av narrativ handling enn det som var tilfellet med *Villmark*, i tråd med hvordan Freeland beskriver den realistiske grøsserfilmen: ”Realist

horror is like other film genres that rely chiefly upon spectacle (for example the musical or the hard-core pornography film) [...], plot serves to bridge together the 'real thing' the film promises to deliver" (ibid: 132). Til en viss grad kan dette beskrive grøsserfilmen generelt, siden hovedattraksjonen med sjangeren er opplevelsen av grøss og skrekk, men det er ikke tvil om at den norske slasherfilmen i høy grad består av iscenesettelser av det mulige monstrøse, den realistiske morderen.

I det Freeland kaller "realistic or naturalistic horror" (2000: 180) er hovedpoenget en fremstilling av den mulige og tilfeldige grusomhet. Morderen er det forholdsvis realistiske monstret, "there *are* men who kill others randomly on the streets, in stores, and in their homes" (ibid), volden er relativt naturalistisk, og "we react to realistic depictions of horrific events we know to be possible" (ibid: 189). Det skremmende med denne typen grøsserfilmer kan også ha ideologiske implikasjoner. Slasherfilmene ser ut til å si at det grusomme kan skje når som helst, med hvem som helst, og det kan dermed hevdes at de bidrar til vedlikehold av en konservativ agenda, og av den fryktkulturen som dominerer nyhetsmediene. Det er ikke tilfeldig at morderne i filmene gjør som de gjør, men ugjerningene rammer ofte tilfeldige ofre. Underteksten, en viktig komponent av filmenes paradoksale appell, kan se ut til å være at det grusomme kan skje med deg, når som helst, tilsynelatende uten motiv og hensikt (Freeland 1995: 138-140).

Petridis poengterte at den amerikanske slasherfilmen fikk en ny oppblomstring i kjølvannet av terrorangrepene 11. september 2001, og de norske slasherfilmene har blitt produsert i den samme perioden, i årene etter dette tidsskillet. For Norges del har det ikke blitt laget noen slasherfilm for kino etter massakren i Oslo og på Utøya 22. juli 2011. Man kan spekulere i hvorvidt produsenter og filmmyndigheter har hatt tanker om hvordan det norske publikum ville reagere på naturalistiske filmfremstillinger av masse mord i etterkant av den virkelige terrorismen, men både Martin Sundland og Pål Øie stiller seg undrende til problemstillingen. Øie sier at selv om han neppe ville ha laget en brutal grøsser i umiddelbar ettertid, ser han ikke noe problem ved å gjøre det noen få år senere (Øie 2015). VGs ikke-anmeldelse av actionkomedien *Arme riddere* (Magnus Martens, 2011), en film som ble produsert av Martin Sundland for Fantefilm, gir et inntrykk av hvor betent det kan være å vise audiovisuelle fremstillinger som bare har en ytterst perifer tilknytning til tragedien som nettopp har inntruffet: "Nedslaktingen vekker assosiasjoner jeg ikke burde fått og antydninger som ikke burde vært der. Og det blir totalt dominerende. Dette er ikke morsomt" (Selås 2011). Likevel, Erik Skjoldbjærgs *Nokas* (2011) er et eksempel på at traumatiske hendelser til og med kan

filmatiseres relativt kort tid senere, og den virkelighetsnære trusselen og volden i slasherfilmen berører en lignende problemstilling.

Fritt vilt er likevel en mindre realistisk og naturalistisk grøsser enn de filmene Freeland diskuterer, og mindre realistisk og naturalistisk enn sin direkte forløper i Norge, *Villmark*. Den har et mulig monster i Fjellmannen, og volden rammer til en viss grad vilkårlig, men både Fjellmannens omstendigheter og graden av fysisk brutalitet trekker i retning av overdrivelser og det overnaturlige. Oppfølgerne til *Fritt vilt* beveget seg enda lenger unna det realistiske eller naturalistiske, som jeg snart skal komme tilbake til, mens en av de andre norske slasherfilmene hevet intensiteten når det gjaldt fremstillinger av vold og kroppslig ødeleggelse.

3.7 *Rovdyr*

I slasherfilmen står kroppen i fokus, og da spesielt angrepet på og ødeleggelsen av den. Freelands kategori *graphic horror* favner bredere enn min definisjon av slasherfilmen, men slasherfilmer vil ofte kunne karakteriseres som *graphic horror* på grunn av den detaljerte fremstillingen av kroppslig ødeleggelse:

”The genre of graphic horror seems to have reached self-perpetuating heights in three famous and long-running horror series that began in the late 1970s to early 1980s: *Halloween* (1978), *Friday the 13th* (1980), and *A Nightmare on Elm Street* (1984). [...] It is common to witness gross bloody dismemberments, piles of internal organs, numerous corpses in stages of decay, headless bodies, knives or chain saws slashing away at flesh, and general orgies of mayhem. In these films, flesh becomes meat, the inside becomes outside, blood pours out, skin is stripped off, viscera exposed, heads detached. People die in any number of creatively disgusting ways” (Freeland 2000: 242).

Den norske kinogrøsseren som i sterkast grad har vist brutale angrep på kroppen er *Rovdyr* (Patrik Syversen, 2008). En av trendene i amerikansk grøsserfilm etter 2000, som Petridis viste, er undersjangeren *torture porn*. Denne typen brutal voldsfremstilling er nært beslektet med slasherfilmen, og blant de mest kjente filmene i undersjangeren er *Saw* (James Wan, 2004) og *Hostel* (Eli Roth, 2005). *Rovdyr* har mye til felles med disse, ikke minst det skarpe fokuset på kroppslig ødeleggelse.

Et fellestrekk ved alle de norske slasherfilmene er at handlingen foregår enten på landsbygda eller i villmarken. Skog og fjell omformes fra positive nasjonalsymboler til fryktinggytende åsteder for lemlestelse og død. Urban ungdom møter sine grusomme skjebner i det rurale Norge, eller enda lenger borte fra sivilisasjonen. *Rovdyr* er ikke bare den mest detaljert voldelige av de norske kinogrøsserne, men også den som tegner det mest tydelige og overdrevne bildet av den norske landsbygda.

3.7.1 Skrekk på landet

Veien frem til en så blodig og brutal norsk kinogrøsser som *Rovdyr* går fra sjanger- og handlingeksperimentene på 1980-tallet, via 1990-tallets kriminalfilmer, og inn i 2000-tallets liberalisering av filmsensur og fokus på kommersiell filmproduksjon. Utviklingen av sjangerbevissthet og sjangerkompetanse hos både filmskapere og publikum spilte en viktig rolle i forandringen norsk film gikk gjennom i denne perioden. Iversen skriver at det siden midten av 1980-tallet har oppstått ”several short production cycles of popular genre movies in Norway, producing movies that use successful genre formulas and formats from the American film industry in a Norwegian context” (2009: 35). En av disse syklusene bestod av kriminalfilmene som ble produsert på 1990-tallet, blant annet *Insomnia* (Erik Skjoldbjærg, 1997) og *1732 Høtten* (Karin Julsrud, 1998). Sistnevnte er, i likhet med den tidligere diskuterte *Mørkets øy*, et eksempel på det Iversen kaller forvandlingen av den norske landsbygda ”into a Texaslike landscape of horror and crime” (ibid: 37).

1732 Høtten fikk hard medfart av norske filmanmeldere og ble heller ikke en publikumssuksess på kino. Iversen hevder at dette grunner i filmens mislykkete sjangereksperiment og en fremmedgjort representasjon av det norske: ”the strange deconstruction or displacement of genre elements as well as its representation of national culture” (ibid: 38). Tilskueren kjente seg ikke igjen i Julsruds fremstilling av den norske landsbygda, en degenerert og amerikanisert bakevje som ikke hadde noen troverdig korrespondanse med virkelighetens Norge. I tillegg stod regissørens usikre håndtering av krimsjangeren i veien for en sjangergjenkjennelse som kunne ha gitt tilskueren en form for innlevelse i fortellingen:

”The failure to represent a place and a landscape that is recognized as ’Norwegian’, the film’s playful attempt to depict the Norwegian countryside as a violent ’Texas’, works against audience recognition, and recognition is needed as a background for the

displacement of minor travelling genre elements. [...] Using genre elements from American films could enable communication, but the Norwegian audience demanded recognition, and did not recognize the Norwegian countryside and landscape represented in the film; a place that had been transformed into a mythic 'Texas, Norway'. At the same time they did not recognize the genre elements [themselves], being deconstructed or displaced by the director" (ibid: 39-41).

1732 Høtten starter som et kriminaldrama, men omformes til en studie av møtet mellom by og en mytisk landsbygd. Sjangeren glipper, og publikum faller fra. *Rovdyr* på sin side starter som en studie av et slikt møte mellom by og bygd, "a cultural *meeting*" (ibid: 38), og bruker dette møtet som springbrett til sjangerbevisste skrekkfremstillinger.

I Patrik Syversens debutfilm møter vi ungdommer på tur, som vi alltid gjør i de norske slasherfilmene. En gjeng på fire skal på hyttetur i skogen, en dag i juli 1974. Camilla (Henriette Bruusgaard) og Roger (Lasse Valdal) er kjærester, Mia (Nini Bull Robsahm) og Jørgen (Jørn-Bjørn Fuller-Gee) er søsken. Roger er en sutrete og dominerende fyr, som ingen av de andre ser ut til å komme særlig godt overens med.

De stanser på en avsidesliggende bensinstasjon for å fylle tanken og spise. Her blir det klart at de har kommet til ei landsbygd som er både avkrok og bakevje. De lokale i kaféen skuler mot dem og sier "Jævla byfolk." Roger lar seg provosere og svarer med "Mye å gjøre her ute, eller? Pule griser, og..." En voldelig konfrontasjon er under utvikling, og kafédamen (Jorunn Kjellsby) må roe gemyttene. Gjengen spiser, handler og plukker opp haikeren Renate (Janne Starup Bønes), ei vettskremt jente som ber om å få bli med bort derfra. Ungdommene forfølges videre på veien og innhentes av tre jegere. Renate blir skutt og drept, Mia lemlestes og myrdes, og resten av dem blir bortført.

Camilla, Roger og Jørgen våkner i skogen, bundet og kneblet. De kommer seg løs, men vet ikke hvor de er. Så høres lyden av et jakthorn. Bygdefolket er på jakt, og gjengen fra byen er byttet. Grusom sadistisk lemlestelse og død venter dem i den dystre skogen. Til slutt står Camilla igjen alene, etter selv å ha drept de tre jegerne med henholdsvis kniv, bøsse og pil og bue. Hun tar seg frem til bilveien og blir plukket opp av kafédamen. Bilen kjører av gårde med Camilla i baksetet, men panikken hennes stiger på nytt da hun oppdager at bildøren er låst fra utsiden. Filmen går i rødt.

Rovdyr leker med motiver som kan spores til blant annet *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1978), det Clover kaller "the revenge of the woman on her rapist, and the revenge of the city on the country" (1992: 115). Kontrasten og konflikten mellom by og land er ikke bare

et gjennomgående trekk ved norske slasherfilmer, det er et av de vanligste utgangspunktene for grøssere både i litteratur og film, som Clover påpeker:

”An enormous proportion of horror takes as its starting point the visit or move of (sub)urban people to the country. [...] Going from city to country in horror film is in any case very much like going from village to deep, dark forest in traditional fairy tales. [...] The point is that rural Connecticut (or wherever), like the deep forests of Central Europe, is a place where the rules of civilization do not obtain. People from the city are people like us. People from the country [...] those people horror construes as the threatening rural Other) are people not like us” (ibid: 124).

De Andre i *Rovdyr* tegnes som primitive og voldelige menn. Den eneste kvinnen blant dem er kafédamen, og hun ser ut til å være innforstått med den dødelige leken. Dette utvalget rollefigurer er typisk for grøsseren. Clover skriver at voksne menn uten noen synlige familieforbindelser er overrepresentert blant bygdefolket i slike filmer. Mennene later ikke til å ha noe betalt arbeid, og de ferdes enten alene eller i grupper. Familien er en tvilsom størrelse på grøsserens landsbygd: ”When we do see country families, something is always terribly wrong with them” (ibid: 125). Det er ikke snakk om en positiv kjernefamilie, men en ufullstendig, pervertert og negativ familie.

De onde jegernes ansikter blir dessuten sjelden vist helt tydelig. Ikke fordi filmskaperne søker å skjule mordernes identiteter, som i påvente av at et mysterium skal avsløres, men fordi deres identiteter er helt underordnet deres funksjon som representanter for det ansiktsløse *Texas, Norway*. De personifiserer den innavlede ondskaperen i det rurale Norge, eller mer presist: den innavlede ondskaperen i en norsk versjon av et mytisk ruralt Texas. At filmens handling foregår i 1974 er et nikk til en av dens viktigste amerikanske inspirasjonskilder, *The Texas Chain Saw Massacre*. Morderne er i begge tilfeller navnløse menn med dårlig hygiene, typiske for grøssere av denne sorten, og det rurale landskapet er ubarmhjertig heller enn innbydende. *The Texas Chain Saw Massacre* foregår under den stekende sola, mens *Rovdyr* foregår i et slags dystert skyggeland. Det er mørkt under trærne i den østnorske skogen, dagslyset når ikke ned til skogbunnen. Morderne, representanter for de Andre, går i ett med omgivelsene, mens de besøkende byfolkene er fortapt i et landskap de ikke kjenner. *Rovdyr* kan i likhet med sitt amerikanske forbilde betegnes som ”the rural gothic”, en gotisk skrekkfortelling fra den dystre landsbygda (Wells 2000: 87).



Bygdefolket truer, lemlester og dreper urbane ungdommer i Patrik Syversens *Rovdyr*.

I slasherfilmen finnes det ofte en gruppe voksne eller eldre, det Dika kaller *the old community*, som står utenfor det unge fellesskapets sirkel. Det eldre fellesskapet i slasherfilmen er gjerne velmenende, men hjelpeløst. Der autoriteter og eksperter i den klassiske og trygge grøsseren kunne bekjempe og nøytralisere trusler, får ikke det unge fellesskapet noen betydelig hjelp fra de eldre i den paranoide slasherfilmen. Unntaket er én av de eldre, gjerne en person med klarsyn eller innsikt, som advarer om farene uten at de unge lar seg skremme eller veilede. Et typisk eksempel er Crazy Ralph (Walt Gorney) i *Friday the 13th*. Han tar kontakt med ungdommene som skal tilbringe sommeren på Camp Crystal Lake og formaner: "I am a messenger of God. You're doomed if you stay here." Advarselen tas ikke til følge og helvete bryter løs. I oppfølgeren forsøker Crazy Ralph å advare en ny gruppe unge mennesker som ankommer landsbygda: "I told the others, they didn't believe me."

Denne rollefiguren finnes ikke i noen av de norske slasherfilmene, det finnes ingen representant for det eldre fellesskapet som prøver å forklare de unge menneskene hvordan de skal unngå å bli ofre. I *Rovdyr* er det eldre fellesskapet heller ikke bare hjelpeløst og inkompetent, det er en direkte voldelig trussel mot det unge fellesskapet, og morderne er en del av det. Konflikten mellom by og land, samt generasjonskløften, består her av kampen mellom to forskjellige fellesskap, de Urbane og de Andre.

Clover påpeker at grøsserfilmens Andre, bygdefolket, "live beyond the reaches of social law. They do not observe the civilized rules of hygiene or personal habit" (1992: 125). Både klær, hår og tannhelse er av dårlig standard, i kontrast til de besøkende ungdommene som er folk som oss. Et slikt klasseperspektiv synes ofte i denne typen grøsser, en kontrast mellom det bemidlede urbane og det fattige rurale. Det unge fellesskapet i *Rovdyr* ser ut til å være betydelig bedre bemidlet enn de rurale morderne, men filmen skiller seg fra de andre norske slasherfilmene på et vesentlig punkt: Den gir ikke bare et negativt bilde av landsbygda og de Andre, men også et negativt bilde av de Urbane. Ungdommene vi møter i filmen er selvopptatte, kranglete og usympatiske. Dette gjør filmen til en ubehagelig opplevelse, ikke bare fordi volden er detaljert, men fordi tilskueren ikke får noe naturlig forankringspunkt blant rollefigurene. Camilla er trolig den mest nærliggende, men hun er en ganske annerledes figur enn Jannicke i *Fritt vilt*. Hun er mindre selvsikker og moderlig, mer selvopptatt, mindre rolig og kontrollert i møtet med ondskapen. Der Jannicke konfronterer Fjellmannen i et forsøk på å redde kjæresten, forlater Camilla kjæresten bundet til et tre, noe som leder til hans død.

Rovdyr har ikke samme struktur som *Fritt vilt*, den handlingsmessige organiseringen som Dika viste at var vanlig i den klassiske slasherfilmen. For det første finnes ingen hendelse i fortid som danner grunnlaget for handlingen, og dermed heller ingen belysning av ondskapens opprinnelse eller bakgrunn. Det er også uvanlig i slasherfilmer at mordere arbeider i flokk, noe *Rovdyr* har til felles med John Boormans *Deliverance*, en film som har hatt sterk innflytelse på grøssersjangeren. Clover kaller *Deliverance* for "the influential granddaddy of the tradition", og skriver at selv om den ofte blir betraktet "less as horror than as a 'literary' rumination on urban masculinity, its particular rendition of the city-country encounter has been obviously and enormously influential in horror [...]" (ibid: 124). Når det gjelder den karikerte fremstillingen av det rurale, står *Rovdyr* i en tradisjon som kan spores til *Deliverance* og *The Texas Chain Saw Massacre*. Mangelen på en traumatisk hendelse i fortid og det faktum at morderne jager i flokk skiller den fra de andre norske slasherfilmene.

Den siste jenta opplever heller ingen gradvis erkjennelse av den grusomme situasjonen i *Rovdyr*. Fra det øyeblikk morderne avslører sine hensikter for henne, noe som skjer veldig tidlig i filmen, er hun i kontinuerlig kamp mot dem. Punkt 14 i Dikas oversikt, der heltinnen slåss mot morderen, utgjør størsteparten av *Rovdyrs* spilletid, og overlapper med punkt 15, der heltinnen dreper morderne én etter én. Dikas to siste punkter beskriver at heltinnen overlever, men likevel ikke er fri. *Rovdyr* trekker dette så langt at det finnes betydelig tvil om hun kommer til å overleve i det hele tatt, til forskjell fra Jannickes situasjon i slutten av *Fritt*

vilt. Det mest sannsynlige er at Camilla vil lide samme skjebne som haikeren Renate: Hun er rollefiguren som allerede har sett grusomhetene, men som ikke klarer å flykte, og som dermed ikke kan bli noen siste jente. Filmskaperne understreker sammenhengen ved å spille sangen ”En spennende dag for Josefine”, en stor slager av Inger Lise Rypdal i 1974, både når haikeren Renate slår følge med det unge fellesskapet og når Camilla sitter i bilen til kafédamen på slutten av filmen (Gjerald 2009: 81). Teknisk sett overlever Camilla som filmens siste jente, siden filmen stopper der den gjør, og dette er et sjangertypisk grep som muliggjør en oppfølger. Likevel knyttes dette tydelig til haikeren Renates onde skjebne, og Camilla kan i beste fall se frem til å bli den første som dør i en eventuell oppfølger.

Rovdyr utvider den klassiske slasherfilmens siste akt til å fylle mesteparten av filmen, den siste jentas kamp mot morderen. Kun to av de fire delene som Tudor identifiserer i *Halloween*, finnes i *Rovdyr*. Det finnes ingen prolog i fortid, og det finnes ingen innledning til filmens nåtid, hvis man ser bort fra det veldig korte og narrativt ubetydelige anslaget der ei jente flykter i panikk gjennom skogen. *Rovdyr* starter med introduksjon av rollefigurene, og bruker mesteparten av spilletiden på det Tudor kaller *murderous rampage*, hvorav konfrontasjonen mellom skurk og heltinne utgjør en mye større del enn i klassiske slasherfilmer. Grunnen til dette er at hensikten med *Rovdyr* er å gi publikum en nådeløs opplevelse av jakten og volden.

3.7.2 Åpen kropp

”Den moderne horrorfilm [...] prioriterer den tekstlige effekt på bekostning af det narrative drive. Og med sin udstrakte brug af special effects etablerer den en slags blodigt spændingsfelt mellem realisme og en slags fotografisk hyper-realisme. Følgelig er endnu et typisk træk ved den moderne horrorfilm dens visualisering af *ødelæggelsen af kroppen*” (Jerslev 1994: 104).

I løpet av fem år beveget den norske grøsserfilmen seg langt når det gjelder detaljerte skildringer av vold. *Villmark* viste oss bare én voldelig konfrontasjon med døden som følge, og det mest sentrale mordet i filmen skjedde utenfor bildet. *Fritt vilt* hevet takhøyden for voldelige fremstillinger betydelig, og *Rovdyr* var den første norske kinofilmen som later til å ha som eneste hensikt å fremkalle skrekkopplevelser gjennom detaljerte visuelle skildringer av gruoppvekkende vold og lemlestelser. *Rovdyr* har store mengder naturalistiske splattereffekter, men uten den humoren som ofte finnes i filmer som kan kalles splatterfilmer, og

dessuten har den ikke noen positive relasjoner mellom rollefigurene som gir publikum et emosjonelt forankringspunkt.

Rovdyr var den andre norske grøsseren som fikk den absolutte aldersgrensen 18 år, etter Pål Sletaunes *Naboer* i 2005. Medietilsynet begrunnet sin avgjørelse med at "[filmen] er gjennomgående angstpreget. Blodige scener og grufulle drap gjør at den ikke kan vises med 15-årsgrense eller lavere" (Selås 2007). Produsent Kjetil Omberg anket forgojeves denne avgjørelsen, med argumentet at filmen er en tydelig og typisk sjangerfilm som et publikum fra 15 til 25 år vil være fortrolige med. Han hevdet også at *Rovdyr* fremstiller vold som "noe realistisk og vondt", og at filmen derfor ikke burde settes i bås med "gore-pornfilmene som spekulerer i glorifisert sadistisk vold og bevisst er ute etter kikkeren i oss" (Selås 2008). Det spørs om ikke Omberg likevel illustrerte Medietilsynets poeng når han i anken skrev at *Rovdyrs* publikum "skal føle den samme frykten karakterene føler" (ibid). Det er nettopp en nådeløs dveling ved smertefullt realistisk vold og lemlestelse, iscenesatt i en kald, dyster og håpløs atmosfære, som gjør *Rovdyr* til den mest brutale norske kinogrøsseren til dags dato.

Regissør Syversen har selv sagt at *Rovdyr* var brutal og at den hadde "a sadistic streak" (Eggertsen 2011). Filmen ledet Syversen til regissørstolen på den amerikansk-produserte skrekkfilmen *Prowl* i 2010, og han har brukt realismebegrepet for å beskrive forskjellen på de to filmene: "*Rovdyr* hadde røtter i realismen, mens *Prowl* går inn i overnaturlig monsterskrekke" (Steingrimsen 2010). Syversen har blitt konfrontert med at tilskuere oppfatter *Prowl* som en film med såkalt europeisk stil. "[It]was never a mantra to go out and make something 'European'. Then again, I am European so I guess it's hard to avoid" (Eggertsen 2011), sier den norske regissøren. Han gir mye av æren for den norske grøsserbølgen til *Fritt vilt*: "In Norway, films like *Cold Prey* [*Fritt vilt*] and *Dead Snow* [*Død snø*] have made it possible to pitch a horror film to a production company without getting the high hat right away, and that has a lot to do with the recognition films like that get abroad and with audiences" (ibid). Som Syversen antyder, så kan det være slik at de norske grøsserne blir oppfattet som eksotiske utenfor Norges grenser, selv om de er gjenstand for diskusjoner om amerikanisering i hjemlandet. Bruken av landskaper kan være mye av grunnen til det første, mens skildringer av vold kan være mye av grunnen til det siste.

Syversens skrekkfilm skiller seg fra *Fritt vilt*, og alle andre norske grøssere, ved hvordan den legger vekt på dveling ved kroppslig ødeleggelse. *Fritt vilt*-filmene bygger sine grøss rundt en mystisk og morderisk rollefigur. Det finnes et etablert samhold mellom menneskene som utsettes for hans brutalitet, og det virker mulig at han på en eller annen måte

skal kunne overvinnes. *Rovdyr* legger opp til at publikum skal grøsse ved å bli eksponert for utpenslede og frastøtende fremstillinger av kroppslig lemlestelse og død. Det finnes heller ikke noe særlig positivt samhold mellom rollefigurene som kan gi fortellingen et snev av varme. Dette understrekes av Rogers usympatiske oppførsel og flere hissig krangler mellom hovedpersonene i filmens første akt. Kjemien mellom dem er så dårlig at de vanskelig kan beskrives som en vennegjeng. Dessuten dør den ene av søskenparet, Mia, allerede i første akt. Kombinasjonen av et ekstremt fokus på kroppslig ødeleggelse, og en gjennomgående dyster atmosfære, gjør *Rovdyr* til en betydelig mer ubehagelig film enn *Villmark* og *Fritt vilt*. Den mørke tonen har Syversens film til felles med såkalte *torture porn*-filmer som *Saw* og *Hostel*.

Linda Williams beskriver grøsseren som en kroppssjanger, i likhet med tårepersen og pornografi: "Visually, each of these ecstatic excesses could be said to share a quality of uncontrollable convulsion or spasm – of the body 'beside itself' with sexual pleasure, fear and terror, or overpowering sadness" ([1991] 2007: 25). Skrekktilskueren gir seg over til en opplevelse av den kroppslige reaksjon på inntrykk. Det sanselige er avgjørende for grøsserfilmens publikumsappell. Denne attraksjonen er tatt til en ekstrem grad i *Rovdyr*, på bekostning av karakterengasjement. Tilskueren heier kanskje ikke på Camilla, hun gruer seg til å se og høre den kroppslige ødeleggelsen som truer. Grøsserens "bodily excess" er vold, og *Rovdyr* er den norske grøsseren som åpner kroppen mest brutalt (ibid: 32).

I Syversens slasherorgie er ikke morderen et individ, men en gruppe. Det gis ingen hint om motivasjon for ugjerningene, i motsetning til *Fritt vilt*, hvor Fjellmannen fremstilles som et mishandlet og dermed brutalisert individ. Det skapes minimalt med dynamikk mellom ungdommene som lemlestes og drepes, og den siste jenta ser ikke ut til å ha noe håp om redning. I *Rovdyr* er det ikke en psykopatisk morder som jager og slakter det unge fellesskapet, men et psykopatisk morderfellesskap som jager og slakter en gruppe ungdommer som har problemer med å danne et meningsfullt fellesskap. Medietilsynet brukte filmens kalde og håpløse tone som en skjerpene omstendighet da de satte en absolutt 18-årsgrense på filmen, og det er vanskelig å bestride at den brutale volden oppleves ekstra vond og sjokkerende fordi det mangler varme og humor i relasjonene mellom rollefigurene. Tilskuerens opplevelse forankres ikke i noe positivt inntrykk av noen av hovedpersonene, det er vanskelig å bry seg om deres skjebner, og filmens realistiske og naturalistiske voldsfremstillinger oppleves derfor som både distanserende og foruroligende på samme tid. Handling og rollefigurer brukes utelukkende som midler for å nå målet: den grusomme volden mot kroppen.

Vold har alltid vært sentralt i grøsserfilmen: brutale overfall og drap, spektakulære ødeleggelser, grøsserens nummer i Freelands betydning. Disse attraksjonene har definert sjangeren siden begynnelsen. Tudor påpeker at grøsserens manglende rom for karakterutvikling både er en konsekvens av, og en årsak til voldens betydning: "Relative lack of characterization puts yet more emphasis on 'eventfulness' as a basis for involvement; this requires that even more resources are devoted to suspense and the tension that flows from it; and accordingly there is less potential for characterization" (1989: 110). Spesielt er dette tilfellet for grøsseren etter 1970-tallet, og slasherfilmen er et godt eksempel på denne utviklingen. Grøsseren er en utpreget attraksjonsfilm, og dens "event-orientation and its central convention of regular suspense-shock cycles are important in understanding the place of violence in the genre" (ibid).

Universet i grøsserfilmen er voldelig. Trusselen er voldelig og invaderende, og det samme er responsen og forsvaret. Vold er dermed en forutsetning for sjangeren, ikke et vedheng. Tudor viser til at også den intellektuelle ekspertisen i grøsserfilmer sjelden overvinner trusselen uten å kombineres med voldsutøvelse: "The dynamics of the confrontations that form the backbone of the horror movie's rampage phase are invariably based on the threat and application of violence. [...] Van Helsing has the knowledge to destroy Dracula; he also needs the wooden stake and the hammer" (ibid). Det er sentralt i grøssersjangeren å flytte grenser, og voldsfremstillingene har alltid opprørt de som ikke er særlig godt kjent med sjangeren. Tudors bok *Monsters and Mad Scientists* utkom på slutten av 1980-tallet, men perspektivet han trekker opp er like gyldig i dag: "Modern horror movies have almost continuously extended both the detail and the variety of violent action, largely in pursuit of new ways of sustaining tension-based involvement. [...] [Even] a superficial examination of horror-movie history suggests that the genre has always operated at one highly conventionalized edge of movie representations of violence, and therefore has always enraged those unacquainted with it" (ibid: 111).

Slasherfilmens fokus på kroppslig ødeleggelse kan spores til flere forløpere, blant annet den franske teatersjangeren *Grand Guignol*. Denne formen for scenekunst vokste frem i Paris mot slutten av 1800-tallet, i takt med den samme industrialiseringen som skapte et større marked for sjangerorientert underholdning både på trykk og scene. Sentralt i produksjonene stod en ekstrem naturalisme, og hensikten var å provosere publikum med fortellinger om tyveri, prostitusjon, alkoholmisbruk, sexavhengighet, incest, barne- og kvinnemishandling. Et skarpt fokus på sjokk og skrekk, med iscenesettelser av voldtekt, tortur og drap, medførte stor

publikumssuksess. Stykkene ble ofte ført i pennen av André de Lorde, kjent som ”skrekkinnsprinsen”, og ble etter hvert en internasjonal suksess. *Grand Guignols* betydning var åpenbar i den tyske ekspresjonismen på 1920-tallet, og senere ble teaterformen også sentral for de amerikanske grøsserne ved starten av lydfilmen. Skuespillerstilen hos Bela Lugosi, Boris Karloff og Lon Chaney er ett eksempel på skrekkteaterets innflytelse, og de blodige effektene i Hammer-studioets britiske grøssere er et annet (Gordon [1988] 1997:7-29, 40-43).

Slasherfilmen henter mye inspirasjon fra denne scenetradisjonen, men den ekstreme naturalismen i *Rovdyr* er noe ganske annet enn lemlestingen og drapene i klassiske slasherfilmer som *Friday the 13th Part II*. I sistnevnte blir volden til en viss grad humoristisk i sin overdrivelse, mens den intense realismen i *Rovdyr* skaper et ubehag som førte til 18-årsgrense, og som har paralleller til *Grand Guignol*-teaterets hensikt om å sjokkere sitt publikum. *Rovdyr* har mye til felles med *The Texas Chain Saw Massacre* hva angår filmens håpløse og mørke stemning, men det amerikanske sjangerforbildet står langt tilbake for den norske etterfølgeren når det gjelder billedlige skildringer av kroppslig ødeleggelse. Filmkritikeren Kim Newman har skrevet om *The Texas Chain Saw Massacre* at tittelen muligens er det mest sjokkerende med filmen: ”It takes guts to be so blatant up-front, more guts in fact than are spilled in the movie” ([1988] 2011:73). *Rovdyr* lever på sin side opp til tradisjonen, både i tittel og innhold. Den viser naturalistiske ødeleggelser, vold som ”noe realistisk og vondt”, slik produsenten formulerte det. Morderne i *Rovdyr* er mulige monstre, de er realistiske mordere i Freelands forstand. Drapene er likevel umotiverte, og ofrene tilfeldige, noe som spiller på nyhetssendingens sensasjonalistiske realisme. Dette kunne ha skjedd med deg, dersom du forvillet deg inn i disse østnorske skogene på 1970-tallet.

Sentralt for filmteoretiske diskusjoner om grøsserfilmens attraksjon er det abjekte, et begrep som filmforskeren Barbara Creed (1993) hentet fra den franske feministen og psykoanalytikeren Julia Kristeva ([1980] 1982). Freeland skriver at ”[for] Kristeva, horror is fundamentally about boundaries – about the threat of transgressing them and about the need to do so. Hence, she emphasizes the duality of our attraction/repulsion to the horrific” (2000: 19). Det tilsynelatende paradoksale ved å bli tiltrukket av det motbydelige var en del av diskusjonen min i kapittel 2, der jeg viste til noen forskjellige forsøk på å løse paradokset filmteoretisk. Den psykoanalytiske tilnærmingen som Creed utviklet med utgangspunkt i Kristeva er omdiskutert, og den beskrives av Freeland som både komplisert og vag (ibid: 60). Likevel er det abjekte et uunngåelig begrep når man skal diskutere publikumsappellen til en film som *Rovdyr*. Kristevas påstand er at barnet har et ambivalent forhold til morens kropp i

den preødipale fase, og at dette legger grunnlaget for en senere fascinasjon med skrekk og grøss. Moren oppleves som gruppevekkende ”in the sense of being all-engulfing, primitive, and impure or defiled by bodily fluids [...]” (ibid: 18). Abjeksjon er Kristevas begrep for denne frastøtende opplevelsen, og påstanden via Creed er at dette skaper grunnlaget for vår paradoksale fascinasjon med grøsserfilm.

Clover beskriver den siste jenta som ”abject terror personified” (1992: 35). Hennes gruppevekkende opplevelse av de voldelige ødeleggelsene er et forankringspunkt for tilskueren. I en film som *Rovdyr* har det abjekte betydning på to måter. Dårlig kroppshygiene virker frastøtende, og volden mot kroppen er enda verre. Kroppen ødelegges, den åpnes opp, slik at dens indre blir synlig. Dette er et fiksjonsunivers der mennesker får lov til å være skitne og stinkende. Samtidig er det en film der vi som tilskuere, på trygg avstand fra volden, kan se på alt det vi ikke egentlig ønsker å se: innvoller og kroppsvæsker. Filmens attraksjoner er iscenesettelsen av kroppslig ødeleggelse.

Film- og medieprofessor Anne Jerslev skriver i artikkelen ”Iscenesættelse af kroppen i den moderne horrorfilm” at den nyere grøsseren har et gjennomgående trekk som skiller den fra sjangeren før omtrent 1960, ”nemlig dens blodige og voldelige tydelighet” (1994: 103). Den moderne skrekkfilmen, i alle fall undersjangeren jeg belyser i dette kapitlet, er ifølge Jerslev mer opptatt av å vise enn å fortelle. Fokuset på ødeleggelse av kroppen gir det som Rikke Schubart har kalt ”det fysiske gys” (1993: 206). Dette passer godt med hvordan Freeland beskriver sin kategori *realist horror* som en utpreget attraksjonsfilm med mindre fokus på fortelling. *Rovdyr* er denne typen grøsser, filmen hvis mål er å utløse tilskuerens skrekk og avsky gjennom iscenesettelsen av kroppen i grusom oppløsning. Jeg kommer tilbake til splatterfilmen i kapittel 5, der Tommy Wirkolas zombiefilmer diskuteres, men det er klart at splattereffekter også er av stor betydning for hvordan en slasherfilm som *Rovdyr* kan bevege sitt publikum.

Når det gjelder antallet følelsesmarkører, viser *Rovdyr* at de norske slasherfilmene har funnet en formel. Filmen konstruerer 21 slike markører frem til slutten av andre akt, noe som er veldig likt *Fritt vilt*. I *Rovdyr* sitt tilfelle bør dveling ved kroppslig ødeleggelse og rollefigurenes opplevelser av intense smerter også telles som følelsesmarkører, og i tråd med filmens dystre atmosfære finnes det ingen falske markører eller *comic relief*. *Rovdyr* er en attraksjonsfilm, og fortellingen er underordnet konstruksjonen av markører. Tilskuerens opplevelse av disse er selve hovedpoenget med filmen. *Rovdyr* er dessuten bare drøye 70

minutter lang, nesten 20 minutter kortere enn *Fritt vilt*, og den pakker dermed attraksjonene sine enda tettere sammen.

Til slutt viste kanskje 18-årsgrensen seg å være kommersielt positiv for *Rovdyr*. Det ble en del oppmerksomhet rundt at filmen hadde fått 18 år som absolutt grense, og filmen fikk et relativt solid kinobesøk på 73 042 tilskuere (*Film & Kino* 2013: 60). DVD-salget ble også godt i kjølvannet av diskusjonen om aldersgrensen, med omtrent 50 000 enheter fordelt på leie og salg (Skistad 2015). Det er tenkelig at tilskuere under 18 år fant det ekstra interessant å se en film med absolutt 18-årsgrense. Fremstillinger av det skrekkelige på film har fortsatt en sterk tiltrekningskraft, noe som neppe motvirkes av at de også er tabubelagt gjennom aldersgrenser. Den åpne kroppen er en attraksjon.

Rovdyr er en brutal grøsser, ikke et kriminaldrama, og det Iversen kaller *Texas*, *Norway* brukes mest som omgivelser her, ikke som tematikk. Omgivelsene og rollefigurene er kun tegnet opp til minimumspunktet som samtidig muliggjør den egentlige attraksjonen, kroppslig ødeleggelse. Amerikanisering av norsk kultur blir ikke tematisert her, det tas for gitt som en vestlig kulturutveksling gjennom filmens anvendelse av amerikanske sjangerforbilder og sjangerkonvensjoner. Samtidig sikter filmen mot en målgruppe av ungdom fra 15 til 25 år, som produsenten forklarte, og denne gruppen kan forventes å ha god kjennskap til amerikansk sjangerfilm. Samme år som *Rovdyr* hadde premiere ble et annet kjennetegn ved amerikansk slasherfilm overført til norske forhold: oppfølgeren.

3.8 "Æ har drept'n før æ": *Fritt vilt II* og *Fritt vilt III*

Bride of Frankenstein (James Whale, 1935) fortsatte handlingen samme natt som den opprinnelige *Frankenstein* sluttet, og *Halloween II* fortsatte Michael Myers' herjinger samme allehelgensaften som var tidspunktet for handlingen i *Halloween*. Tradisjonen blir holdt i hevd av *Fritt vilt II* (Mats Stenberg, 2008), der historien til den siste jenta fortsetter samme dag som den forrige filmen sluttet. Myers hadde aldri møtt noe endelikt i sin første filmopptreden, men Fjellmannen måtte i likhet med Frankensteins monster bringes tilbake til livet i *Fritt vilt II*, etter tilsynelatende å ha omkommet i den første filmen.

Ett av kjennetegnene ved slashersjangeren er oppfølgere og nyinnspillinger. Oppfølgeren til *Fritt vilt* kom ut samme år som *Rovdyr*. Norsk film hadde dermed levert fire slasherfilmer siden 2003, hvis man inkluderer *Villmark*. I tillegg var Pål Sletaunes

psykologiske grøsser *Naboer* kommet på kino i 2005, og den nye grøsserbølgen telte dermed fem kinofilmer på fem år. De kunne alle smykke seg med gode besøkstall på kino.

Mats Stenbergs *Fritt vilt II* ble utvilsomt båret frem av forgjengerens status som en vellykket og populær norsk grøsser. Oppfølgeren er på noen måter en stilistisk mer sofistikert film enn originalen, med ny regissør og fotograf som sammen besørger en noe mer oppfinnsom og elegant iscenesettelse enn den direkte og rå tilnærmingen Uthaug hadde i den første filmen. Det er likevel ingen tvil om at *Fritt vilt II* oppleves som en forlengelse av *Fritt vilt*. Jannicke (Ingrid Bolsø Berdal) blir funnet vandrende langs veien i Jotunheimen etter å ha overlevd massakren på høyfjellshotellet. Hun legges inn på Otta Sjukehus og forteller den sjokkerende historien sin til lensmannen Einar (Per Schaanning). Han beslutter å undersøke bresprekken i fjellet, og der finner politiet likene av Jannickes venner og deres bane, Fjellmannen. Alle blir tatt med tilbake til sykehuset og anbrakt på likhuset.

Da en sykepleier undersøker skadene på Fjellmannen, rører den døde kroppen på seg. Det blir beordret gjenoppliving, noe en desperat Jannicke prøver å forhindre. Det nytter ikke. Fjellmannen puster igjen. Han blir lenket fast til en bære og satt under politivakt, mens Jannicke dopes ned og bindes fast til senga. I mellomtiden har lensmannen funnet frem noen mapper fra arkivet for savnede personer og uløste saker, deriblant mappen om familien som forsvant fra høyfjellshotellet. Han sender betjentene sine tilbake til bresprekken, og de finner mange frosne lik i isen. Flere forsvinningssaker ser ut til endelig å kunne oppklares, men først truer en dødelig fare på sykehuset.

Fritt vilt II ble historiens første grøsseroppfølger i norsk film, og premieren fikk stor oppmerksomhet i media. Jannicke og Fjellmannen hadde rukket å bli ikoniske rollefigurer i den norske utgaven av sjangeren, på samme måte som Laurie Strode og Michael Myers ble det i amerikansk film på slutten av 1970-tallet. Oppfølgeren til *Fritt vilt* gjorde det veldig godt på kino, og dermed fortsatte også serien med *Fritt vilt III*. Norge hadde fått sitt første grøsser-tilfelle av en filmserie, og den avgjørende forutsetningen var at film nummer to var vellykket.

3.8.1 ”Den gutten ble jo aldri helt normal”

Otta Sjukehus skal nedlegges og huser nå bare tre pasienter: Jannicke, den demente Marie (Inger Johanne Ravn) og guttungen Daniel (Vetle Qvenild Werring). De befinner seg nå i livsfare. Fjellmannen våkner på båren sin og dreper straks politivakten, en sykepleier og

overlegen Hermann (Fridtjov Såheim). Jannicke må forsøke å redde seg ut av det forlatte sykehuset sammen med legen Camilla (Marthe Snorresdotter Rovik) og Daniel. Trioen kommer seg trygt ut, men lensmannen og mannskapene hans blir alle drept da de går inn for å pågripe Fjellmannen. Morderen forsvinner til fjells, og Jannicke setter avgårde på en snøscooter for å komme ham i forkjøpet på høyfjellshotellet. Der kommer det til en ny og brutal slåsskamp mellom de to. Jannicke reddes av Camilla, og sammen bekjemper de Fjellmannen. Denne gangen drepes han for godt.

Denne gangen dreier den relasjonelle friksjonen seg om legen Camilla som er samboer med oppsynsmannen Ole (Kim Wifladt). Hun ønsker å flytte til byen, men det gjør ikke han. Det ungdommelige preget i *Fritt vilt* er byttet ut med noe mer voksent, hvilket til en viss grad dikteres av at omgivelsene er Otta Sjukehus. *Fritt vilt II* utspiller seg i liten grad i fjellheimen, men likevel beholder den kjennetegnet til alle norske slasherfilmer: avstanden til det urbane. Dette oppnås ved å legge handlingen til tettstedet Otta i Gudbrandsdalen. Dertil kommer at sykehuset er så godt som forlatt i påvente av snarlig nedleggelse. Den uunngåelige slakten kan dermed skje bortimot uforstyrret, siden handlingen foregår langt nok unna byen og folkemengder. En humoristisk anerkjennelse av de norske grøssernes fascinasjon med det rurale Norge, samt filmenes vridning av forestillingen om villmarkens avslappende og befriende kraft, kommer når lensmannen skal til fjells for å undersøke bresprekken. Før han setter seg i bilen ringer han kona: ”Ragnhild, hadde du giddi å tatt opp *Norge rundt*?”

Filmen bryter med sin forgjenger ved at den beveger seg bort fra en realistisk fremstilling av den psykopatiske morderen. Når Fjellmannen våkner på obduksjonsbordet, tar filmen et steg i retning det fantastiske og overnaturlige. Det opprinnelige slashermonsteret Michael Myers viste seg umulig å drepe i *Halloween*, men han kom ikke tilbake fra de døde slik Fjellmannen gjør i *Fritt vilt II*. Den typen gjenkomst er oftest forbeholdt de overnaturlige morderne, som Freddy og Jason. Overlegen Hermann prøver å trøste staben sin med å fortelle at nedkjøling i noen kjente tilfeller har ført til en slags skinndød tilstand, uten at dette beroliger sykepleieren Audhild (Johanna Mørck) nevneverdig: ”Men han var jo død.”

Clover har skrevet at morderne i slasherfilmserier ”are normally the fixed elements and the victims the interchangeable ones” (1992: 30). For at dette faste elementet, den kanskje viktigste årsaken til filmenes publikumsappell, skal være mulig, må morderne ha en egenskap som skiller dem fra de mest realistiske seriemorderne i Freelands betydning av begrepet: De må være overnaturlige. Clover påpeker at ”the killers are superhuman” (ibid), de kan ikke

ødelegges. Fjellmannen i *Fritt vilt* beveger seg over i det overnaturlige når han våkner fra de døde i *Fritt vilt II*.

Fjellmannen viser også en evne til å beherske andre omgivelser enn i den første filmen. I oppfølgeren virker han mer utspekulert, han tar livet av flere mennesker, han lurert politifolkene i ei felle på listig vis, og han overlever et skuddsår i brystet i tredje akt. Han er ikke lenger bare en brutal einstøing i villmarken, men en topp trent drapsmaskin som til overmål har gjenoppstått fra døden. Clovers *Terrible Place* er denne gangen ikke hans eget domene, men et sykehus han ikke kjenner. Likevel har han full kontroll over korridorene og rommene, telefonkoblingene og strømmettet. Resultatet av dette er en utvidelse av mytologien i filmserien. Fjellmannen har nå blitt en mobil ondskap, som kan manipulere og styre stedene der de andre er. Det blir ikke nødvendig å dra til hans gjemmede i fjellet for å få unngjelde. Han kan komme dit du er.

Lensmannens undersøkelser rundt mysteriet med den forsvunne familien på høyfjellshotellet i Jotunheimen leder ham til doktoren Haldor (Bernhard Ramstad). Han kan fortelle at guttungen i familien, selve Fjellmannen, var dødfødt og offisielt død i fire timer. Haldor hadde skrevet ut dødsattesten, men så våknet gutten. ”Han bare lå der,” sier Haldor. ”Stille som en mus.” Doktor Haldor var en av de som lette etter både den forsvunne guttungen og litt senere også de forsvunne foreldrene. Han ble skadet i en uforklarlig brann en natt han var alene på det forlatte hotellet. Doktoren legger ikke skjul på mistanken sin: ”Den gutten ble jo aldri helt normal.”

Doktor Haldor, lensmann Einar og overlege Hermann utgjør til sammen det Tudor kaller den ineffektive ekspertise. Verken medisin eller politivesen er i stand til å hamle opp med Fjellmannen, de gamle autoriteter står maktesløse, og dermed er utfallet opp til Jannicke. Hun er den siste jenta, filmens viktigste ”everyperson” (Tudor 1989: 22, 108).

Fritt vilt II høyner intensiteten enda noen hakk i forhold til sin forgjenger, med et antall følelsesmarkører som indikerer at den enda oftere søker å utløse følelsesutbrudd hos tilskueren. Ved inngangen til tredje akt har den konstruert hele 22 markører, selv om en del av disse er falske. Regissør Stenberg snakker om det han kaller ”fake scares” på DVD-utgavens kommentarspor. Filmen har dermed en annen atmosfære enn *Rovdyr*, som ikke brukte falske markører eller *comic relief* på noen måte. Telling av markører kan uansett diskuteres og må aldri brukes som noe absolutt mål, men de gir en viss pekepinn på filmens intensitet. Freeland har understreket hvordan slasherfilmer skiller seg fra tidligere typer grøssere ved å vektlegge den voldelige hendelsen mer enn karakterutvikling og narrativ handling:

”As a new subgenre of horror, the slasher film would seem to be the antithesis of the vampire movie. Characters get less interesting and spectacles of violence become more graphic and prominent. [...] The film of this genre, as its name implies, highlights violent activities, often repeated slashing, stabbing, or piercing. [...] The slasher subgenre of the horror film shifts emphasis away from plot to monstrous graphic spectacle” (2000: 181).

Fritt vilt II er en av de norske slasherfilmene som oftest og mest presist prøver å utløse utbrudd av skrekk. Den har totalt omtrent 35 ekte markører, det samme som *Fritt vilt*, men i tillegg til disse har den mange flere av den falske sorten som bidrar til å tvinge publikum i den retningen filmskaperne ønsker. Dette vil fryde noen tilskuere og frustrere andre, og henger sammen med et annet kjennetegn ved de norske slasherfilmene: isolasjonen, eller behovet for å skape isolasjon i handlingen.

3.8.2 Teknologi og isolasjon

En medvirkende årsak til at de norske slasherfilmene alltid legger handlingen til landsbygda eller villmarken, er trolig at det er lettere å isolere en gruppe rollefigurer i slike omgivelser. Dermed legger man til rette for den sjangernødvendige nedslaktingen. Mobiltelefonen har gitt slasherfilmen en ny utfordring. I både *Villmark* og *Fritt vilt* ser filmskaperne seg nødt til å fortelle publikum at personene vi følger befinner seg i områder uten mobildekning. I *Fritt vilt II* gjør plasseringen på Otta dette umulig, og dermed er det nødvendig med en scene der mobiltelefonen blir ødelagt, ellers vil ikke publikum godta den isolerte situasjonen. Filmskaperne finner muligheten til dette når Jannicke overrumpler Camilla og telefonen knuses mot gulvet. Kombinasjonen av et nedleggingsklart sykehus og en ødelagt mobiltelefon må til for at nedslaktingen og flukten fra morderen skal kunne iscenesettes. Spesielt ødeleggelsen av mobiltelefonen tøyser fortellingens troverdighet, og det kan hevdes at filmen dermed trenger et høyt antall følelsesmarkører for å holde den spente stemningen ved like.

På den annen side er ikke kommunikasjonsteknologi noe nytt problem i filmfortellinger. Filmhistorikeren Tom Gunning har vist hvordan dramatik spunnet rundt telefonen kan spores helt tilbake til filmens begynnelse, og hvordan dette var hentet til filmen fra enda tidligere teaterstykker. Film var en teknologisk moderne kunstart på starten av 1900-tallet, og noe av det som ofte ble tematisert i den tidlige filmen var angsten for det moderne,

som togreiser og telekommunikasjon (Gunning 1991: 184-186). Dampskipet og jernbanen var mektige redskaper for separasjon og transport, mens telegrafene og telefonen var forsøk på å binde sammen de som ble separert. I dette lå et potensial for dramatikk:

”On the one hand, distance (and the duration needed to cover it) is abolished. On the other hand, this technological conquering of time and space can be illusory. [...] When Freud compared the telephone’s ability to overcome distance to the magical powers of a fairy tale he was well aware of the dire consequences such magical gifts can entail” (ibid: 185).

Telefonen gjorde det mulig å snakke med venner og familie som befant seg langt unna, men den muliggjorde også en ny type skrekk. Man kunne forestille seg å være i den ene enden av samtalen, hjelpeløs og ubetydelig, mens man hørte inntrengere drepe sine kjære i den andre enden. Flere tidlige filmer handlet om en slik situasjon, og de kan alle spores til teaterstykket *Au téléphone* fra 1901. Gunning skriver at ”[these] horrifying effects of a specifically modern agony, this demonstration of the suffering made possible through the illusory ’annihilation of space and time’, are, in fact, the carefully managed effects of one of the first masters of suspense, playwright André de Lorde” (ibid: 191). De Lorde var en av de fremste manusforfatterne med tilknytning til *Grand Guignol*-teateret i Paris, og han ble kjent for sine korte enaktere, ”building like Poe’s tales, to a single emotional effect, one which de Lorde frequently described as ’the fear of being afraid’ ” (ibid).

Da det unge fellesskapet ankommer høyfjellshotellet i *Fritt vilt*, har de allerede konstatert at mobilnettet ikke dekker området de er i. I resepsjonen på hotellet må de også innse at hustelefonen er død. Isolasjonen blir opplevd som enda mer intens når man vet at redningen ideelt sett bare er en telefonsamtale unna. Samtalens umulighet gjør lidelsen større. Ved starten av 1900-tallet var telefonen moderne og kunne være en kilde til skrekk. Ved starten av 2000-tallet var mobiltelefonen moderne, og grøssere har hovedsakelig to valg når det gjelder å forholde seg til den: Enten kan man gjøre mobiltelefonen sentral i fortellingen, som i den japanske grøsseren *One Missed Call* (Takashi Miike, 2003), eller så må bli nøytralisert, slik tilfellet er i norske slasherfilmer. Denne nøytraliseringen er vanskeligst å rettfærdiggjøre i *Fritt vilt II* på grunn av handlingens plassering i et relativt sentralt strøk i Gudbrandsdalen, men det finnes løsninger: Da Camilla endelig klarer å ringe ut fra sykehuset, får hun bare lyden av Oles og sin egen telefonsvarer. Om det var skrekkelig å forestille seg lyden av sine kjære som blir myrdet i andre enden av telefonlinjen, er det kanskje også fryktingytende å tenke seg at man kan spille inn sine dødsrop på sin egen telefonsvarer.

Telefonen spiller en viktig rolle i både *Black Christmas* og *Scream*, som instrumentet morderen bruker for å terrorisere potensielle ofre. Sistnevnte film bruker også telefonen til å symbolisere kommunikasjonsproblemer når den nervepirrende åpningssekvensen går mot sin tragiske slutt for Casey. Karlyn skriver: "In a horrific image of botched communication and the limits of technology to substitute for real contact, parents and child are within close proximity, screaming to each other into cordless phones, but cannot 'connect' " (2009: 186). Så nært men likevel så fjernt. Telefonen kan konnotere døden, og i sjangerprototypen *Halloween* blir det ene offeret kvalt med en telefonledning.

I slasherfilmen er telefonen potensielt et redskap til redning, men angsten for at den ikke skal virke ligger latent, som Gunning påpeker: "To talk by telephone, [...] is to risk being cut off" (1991: 195). For at grøsseren skal være en grøsser, så kan ikke telefonen virke når ofrene trenger den. Clover skriver at teknologi er gjennomgående upålitelig i slasherfilmen: "Victims sometimes avail themselves of firearms, but like telephones, fire alarms, elevators, doorbells, and car engines, guns fail in a pinch. In some basic sense, the emotional terrain of the slasher film is pretechnological" (1992: 31). Det er denne pre-teknologiske situasjonen de siste jentene i slasherfilmer må håndtere i forsøket på å overvinne en morder som er bedre tilpasset enn dem. Michael Myers bruker kniv. Fjellmannen bruker ishakke.

Jannicke er fortsatt den siste jenta i *Fritt vilt II*, men hun har reddet Daniel fra døden og hun får hjelp av Camilla i oppgjøret med Fjellmannen. Hun står ikke igjen helt alene, slik hun gjorde i den første filmen. I tillegg kan man også betrakte Camilla som den potensielle siste jente i *Fritt vilt II*. Hun og hennes situasjon er i sentrum for begivenhetene, hun er den som oppdager drapene, hun ser morderen, men hun får ikke muligheten til å ta kommandoen over situasjonen, siden Jannicke fyller denne funksjonen. Likevel ville Jannicke blitt drept hvis ikke Camilla hadde grepet inn i det avsluttende oppgjøret. Bare sammen kan de to siste jentene gå seirende ut av kampen mot den reaksjonære og undertrykkende kraften som Fjellmannen representerer.



Jannicke, bildet av en sint kvinne i Mats Stenbergs *Fritt vilt II*.

Parallellen mellom Jannicke og den plagete Ellen Ripley er fortsatt sterk i *Fritt vilt II*. Dette synes for eksempel i bruken av en drømmesekvens ved filmens midtpunkt som minner om drømmesekvensen i første akt av *Aliens* (James Cameron, 1986), samt i Jannickes tilknytning til Daniel. Dynamikken i dette forholdet bringer tilbake hennes moderlige varme fra den første filmen, og forholdet ligner Ripleys tilknytning til den fortapte jentungen Newt i *Aliens*. Stenberg og Berdal dykker til tider ganske dypt i Jannickes post-traumatiske tilstand, og konstruerer et avgjørende vendepunkt i midten av tredje akt. Når Fjellmannen rømmer tilbake til fjellet, og Daniel er trygt i morens forvaring, dveler kamera lenge ved Jannickes ansikt. "[The] image of an angry woman" (ibid: 17) oppløses sakte i en besluttsom mine, mens Jannicke i sitt indre forsoner seg med at hun enten skal drepe Fjellmannen eller dø i forsøket. Hun drar tilbake til høyfjellshotellet for å vente på ham, og denne gangen skriver hun vennenes navn i gjesteboka før hun avslutter med sitt eget. Det var i den dystre og iskalde isolasjonen i Jotunheimen at marerittet begynte, og der skal det også avsluttes.

Den norske skrekkfilmens semantiske særegenheter danner rammen rundt historien om den siste jenta Jannicke. Uthaug og Stenbergs filmer er syntaktisk gjenkjennelige som slasherfilmer i en klassisk tradisjon, i Altmans betydning av begrepet, men de tilfører også undersjangeren noe eget. Fortellingen som formidles er generisk gjenkjennelig, men rom og landskaper har særtrekk som utmerker seg i en transnasjonal sjanger.

3.8.3 Den siste jenta dør

Fritt vilt II er til dags dato den norske grøsseren med klart best kinobesøk. 268 427 billetter ble solgt, og 21 966 265 millioner kroner ble spilt inn (*Film & Kino* 2013: 61). Det var dermed forståelig at produsentene ville fortsette serien. Mikkel B. Sandemose fikk i oppdrag å regissere *Fritt vilt III* (2010), men denne gangen ble det ikke laget noen fortsettelse på historien om Jannickes kamp mot sin nemesis Fjellmannen. I stedet valgte filmskaperne å lage en såkalt *prequel*, en fortelling som ligger kronologisk forut for handlingen i de tidligere filmene. *Fritt vilt III* begynner med å vise de tragiske hendelsene på høyfjellshotellet i Jotunheimen i 1976. En guttunge på 11 år mishandles av sine foreldre, både psykisk og fysisk, før han til slutt blir jaget i en bresprekk og forsøkt drept. Han overlever og hevner seg ved å drepe foreldrene. Fjellmannen er født.

Tolv år senere, i 1988, er en vennegjeng på vei ut i villmarken for en overnatting, noe de bestemte seg for på et nachspiel kvelden før. Tidsperioden markeres med Kim Wildes 1986-versjon av *The Supremes'* "You Keep Me Hangin' On", og en diskusjon om den nye biltelefonens foretreffelighet. "Kan jeg ringe hjem?", spør Hedda (Ida Marie Bakkerud) begeistret. Det blir ikke nødvendig å nøytralisere mobiltelefoner i denne filmen. Det unge fellesskapet har til hensikt å overnatte på det forlatte høyfjellshotellet, i morbid fascinasjon over den mystiske forsvinningen til vertsfamilien og det faktum at hotellet står tomt og usolgt. Da de kommer dit, gjør Siri (Julie Rusti) det klart at hun ikke vil overnatte der likevel. Gjengen finner seg heller et tjern i skogen for å overnatte under åpen himmel. Denne start og stopp-situasjonen understreker oppfølgerens utfordringer: Filmskaperne vil ha ungdommer ut i villmarken og må knytte handlingen til de tidligere filmene, samtidig som hotellet må unngås for at ikke omgivelsene skal bli nøyaktig de samme som i den første filmen.

Geografien i filmens Jotunheim er merkelig. Landskapene som blandes sammen i løpet av det som ikke kan være mer enn et par timers marsj, er veldig forskjellige. Snaufjell og skog kombineres på en måte som tyder på at det er viktigere for filmskaperne å knytte fortellingen til en nostalgisk forestilling om norsk villmark enn til noe faktisk sted. Det er i det mytiske norske landskapet at rollefigurene vi følger skal lide og dø.

Siri flørter med Knut (Sturla Valldal Rui), og de to sniker seg unna på egenhånd i ly av natten. Dette får grusomme følger da de faller i en dyregrav. Knut blir alvorlig skadet og Siri løper etter hjelp i sjokktilstand. Det viser seg at den unge Fjellmannen har satt opp

ulovlige dyrefeller i skogen. Da han finner Knut i dyregraven, får han på nytt smaken på lemlesting og drap av mennesker. Fjellmannen holder ikke til på hotellet i denne filmen, han gjemmer seg hos en eldre mann som bor i skogen, Jon (Nils Johnson). Her har Fjellmannen holdt til siden han drepte foreldrene, og nå må alle i vennegjengen tas av dage for å bevare hemmeligheten. Kort fortalt, så skjer. Ingen som kjenner til Fjellmannens eksistens overlever, medregnet Jon, og Fjellmannen forblir ukjent for verden når han ved filmens slutt vandrer til fjells og tar seg inn på det forlatte høyfjellshotellet. Den mytiske tilnærmingen til det nasjonale landskapet understrekes av at Fjellmannen forlater huset i skogen på sommerstid og ankommer hotellet vinterstid. Man kan kanskje forklare tidsavviket med at han har gjort opphold på veien, men det er uansett ikoniske bilder som har forrang her, heller enn spatial og temporal nøyaktighet.

En iboende risiko ved å lage *prequel*-filmer som tar for seg skurkens opprinnelses-historie, er at mystikken og skrekken som skurken omgir seg med svekkes. Dette har vært gjort med legendariske filmskurker som Hannibal Lecter fra *The Silence of the Lambs* og Darth Vader fra *Star Wars*-filmene (George Lucas et al, 1977-1983), og i *Fritt vilt III* gjøres det samme med Fjellmannen. Anslaget viser oss flere detaljer fra den rystende behandlingen han ble utsatt for av sine foreldre, og dette er en humanisering av morderen som minner om den gjenskapte versjonen av Michael Myers i Rob Zombies *Halloween*. Gjennom hans forhold til Jon, mannen som skjuler ham, får vi også rede på hvordan Fjellmannen har lært seg alle sine voldelige kunster. Mystikken er borte, og da er det utelukkende de grusomme drapene som er attraksjonen med ham.

Freeland viser til Williams' bruk av det engelske begrepet *number* som betegnelse for attraksjonen i pornografi, seksuell aktivitet, og foreslår at det samme begrepet kan brukes i grøsserfilm: "Visions of monsters and their behavior or scenes of exaggerated violence are the numbers in horror: what the audience goes to the films for and expects, what delivers the thrills they want to experience" (2000: 256). Når tilskuerens tilknytning til rollefigurene er svak, blir det grøsserens nummer som ganske alene må stå for utløsningen av opplevelse. Dette er tilfellet med *Fritt vilt III*, i motsetning til de to tidligere filmene som forankrer tilskueren i Jannicke. Den siste filmen i serien støtter seg nesten utelukkende på det fascinerende nummer, på følelsesmarkørens manipulasjon.

De for undersjangeren sedvanlige relasjoner mellom forelskede og single ungdommer fremstilles på en mindre overbevisende måte enn i forgjengerne. Persontegningene er grunnere enn i begge de foregående filmene. Når dette unge fellesskapet ankommer det

nedlagte hotellet, blir kontrasten til den opprinnelige *Fritt vilt* veldig tydelig. Der Uthaug ga hotellresepsjonen en grøssende puls og pust, er Sandemoses iscenesettelse mer nøytral og mindre preget av stilgrep som bygger en forventning om skrekkelige opplevelser. Det er ikke noen fokusering av stemningstegn i denne versjonen av hotellet som kan lede tilskueren mot en utløsende følelse. Så er det heller ikke hotellet som er det fryktelige stedet i Sandemoses film. Handlingen bringer det unge fellesskapet tilbake mot bygda, inn i skogene, der den norske naturen blir fremstilt som det fryktelige stedet på samme måte som i *Rovdyr*.



Norsk natur er fortsatt et fryktelig sted i Mikkel B. Sandemoses *Fritt vilt III*.

Fritt vilt III bruker det Iversen betegner som *Texas, Norway* på en mer direkte måte enn sine forløpere. I den første filmens handling var Fjellmannen den eneste representanten for de Andre, mens *Fritt vilt II* ga en sympatisk fremstilling av alle representanter for landsbygda, unntatt morderen. I seriens siste film flyttes det mytiske rurale Texas fra amerikanske grøsserfilmer til de norske skogene og personifiseres i Jon, på en måte som minner om *Rovdyr*. Han er mannen i skogen, den ensomme som avslår all kontakt med en sivilisasjon han forakter. Hjemstedet hans er generisk gjenkjennelig fra *The Texas Chain Saw Massacre*: Rustne maskiner, et nedslitt hus, og et tilsynelatende fravær av noe slags betalt arbeid. På dette dystre stedet skjuler han Fjellmannen for myndighetene og gestalter en farsfigur som bare er hakket mindre ond enn den Fjellmannen drepte i filmens anslag.

For å understreke Jons ondskap viser filmskaperne oss at han voldtar Siri, samt at han tilsynelatende er rasist. Voldtekten er spesielt interessant, siden Harper hevder at ”no rape is ever portrayed in a slasher movie” (2004: 48). Sandemose bygger opp til overgrepet fra første gang Siri og Jon ser hverandre. Blikkene deres henger ved hverandre på en ubehagelig måte da ungdommene skysses innover vidda av Jons bror, lensmannen. Senere, da Siri går seg bort i skogen mens Knut ligger skadet i dyregraven, plukkes hun opp av Jon og blir tatt med hjem til ham. Jons blikk glir over henne, og kamera tar Jons synsvinkel mens han ser på puppene hennes. Mordernes sadistiske lek med ofrene i *Rovdyr* var også tidvis seksualisert, men i *Fritt vilt III* bygges det opp til en fullbyrdelse av voldtekt som Harper mener er uhørt i under-sjangerens historie.

Kjelleren er det mest fryktelige stedet også i Jons hus. Siri blir sperret inne i et rom i kjelleren, der hun i glimt får se Fjellmannen og hva han har gjort med vennene hennes. Rommene er veldig mørke, farget i gulbrunt. Siri blir bundet og låst inne på det fryktelige stedet, men hun blir ikke drept. Hun er åpenbart tiltenkt rollen som Jons sexslave. ”Hun er min,” sier han til Fjellmannen, da sistnevnte later til å ville drepe henne. Jon presser seg mot Siri, beføler ansiktet hennes og stryker hånden nedover kroppen hennes. Siri kjemper imot, det blir en kort slåsskamp, men til slutt er hun presset ned mot gulvet. *Fritt vilt III* bryter dermed en av slasherfilmens generiske konvensjoner. Den kroppsfokuserte drapsscenen, som kampen mellom Fjellmannen og Ingunn i *Fritt vilt*, byttes ut med en voldtektscene. Siri drepes ikke tidlig i filmen som tilsynelatende straff for å være seksuelt frilynt, men misbrukes av en eldre mann som ikke er morder. At en døende Jon hjelper Hedda mot Fjellmannen i slutten av filmen forandrer ikke stort på det dårlige inntrykket vi har av ham, og det får uansett ingen påvirkning på utfallet av fortellingen.

Dette landsens bekmørke har rett nok en kontrast i idyllen ved tjernet der ungdommene overnatter. De våkner til vakkert solskinn, et speilblankt vann, og en kronhjort som beiter på den andre siden av tjernet. Så bestemmer de seg for å lete etter Siri og Knut, som har vært borte hele natten. Da starter marerittet, og de jages av Fjellmannen resten av filmen. I skyggene mellom trærne i det norske naturparadiset lurer døden selv.

Den tredje filmen i *Fritt vilt*-serien ser ut til å bekrefte at de norske slasherfilmene har funnet en standard. Ikke bare er det utelukkende bygd, skog og fjell som er omgivelsene for historier om ungdommer i fare, men hvor ofte og hvor presist filmene prøver å manipulere tilskuerens skrekkopplevelse har også stabilisert seg. *Fritt vilt III* har 28 følelsesmarkører frem til slutten av andre akt, litt flere enn sin forløper. Etter den forsiktige starten med

Villmark og intensivering med den opprinnelige *Fritt vilt*, har antallet følelsesmarkører i norske slasherfilmer blitt liggende på et høyt nivå. Likevel har det ikke vært slik at publikum har latt seg begeistre på en forutsigbar måte, for ingen filmer kommer i nærheten av besøkstallene til de to første *Fritt vilt*-filmene. Dette kan bety at den opprinnelige *Fritt vilt* hadde stor nyhetsverdi og en stilsikker sjangerbevissthet som fenet, og at den innfridde forventninger på en måte som også trakk publikum til oppfølgeren. Til tross for offensiv markedsføring av film nummer tre, ble det en betydelig nedgang i besøket: en reduksjon på over hundre tusen billetter i forhold til *Fritt vilt II* sitt rekordhøye besøk på 268 427. Selv om *Fritt vilt III* solgte hele 152 308 billetter, er det også det klart svakeste resultatet i serien. Dette var kanskje en beskjed om at publikum var lei av slasherformelen, eller at filmene ikke lenger innfridde forventningene slik *Fritt vilt* hadde gjort (*Film & Kino* 2013).

Slutten av *Fritt vilt III* ser også ut til å sette strek for en videre fortsettelse av serien. Lensmann Einar (Terje Raner) begynner å tro at de forsvunne ungdommene kan kobles til de tidligere forsvinningene på høyfjellshotellet. Han mistenker sin bror Jon, mannen i skogen, for å ha noe med hendelsene å gjøre. Samtidig viser filmen i tilbakeblikk at lensmannen tror Fjellmannen, eller på den tiden Fjellgutten, traff Jon etter at han forsvant. Lensmannen setter sammen puslespillet i sitt stille sinn, slik han tror det ser ut, og konklusjonen er at broren drepte gutten fra høyfjellshotellet og de seks ungdommene som nå har møtt sin bane i villmarken. Dermed gjennomskuer aldri lensmannen hva som egentlig har utspilt seg i hans eget ansvarsområde. Ringen er sluttet, hemmeligheten er bevart, og Fjellmannen søker tilflukt på det forlatte høyfjellshotellet der Jannicke og vennene hennes møter sin grusomme skjebne mange år senere.

En annen ting som setter et symbolsk punktum for historien, er at det denne gangen ikke finnes noen *Final Girl*. Jannicke er foreløpig norsk grøsserfilms eneste siste jente, siden Camillas situasjon i *Rovdyr* ikke virker å være avgjort når filmen slutter. Camilla i *Fritt vilt II* er én av to jenter som overlever i samarbeid. Hedda er veldig nær å bli den siste jenta i *Fritt vilt III*, men det ville selvsagt ha gjort de to tidligere filmene umulige. Man kan spekulere i at hun ville ha overlevd dersom denne filmen var seriens første, men siden det er en *prequel*, så forlanger fiksjonsuniverset at Hedda dør. Bare lensmann Einar overlever, og alle drapene kan tilskrives hans bror Jon.

Hedda er lederfiguren som tar kommandoen når hun forstår at noe er fryktelig galt i skogen i Jotunheimen. Det er hun som til slutt står igjen alene og konfronterer Fjellmannen slik Jannicke gjør i de to første filmene. Denne gangen trakterer morderen både kniv, hagle og

pil og bue, så han har også forandret seg fra den mer pre-teknologiske morderen i de første filmene, noe som er påfallende når man tar filmenes kronologi i betraktning. Uansett er Fjellmannen dermed enda vanskeligere å få has på, og Hedda lykkes heller ikke, men skytes selv av lensmannen i det som er filmens og seriens mest skjebnesvangre misforståelse.



Norsk films siste jente finner sitt endelikt i Mikkel B. Sandemoses *Fritt vilt III*.

Rollefiguren *Final Girl*, slik Clover definerer henne, er mer unntaket enn regelen i den amerikanske slasherfilmen i perioden fra 1978 til midten av 1980-tallet, med Laurie Strode (i *Halloween*) og Nancy Thompson (i *A Nightmare on Elm Street*) som de fremste eksemplene i hver sin ende av perioden. Av de norske slasherfilmene er det egentlig bare *Fritt vilt* og *Fritt vilt II* som passer Clovers definisjon relativt godt, selv om Jannicke er en annen utgave av rollefiguren enn Laurie og Nancy. Jannicke har likevel mange forløpere i den klassiske amerikanske perioden som også avviker fra arketypen på enkelte måter. Resten av de norske filmene viser variasjoner over temaet *Final Girl*, på samme måte som flere av filmene i Clovers og Dikas utvalg også gjør. Den siste jenta i *Friday the 13th* er Alice, og hun både røyker og drikker. De to første som blir drept i den filmens nåtid er Annie (Robbie Morgan), som ikke har hatt anledning til å foreta seg noe som har å gjøre med sex eller narkotika, og Ned (Mark Nelson), som ikke er seksuelt aktiv. Dette rimer ikke med de foreslåtte konvensjonene ”punishment of sexual desire” og ”equivalence of sex to death” (Petridis 2014: 83). Slasherfilmen som undersjanger har aldri hatt en så entydig moralkode eller en så

konvensjonell siste jente, og for Norge sin del mangler denne arketypen i alle slasherfilmene unntatt *Fritt vilt* og *Fritt vilt II*.

3.9 Det fryktelige stedet: Den norske slasherfilmens rom

”[The killer is] a relic from an earlier time who has reemerged into the community. This reemergence is often depicted [...] by the act of traveling to a particular setting: either the killer returns to a setting or the members of the young community travel to the setting in which the killer lives” (Dika 1990: 58).

De norske slasherfilmene har blitt godt besøkt på kino. Lavest ligger *Rovdyr*, som kanskje var hemmet av en absolutt 18-årsgrense, og den mindre vellykkete *Snarveien* (Severin Eskeland, 2009), som under tvil kan innlemmes i undersjangeren. Sistnevnte hadde premiere på sommerstid, noe som er uvanlig i norsk film og medførte markedsføringsmessige utfordringer for distributøren (Meinich 2009a og 2009b). Likevel hadde filmen et kinobesøk på 48 195 tilskuere, hvilket er mer enn enkelte av de psykologiske grøsserne og randsonefilmene jeg skal ta for meg i kapittel 4 og 5, og som bekrefter undersjangerens popularitet i Norge (*Film & Kino* 2013: 61). En fellesnevner for alle de norske slasherfilmene, hele veien fra *Villmark* til *Fritt vilt III*, er at de handler om unge fellesskap som reiser til steder de ikke hører naturlig hjemme, steder der ondskaper holder til.

Snarveien handler også om unge mennesker som reiser til stedet der morderen bor, på den avsidesliggende landsbygda på grensen mellom Norge og Sverige, selv om det i denne filmen kun er snakk om potensielle mordere. Severin Eskelands debutfilm kan vanskelig beskrives som en fullblods slasherfilm. Den har i seg noen elementer av stalkerfilmen i fortellingen om kjæresteparet Lina (Marte Germaine Christensen) og Martin (Sondre Krogtoft Larsen) som må ta en øde omvei på tur tilbake fra harrayshopping i Sverige. Slasherfilmens kjennetegn har den ellers ganske få av. Alle de unge menneskene overlever jakten, mens alle skurkene dør, og det finnes dermed ingen morder og ingen fortapte ofre i *Snarveien*. Sine omgivelser deler den likevel med de mer gjennomførte norske slasherfilmene: den rurale bakevjen, Iversens *Texas, Norway*. ”Sånn de er her ute,” sier Martin etter at de har møtt en ubehagelig innpåsliten mann på en forlatt bensinstasjon. ”Sikkert innavl.”

Isolasjon har avgjørende betydning for iscenesettelsen av slasherfilmens handling. Slike filmer velger seg nesten bestandig én karateristisk omgivelse, et sted som det unge

fellesskapet ikke kan rømme fra. Forstaden Haddonfield er åstedet i *Halloween* og Camp Crystal Lake er åstedet i *Friday the 13th*. Fremstillingen av dette stedet må ha en balanse mellom å være troverdig og samtidig lite spesifikk. Dika beskriver slasherfilmens *setting* som et mytisk ideal. Det er ikke snakk om noe virkelig sted, men et som skaper stor nok grad av gjenkjennelse blant filmens kjernepublikum. "[The] settings are never identified as actual American locations", skriver Dika om utvalget sitt. "In this way, the settings and the community can be abstracted and made almost resonant in their isolation" (1990: 58-59). Dette kan muligens forklare hvorfor slasherfilmen lykkes med å krysse landegrenser, og hvorfor vi siden 2003 har fått en levedyktig norsk versjon av en amerikansk undersjanger. Slasherfilmens sjangerkonvensjoner kan flyttes fra Amerika til Norge med hell, fordi bakgrunnen for deres anvendelse er et rom som oppleves autentisk. Bruken av de norske stedene i norske slasherfilmer gir en ny semantisk dimensjon, i Altmans betydning, som skiller filmene fra sine forbilder.

I utvalget mitt er det bare *Fritt vilt*-filmene som til en viss grad spesifiserer steder som virkelige. Den første filmen foregår i Jotunheimen og er delvis innspilt på turistrytta Leirvassbu i Lom. Oppfølgeren foregår på et svært gjenkjennelig Otta i Gudbrandsdalen, mens den tredje filmen i serien har mindre bestemte omgivelser. I likhet med *Villmark* og *Rovdyr* foregår handlingen i *Fritt vilt III* hovedsakelig i en norsk skog hvis plassering er mer geografisk diffus enn stedene i de to første *Fritt vilt*-filmene.

Betydningen av rom for tilskuerens innlevelse i fiksjonen har vært tydelig i norske sjangerfilmer siden 1980-tallet. Iversen viser til handlingsfilmens gjennombrudd i 1985, da *Orions belte* ble en av Norgeshistoriens største filmsuksesser, og den internasjonale orienteringen i norsk filmproduksjon som kulminerte med sjangerfilmen *Veiviseren* i 1987 (2009: 36). Begge disse filmene kjennetegnes av at de tar i bruk amerikanske sjangergrep, samtidig som de tematiserer norske forhold og anvender norske landskaper til iscenesettelsen. *Etter Rubicon* er en annen norsk sjangerfilm fra denne perioden som kan beskrives på samme måte. I 1987 fulgte Ola Solum opp *Orions belte* med den engelskspråklige *Turnaround*. Ambisjonen var å lage en amerikansk spillefilm på norsk jord som skulle appellere til publikum på begge sider av Atlanteren, men den ble ikke slik verken filmskaperne eller finansørene hadde håpet (Einarson 2010 og 2011). Filmens handling foregår i en ikke-identifisert amerikansk forstad som er iscenesatt på det norske Østlandet, utenfor Oslo. Amerikanske skuespillere utveksler engelske replikker med den norske TV-kjendisen Jarl Goli og artisten Anita Hegerland, en motorsykkkelbande herjer de sørpete riksveiene, og

tilskuerens innlevelse uteblir, blant annet fordi filmens steder ikke sannsynliggjøres.

Fortellingen mangler forankring i et troverdig rom.

Den samme kontrasten mellom suksess og fiasko oppstod et tiår senere da kriminalfilmene *Insomnia* og *1732 Høtten* demonstrerte betydningen av sjangerbevissthet og forankring i et troverdig rom. Innlevelse i sjangerfilm forutsetter at tilskueren aksepterer den foreliggende sjangerkontrakten, en undertype av fiksjonskontrakten. Jeg vil hevde at en annen forutsetning for innlevelse, i alle fall når det gjelder grøsserfilmer, er at tilskueren også aksepterer den foreliggende romkontrakten. Tror vi på rommet, på omgivelsene der rollefigurene eksisterer og fortellingen utspiller seg? Dette handler ikke nødvendigvis om objektivt realistiske omgivelser, men om en opplevelse av autentisitet.

Clover kaller omgivelsene i grøsserfilmen ganske enkelt for *The Terrible Place*. Rommet der størsteparten av handlingen foregår er et fryktelig sted, ofte en bygning, som det hjemsoekte huset i *The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979). ”Into such houses unwitting victims wander in film after film,” skriver Clover, ”and it is the conventional task of the genre to register in close detail the victims’ dawning understanding, as they survey the visible evidence, of the human crimes and perversions that have transpired here” (1992: 31). Petridis viser at handlingens omgivelser i slasherfilmen, stedet der grusomhetene utspiller seg, har stor betydning for undersjangerens definisjon: det fryktelige må foregå på et relativt isolert sted (2014: 77). Dette kan være den rurale bakevjen i *The Texas Chain Saw Massacre* eller *Rovdyr*. Det kan også være en søvngig småby i *Halloween*, et avsidesliggende hotell i *Psycho*, eller rollefigurenes egne drømmer i *A Nightmare on Elm Street*. Det forlatte hotellet i *Fritt vilt* er et klassisk eksempel på et slikt fryktelig sted. Stengte dører og mørke korridorer skjuler en ødeleggende ondskap.

Det fryktelige stedet var noe annet i den trygge grøsseren før 1960 enn det er i de moderne paranoide slasherfilmene. Før var autoriteter og eksperter til å stole på, og monsteret ble overvunnet. Denne typen grøsserfortellinger foregikk ”in the Gothic *elsewhen* of an imaginary Transylvania or among the exotic equipment of a fanciful laboratory” (Tudor 2002: 109), et annet sted og en annen tid. I slasherfilmen er ikke autoriteter og ekspertise til å stole på, og monsteret overlever ofte. Disse fortellingene finner sted i et autentisk her og nå, hvor rommet ikke består av dystre slott i fremmede land, men ”contemporary and prosaic everyday settings such as small towns, suburbs, ordinary houses, family groups, and the like” (ibid).

Det typiske stedet og den typiske situasjonen i klassiske amerikanske slasherfilmer er forsteder, sørstater, sommerleirer, high school og college. Filmene forsyner seg av motiver og

persongalleri fra den amerikanske ungdomskulturen, og spørsmålet er hvordan norske filmskapere lykkes med å overføre dette formatet til Norge. Som jeg diskuterte i kapittel 2, har det stor betydning at det norske filmpublikum tilegnet seg sjangerkompetanse ved å se de amerikanske filmene. En norsk regissør kan være ganske trygg på at norske tilskuere kjenner slasherfilmens sjangerkonvensjoner, i alle fall på et overfladisk nivå. I tillegg har alle norske slasherfilmer lagt handlingen til skog og fjell. Det typiske rommet i den norske slasherfilmen er det rurale og mytiske nasjonale landskap: landsbygda og villmarken. Det er alltid slik at det unge fellesskapet reiser dit morderen befinner seg, aldri omvendt. Den psykopatiske morderen bryter aldri grensen ved å trenge seg inn der de urbane ungdommene normalt befinner seg. Ungdommene trenger seg inn der de ikke burde være, inn i det nasjonalromantiske landskapet som har blitt omformet til et dødelig mareritt. På denne måten omformer de norske slasherfilmene undersjangerens syntaks, mens de fortsatt er semantisk gjenkjennelige.

De norske slasherfilmene har lite av den selvrefleksivitet og pastisj som preget den amerikanske undersjangeren i Petridis' postmoderne periode på 1990-tallet, og lite av det fantastiske som preget USAs utbud på midten av 1980-tallet. De norske filmene i undersjangeren er alvorlige slasherfilmer, som ligger nærmest de klassiske amerikanske sjangerforbildene *Halloween* og *Friday the 13th*, eller først og fremst nyinnspillingene av disse på 2000-tallet. Etter Wes Cravens mening forandret slasherfilmen seg da den ble stueren i Hollywood. Mens hans tidligere filmer *The Last House on the Left* og *The Hills Have Eyes* på 1970-tallet var ubehagelige både audiovisuelt og tematisk, var idealet blitt et annet da han laget *A Nightmare on Elm Street* i 1984:

”They wanted Freddy Krueger to be as much amusing as he was scary, and a little more accessible. This is a word they use in Hollywood to mean a little less threatening, a little more commercial. I think their concept of a scary picture was one that wouldn't disturb you but one that would make you jump, and make your date hold you a little closer” (Craven, sitert i Wells 2000: 93).

Michael Myers er ikke det minste morsom i *Halloween*, og fremstillingen av Fjellmannen i *Fritt vilt*-serien er nokså humorløs. *Villmark* og *Rovdyr* er også alvorlige og intense filmer. Jeg vil likevel påstå at de norske slasherfilmene ikke egentlig er forstyrrende filmer, men filmer ”that would make you jump”, som Craven sier. Det muligens mer ubehagelige innen norsk grøsserfilm er de psykologiske grøsserne som diskuteres i neste kapittel, mens slasherfilmer som *Fritt vilt* og *Rovdyr* gjør bruk av et nasjonalromantisk bakteppe til iscenesettelse av generiske følelsesmarkører som får tilskueren til å skvette.

Som besøkstallene for de to første *Fritt vilt*-filmene demonstrerer, så er slike skvettefilmer særdeles populære, også i en norsk variant. Den danske filmforskeren Rikke Schubart har beklaget seg over at Danmark ikke produserer sjangerfilmer som *Fritt vilt*. Hun skulle ønske at dansk film våget å lage noe tilsvarende: ”En seriøs horror serie, der ikke er en teenage/ungdoms/komedie, men et gysende alvorligt bud på underholdning for alle aldersgrupper. Herregud, hvor svært kan det være?” (2010). De norske slasherfilmene er kanskje like typisk amerikanske som norske, men de er likevel en sjeldenhet i Norden. Grøsserfilm er en relativt ny nordisk trend, som Iversen påpeker: ”[There] is no long and coherent horror tradition in the cinemas of the Nordic countries, and no large consistent body of horror film production” (2016: 332). Norge utmerker seg blant de nordiske landene som produsent av sjangerbevisst slasherfilm for kino, og norske filmskapere har gitt undersjangeren en egen vri med bruken av norske omgivelser. Dette betyr kanskje ikke at de skiller seg markant fra sine amerikanske forbilder, fordi den amerikanske slasherfilmens rom er en mytisk abstraksjon mer enn et faktisk sted, som Dika skriver. Likevel gir rombruken den norske undersjangeren en viss semantisk variasjon i en syntaktisk gjenkjennelig iscenesettelse av den generiske kampen mellom psykopatisk morder og uskyldige ofre.

4 DEN PSYKOLOGISKE GRØSSEREN

I 1983 laget artisten Michael Jackson en musikkvideo til sin store hit ”Thriller”. Videoen var fylt med monstre, zombier og effekter som tilhengere av skrekkfilm ville dra kjensel på, og på lydsporet kunne man også høre stemmen til skuespiller Vincent Price, grøsserikonet fra filmer som Roger Cormans *House of Usher* (1960) og *The Pit and the Pendulum* (1961). Musikkvideoen ble regissert av John Landis, som hadde gjort seg bemerket med grøsserkomedien *An American Werewolf in London* i 1981. Jacksons video ble av noen kritisert for å være for brutal og voldelig til å vises på MTV. Slik kritikk har ofte blitt grøsserfilmer til del, kanskje spesielt i tiåret da debatten om videovold, eller det britene dømte ”video nasties”, var på sitt heteste (bbfc.com 2005). Den amerikanske organisasjonen National Coalition on Television Violence satte ”Thriller”-videoen på sin svarteliste, og deres formann, Dr. Thomas Radecki, uttalte at "[it's] not hard to imagine young viewers after seeing 'Thriller' saying, 'Gee, if Michael Jackson can terrorize his girlfriend, why can't I do it too?'" (Day og Martens 2008).

Jacksons video har med tiden blitt å regne som en ukontroversiell klassiker, men det faktum at en så stor artist som ham laget en slik video i 1983, forteller oss at grøsserfilmen på det tidspunktet hadde blitt å regne som bred og populær underholdning i USA. Mye av årsaken til dette ligger i John Carpenters *Halloween*, og hvordan den gjorde så stor suksess at den startet en bølge av populære lavbudsjettsgrøssere i USA ved inngangen til 1980-tallet. Grøsseren var blitt etablert som populærkultur, og hadde i løpet av 1970-tallet også avfødt flere suksessrike A-filmer, blant annet *The Exorcist*, *Jaws*, *Carrie* og *Alien*.

At grøsserfilmens kjennetegn ble brukt slik i en låt med tittelen ”Thriller” illustrerer en av de vanligste overlappinger i bruken av sjangerbegreper, den flytende overgangen mellom en thriller og en grøsser. Begrepet thriller er oftest knyttet til en annen variant av grøssersjangeren enn de som handler om monstre og zombier: thrilleren overlapper med den psykologiske grøsserfilmen. Rikke Schubart har skrevet at ”[betegnelsen det psykologiske gys] er egentlig utilfredsstillende, da psykologi er ryggraden i hele gysset, hvis karakteristika er det fortrængte og ambivalensen. [...] I modsætning til de øvrige subgenrer respekterer det psykologiske gys universets fysiske love og nærmer sig derved thrilleren” (1993: 169).

I norsk film er dette den andre av de to viktigste typene grøsser som har blitt produsert, ved siden av slasherfilmen. De psykologiske kinogrøsserne består av Pål Sletaunes *Naboer* (2005) og *Babycall* (2011), *Skjult* (2009) av Pål Øie og *Utburd* (2014) av Astrid Thorvaldsen. Filmene har ikke hatt like stor publikumsoppslutning som de mest populære

slasherfilmene, der *Fritt vilt II* troner som den best besøkte, men de er en videreføring av tradisjonen som startet med *De dødes tjern* i 1958. Psykologiske grøssere beveger seg bak fasaden, innenfor det ødelagte sinn, under overflaten av vold og trussel som er slasherfilmens spesialitet. Noen blir terrorisert også i den psykologiske grøsseren, men på andre måter enn i John Carpenters *Halloween*, Roar Uthaug's *Fritt vilt* og Michael Jacksons "Thriller".

Naboer var den andre filmen i den norske grøsserbølgen, så psykologiske grøssere har eksistert sammen med slasherfilmene helt fra bølgens begynnelse. Sletaunes film hadde premiere to år etter *Villmark*, men ett år før den norske slasherfilmen fant sin sjangerbevisste form med *Fritt vilt*. I dette kapitlet skal jeg diskutere undersjangerens kjennetegn gjennom analyser av Sletaunes *Naboer* og *Babycall*, samt Øies *Skjult*. På samme måte som i kapitlet om slasherfilmene er jeg ute etter å belyse hvordan en transnasjonal undersjanger tar sin egen form i Norge. Til slutt i kapitlet blir undersjangerens mest spesielle innslag diskutert, Thorvaldsens *Utburd*. I denne lavbudsjettens filmen forenes den psykologiske grøsseren og noen av de mest typiske kjennetegnene ved den norske slasherfilmen. Norske grøssere finner sin inspirasjon i den typisk amerikanske undersjangeren slasherfilm, men også hos filmskapere som Roman Polanski, David Lynch og Stanley Kubrick.

4.1 Stemningsfilm og sinnstilstander

Den psykologiske grøsseren kan til en viss grad defineres ved sin motsetning til slasherfilmen. Filmforsker James Kendrick skriver at grøssersjangerens utvikling alltid har svingt mellom "the visceral and the suggestive, the graphic and the contemplative, the material and the spiritual" (2010: 144). Slasherfilmer fråtser i den ytre skrekk: fysisk vold, kroppslig ødeleggelse, grusom død. Psykologiske grøssere er derimot opptatt av det indre: subjektive psykologiske tilstander, et famlende forhold til verden rundt, opplevelsen av det åndelige og overnaturlige. Psykologiske grøssere legger som regel mindre vekt på fysisk vold og kroppslige ødeleggelser. Der slasherfilmen betoner det Kendrick kaller "abject physical horror" (ibid:155), har den psykologiske grøsseren en annen hensikt. I denne undersjangeren er det sinnets irrganger som utforskes, og de er ofte avstengt fra en materiell virkelighet.

Slasherfilmen har sin psykopatiske morder, et menneskelig monster som jager mer eller mindre uskyldige mennesker i en brutal og nådeløs virkelighet, et dødelig her og nå. I den psykologiske grøsseren tåkelegges og overskrides grensene mellom virkelighet og fantasi,

enten i det psykiske og emosjonelle angrep på sinnet, som også ofte ledsages av en fysisk trussel, eller i den subjektive opplevelsen av sinnets sammenbrudd og isolasjon. Et annet vanlig motiv i slike grøsserfilmer er overgangen mellom verdener, som i oppdagelsen av en ånde verden eller en eksistens hinsides døden. Populære og anerkjente eksempler på den psykologiske grøsseren er Roman Polanskis *Rosemary's Baby* (1968) og Stanley Kubricks *The Shining*. Det kan finnes psykopatiske mordere også i slike filmer, som Jack Nicholsons rollefigur i *The Shining*. Likevel er det psyken som er handlingens terreng i denne sjangeren, visualisert i *The Shining* med den store labyrinten utenfor det like forvirrende hotellet, og fortellingene i disse filmene problematiserer konsepter som ondskap, vold og død på en annen måte enn det slasherfilmene gjør.

Filmforsker Sabine Henlin-Strømme oversetter det engelske *horror* til det norske skrekkfilm, og det engelske *thriller* til det norske grøsser (2015: 189). En slik deling kan fungere som en ryddig måte å skille for eksempel *Fritt vilt* og *Naboer* på, som det Kendrick kaller forskjellen på det kroppslige og det antydende, eller det materielle og det åndelige. Likevel blir sjangerbegrepene benyttet med forskjellige hensikter i ulike sammenhenger og diskurser, og jeg har selv brukt skrekkfilm og grøsser om hverandre i de tidligere kapitlene.

En akademisk sjangerdiskurs har sin egen hensikt, den søker å belyse kunstarten og underholdningsindustrien film i historiske og teoretiske perspektiver. Bruken av sjangerbegreper i markedsføring har en annen hensikt, å selge filmer til et størst mulig publikum. Markedsføringens bruk av begreper henger sammen med filmjournalistikk, filmkritikk og vår egen daglige diskurs om filmer vi ser eller kanskje tenker å se. Henlin-Strømmes deling passer godt til hvordan de norske filmene har blitt markedsført, hvordan sjangerbegrepet i en slik sammenheng brukes som det Rick Altman kaller merkelapp og kontrakt. Slasherfilmene kalles skrekkfilmer, med unntak av *Villmark*, som kalles en grøsser. Hensikten er å nå et bestemt publikum, sannsynligvis et ungt publikum som er innforstått med hva merkelappen skrekkfilm betyr og tilbøyelig til å oppsøke den typen filmopplevelse. De psykologiske grøsserne på sin side merkes som thrillere, med unntak av *Utburd*, som ble markedsført som en skrekkfilm. Thriller kan tenkes å appellere til et noe mer voksent publikum. Det er en sjangerbetegnelse som virker å antyde en høyere kunstnerisk verdi, i likhet med betegnelsen drama (Clover 1992: 5). Her er sjangerbegrepet tatt i bruk som det Altman kaller *label*: kommunikasjon med tilskueren i forkant.

En psykologisk grøsser skiller seg fra thrilleren på noen vesentlige punkter, selv om grenseoppgangen mellom dem ikke alltid er klar. På 1990-tallet fikk Norge en syklus av

kriminalfilmer som er beslektet med de senere psykologiske grøsserne. *Insomnia*, *Salige er de som tørster* (Carl Jørgen Kjøning, 1997) og *Evas øye* (Berit Nesheim, 1999) er thrillere, men ikke grøssere. Kriminalfilmene, ofte kalt detektivfilmer, handler om politifolk og etterforskere som arbeider med å oppklare kriminelle handlinger og håndtere tilstøtende intriger i egne og andres liv (Neale 2000: 72-76). Eksempler på amerikanske kriminal- eller detektivfilmer som beveger seg på grensen til grøsserfilmen er *The Silence of the Lambs* og *Seven* (David Fincher, 1995). Likheter med grøsseren kan også dukke opp i det filmhistoriker Charles Derry betegner som spenningsfilmer, der fortellingen heller enn å handle om etterforskere og politiarbeid fokuserer "...either on victims of crime or on pursued and isolated criminals" (ibid: 82). Gerry skisserer flere undertyper av spenningsfilmen og oppgir blant annet *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959), *The Manchurian Candidate* (John Frankenheimer, 1962), *Body Double* (Brian De Palma, 1984) og *Blue Velvet* (George Lynch, 1986) som eksempler på forskjellige typer av spenningsfilm (1988: 61-62, 73, 104).

Til forskjell fra kriminal- og spenningsfilmer er den psykologiske grøsseren opptatt av subjektivitet på en spesiell måte, da den fokuserer på hovedpersonens opplevelse eller fornektelse av virkeligheten i en eller annen form. En kriminal- eller spenningsfilm blir dermed å betrakte som noe annet enn en psykologisk grøsser, selv om de alle har fellestrekk under thrillerbetegnelsen. Det er fokuset på subjektive sinnstilstander som skiller den psykologiske grøsseren fra kriminal- og spenningsfilmer.

Et kjennetegn ved psykologiske grøssere er at de sjelden er klassiske filmfortellinger. Manusforfatterne og regissørene har ikke som mål å skape en sammenhengende fortelling i tre akter, med en tydelig kausalitet i tid og rom og renskårne protagonister med en klar mål-orientering. Hensikten med filmene er ofte å desorientere tilskueren, å lage tilsynelatende umulige historier som ikke henger sammen på den klassiske måten. Filmene representerer ofte et brudd med den klassisk fortellende filmen, og henter sin inspirasjon fra modernistisk film. Stanley Kubrick, David Lynch og Roman Polanski synes å være sentrale inspirasjonskilder i arbeidet til de norske regissørene som har laget psykologiske grøssere.

Det er ikke mulig å skille fullstendig mellom form og innhold i spillefilm, men likevel kan det gjøres noen underdelinger som belyser regissørens arbeid og filmens virkning på publikum. I det følgende vil jeg legge mye vekt på disposisjon av filmstil, og spesielt på betydningen av dette for å skape det filmteoretiker Greg M. Smith kaller filmens stemning (1999: 111-126). Slasherfilmen er i høy grad en actionfilm, der handling og materielle forhold

driver filmene fremover. Den psykologiske grøsseren er en stemningsfilm, og regissørens anvendelse av stilelementer har stor betydning for de tilstander og stemninger som skal kommuniseres til tilskueren og dermed legge grunnlaget for filmopplevelsen. Grepene som gjøres for å etablere en bestemt stemning, som igjen kan føre til tydeligere følelsesopplevelser, er bruken av scenografi og omgivelser, kamerabevegelser og klipperytme, lydbilde og musikk, kort sagt de tingene som ikke nødvendigvis synes i en historie på papiret. Jeg mener her det som noen ganger kalles filmens ikke-narrative elementer (Freeland 2000: 222). Den psykologiske grøsseren legger betydelig større vekt på det jeg i kapittel 3.4.2 beskrev som stemningstegn enn den legger på følelsesmarkører. Dette henger sammen med at den actionpregete slasherfilmen har en tydelig målorientering, noe bestemt som skal oppnås av rollefigurene på et materielt nivå, mens den psykologisk grøsseren med sin umulige fortelling legger større vekt på sinnstilstander og subjektivitet.

Psykologiske grøssere kompliserer også det Andrew Tudor beskriver som forskjellen på trygg og paranoid horror. Den paranoide slasherfilmen er et eksempel på en grøsservariant som plasserer trusselen midt blant oss i vår egen tid, til forskjell fra det trygge og gotiske *elsewhen* i de klassiske syklusene til Universal eller Hammer (Tudor 2002: 108-109). I slasherfilmene er likevel trusselen ekstern i den betydning at filmene handler om morderiske, menneskelige monstre som truer andres fred og normalitet. Den psykologiske grøsseren går derimot helt inn i hodene til filmens rollefigurer for å peke ut det skrekkelige, det farlige, og det truende. Denne grøsseren er virkelig paranoid, og den preges av vrangforestillinger.

Undersjangerens historie kan spores langt tilbake, og den tyske klassikeren *Dr. Caligaris kabinett* er et tidlig eksempel på en film som henter sine grøss fra sinnets mørke kroker og subjektive opplevelser av virkelighet og fantasi. Robert Wiens banebrytende ekspresjonistiske film har blitt omtalt som ”the first psychological horror masterpiece” (Andrews 2006: 37), og filmhistoriker S. S. Praver har koblet den til begrepet *uncanny*, som er viktig senere i dette kapitlet (1980: 32). Rollefigurenes mentale tilstand er ofte en sentral problemstilling i kjente psykologiske grøssere som Nicolas Roegs *Don't Look Now* (1973) og M. Night Shyamalans *The Sixth Sense*. Sistnevnte og lavbudsjettfilmen *The Blair Witch Project* innledet en syklus av psykologiske grøssere ved årtusenskiftet som også inkluderte *What Lies Beneath* (Robert Zemeckis, 2000), *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001) og *The Exorcism of Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005). Denne amerikanske sjangersyklusen utspilte seg omtrent samtidig med innledningen til undersjangeren i norsk kinofilm.

4.2 *Naboer og Skjult*

”Vi blir tiltrukket av det svarteste av det svarte. Det er en grunn til at folk er tiltrukket av destruksjon og død i drama og film. Hvorfor det? Du vil jo ikke se noen som har piknik på en eng i to og en halv time. Du er jo tiltrukket av mulighetene for at ting kan gå til helvete, at det finnes noe livsfarlig der ute” (Pål Sletaune, nrk.no 2005).

Sensurliberaliseringen ved årtusenskiftet åpnet ikke bare døren for slasherfilmer som *Fritt vilt* og *Rovdyr*. Også psykologiske thrillere med mer brutale fremstillinger av vold ble mulig. Pål Sletaunes *Naboer* er en norsk grøsser som helt klart plasserer seg utenfor slashertradisjonen, men som også har ubehagelige fremstillinger av vold og sex.

Sletaune er en av de mest betydningsfulle regissører i Norge siden slutten av 1990-årene. Hans debut som spillefilmregissør var den internasjonalt prisbelønte *Budbringeren* (1997). Sletaune ble deretter tilbudt regijobben på den amerikanske storfilmen *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), men takket nei og laget i stedet den norske *Amatørene* (2001), som også ble godt mottatt (Brown 2010). Begge de følgende spillefilmene hans, *Naboer* og *Babycall*, ligger i sjangeren psykologisk grøsser. Sletaune har vært en pionér for denne undersjangeren i Norge, en filmtipe som nasjonalt sett kan spores tilbake til klassikeren *De dødes tjern*, men som fortsatt er en sjeldenhet i norsk filmproduksjon. De eneste andre eksemplene er *Skjult* og *Utburd*.

4.2.1 **Stemmene i hodet**

Sletaune hadde verken til hensikt å utnytte sensurliberaliseringen eller å lage en sjangerfilm da han utviklet *Naboer*. Ifølge ham selv er han ”ufrivillig kommers”, og har ikke hatt noen bevisst sjangerorientering i arbeidet sitt (Sletaune 2016). Ved filmens premiere omtalte han likevel *Naboer* som en psykologisk thriller: ”En god thriller er noe av det mest forførende du kan se. Du blir dratt inn i noe du egentlig ikke vil være med på, men som likevel er fascinerende og tiltrekkende” (nrk.no 2005). *Naboer* skiller seg fra kriminal- og spenningsfilmene på 1990-tallet ved at den tematiserer og visualiserer en rollefigurs subjektive forestillingsverden i møtet med skremmende hendelser, og den er dermed å betrakte som en psykologisk grøsser.

John (Kristoffer Joner) blir forlatt av sin samboer Ingrid (Anna Bache-Wiig). Hun beskylder ham for ikke å ha et liv, for å være introvert og farlig. Etter at Ingrid har flyttet ut, oppdager John at han har fått nye naboer, Anne (Cecilie Mosli) og Kim (Julia Schacht). Da John introduserer seg, svarer de begge ”jeg vet det”, og det blir tydelig at de vet ting om John og livet hans som de ikke burde ha mulighet til å vite.

John blir fortalt at Kim ble angrepet og mishandlet av en mann i leiligheten deres, og han blir bedt om å hjelpe dem med å plassere et skap foran ytterdøra. Naboenes leilighet virker uendelig stor og uoversiktlig for John. Anne spør om han har vært der før. John svarer at selvsagt har han ikke det, men Anne avfeier ham: ”Du kjenner deg bare ikke igjen.” Kim kommer med sterke seksuelle tilnærmelser mot John. Dette bygger seg opp til et punkt der de to angriper hverandre og har sex i kombinasjon med blodige voldshandlinger, og naboskapet utvikler seg til et mareritt for alle parter.

Ingrids nye kjæreste, Åke (Michael Nyqvist), dukker også opp i naboileiligheten, Kim blir funnet drept, og John har en opplevelse av at verden raser sammen rundt ham. En dag finner han en murvegg der døra til naboileiligheten tidligere har vært. Det viser seg at mye av handlingen har vært Johns subjektive forestillinger og erindringer. Han har drept både Ingrid og Åke. Anne og Kim har vært fragmenter av hans eget sinn, utfordrende og anklagende stemmer i hodet som har presset det undertrykte til overflaten.



John konfronteres av Anne, en av stemmene i hodet hans.

Naboer var den første av de norske grøsserne som fikk en absolutt aldersgrense på 18 år. Til forskjell fra hva tilfellet ser ut til å ha vært med *Rovdyr*, var filmskaperne bak *Naboer* innforstått med hvor voldsfremstillingene kunne føre dem. Sletaune uttalte at det kompromissløse var et mål i seg selv: ”Jeg er ikke interessert i å lage film hvis jeg må inngå kompromisser. Denne filmen har scener som går over mange grenser, men samtidig er det det filmen handler om” (ibid). Den seksualiserte volden er åpenbart grunnen til aldersgrensen. Filmen tematiserer og visualiserer den mentale tilstanden til en mann som tenner på å mishandle kvinner, og som samtidig skammer seg over det han føler og gjør. De uendelig mange rommene, korridorene og dørene i naboenes leilighet er egentlig en visualisering av hans eget kronglete og avstengte sinn. Den sentrale mishandlingen av Kim er en sekvens på over 10 minutter, og den gjøres ubehagelig tvetydig ved at Kim selv er den som setter i gang situasjonen. Det blir senere klart at Kim ikke er noen virkelig person, kun en del av Johns forestillingsverden, men også ved gjensyn er scenen veldig ubehagelig. Den kan vanskelig bli noe annet, siden filmen gjør det klart at John har gjort noe forferdelig i virkeligheten.

Naboer er full av hint om at naboeliligheten eksisterer i Johns hode, eller at den er en fremstilling av Johns erfaringsbakgrunn og indre liv. Anna og Kim bor i en leilighet som ikke bare har endeløse rekker av rom, men som preges av umulige vinkler og urealistisk smale korridorer. Den er også overfylt av ting som ikke har noen klar forbindelse til de to jentene som bor der. Tingene representerer Johns liv, strødd utover i en labyrint av rom. Når han ringer opplysningen for å få jentenes telefonnummer, får han oppgitt sitt eget. Middagsrestene som står på jentenes spisebord er også identiske med restene John nettopp har forlatt i sin egen leilighet. Både de urbane omgivelsene, en by i Norge, og den uoversiktlige leiligheten gjør *Naboer* til en helt spesiell norsk grøsser, der rom spiller en annen rolle enn i slasher-filmene. Skog og fjell, det rurale Norge, muliggjør isolasjonen i de sistnevnte. Rommene i Sletaunes psykologiske grøsser er betegnende nok uttrykk for undertrykte minner og erfaringer, en annen type isolasjon. Regissøren selv påpeker at det blir ”for enkelt å si at korridorene er sinnet til hovedpersonen” (ibid), men det er vanskelig å komme forbi at rom og korridorer i *Naboer* visualiserer Johns indre tilstand og hans traumatiserte hukommelse. Naboeliligheten finnes ikke i filmens objektive virkelighet, bare i Johns subjektive opplevelse. Fremstillingen av det siste, en subjektiv fiksjonsverden, var også det som appellerte til Sletaune da han gikk i gang med prosjektet:

”Jeg hadde lyst til å gjøre noe jeg ikke kunne. Tidligere har jeg laget objektive filmer i tredjeperson, nå ville jeg lage en subjektiv film i første person, en jeg-film. Det gir muligheten til å jobbe mer ekspressivt med filmspråket. Når man går inn i et mareritt, er det et helt spekter av følelser og uttryksmuligheter jeg kan benytte meg av” (Sletaune, nrk.no 2005).

Regissørens hensikt er å sidestille tilskueren med John, slik at det blir som film-anmelder Bill Thompson skrev om filmen: ”His reality is our reality, his shame is our shame, his pain is our pain” (2013). I filmteoretikeren Murray Smiths sympatistruktur finnes begrepet *alignment* som et mål på i hvilken grad tilskueren deler informasjon med rollefigurene, hvorvidt tilskueren vet mer, mindre eller det samme som dem (Smith 1995: 142-186). I *Naboer* er tilskueren nært sidestilt med John hva angår tilgang på informasjon. Vi ser det han ser og vet det han vet. Det som virkelig har skjedd er undertrykket til et psykotisk nivå, og tilskueren må sette sammen spor i scenografi og filmfortelling for å ane det. Fortellingens vri, som kanskje ikke overrasker, kommer når sammenhengen til slutt avsløres fullstendig.

Sletaune jobber ikke etter den klassiske treaktsstrukturen i *Naboer*. Filmen har en slags drømmelogikk i oppbyggingen, og gir veldig stor plass til den sentrale sekvensen der John mishandler Kim. Det virker som om dette er det magnetiske punktet i fortellingen og at resten av Johns erindringer og forestillinger strømmer ut på hver side av det. Sletaune bygger opp under denne tolkningen ved å sette en utgangsdør i hver ende av rommet der overgrepet utspiller seg. John er på en mørk og smertefull reise gjennom sitt eget sinn. Den vonde virkeligheten melder seg ved filmens slutt, da John legger seg til å sove ved siden av Ingrids døde kropp. Han er alvorlig mentalt og emosjonelt syk.

Før det første bildet i filmen kommer til syne, høres lyden av biltrafikk. Sletaunes filmer er utpreget urbane, også når han beveger seg inn i grøssersjangeren. Det første bildet viser en anonym bygård, tomme vinduer som stirrer ut mot gata. Ingrid ankommer i bil, og vi følger henne inn i bygården, inn i Johns hode. Hans plagete sinn er ikke åpent mot omverdenen, det har lukket seg rundt seg selv. Man må besøke en bygård, gå inn i en heis, løftes opp i femte etasje der det bare finnes én leilighet, for å komme i kontakt med Johns verden. Ingrid ringer på og slippes inn. ”Har du noen her, eller?” spør hun. ”Nei nei nei, eg e aleina,” svarer John. Han har delt Ingrid opp i forskjellige aspekter, ulike deler av hans egen forestilling om Ingrid. Den første stemmen i hodet er Ingrid selv, minnet om lykkelige tider. Ganske snart dukker det opp andre figurer og stemmer som gestalter andre aspekter av hans forestilling om Ingrid: Anne og Kim.

Heisscenen, der John treffer Anne for første gang, var Sletaunes utgangspunkt. En ung mann møter ei ung dame med opprevet kjolekant, og han lurere på hva som har skjedd med henne (Sletaune 2016). Nabileiligheten, der Anne bor sammen med den hun sier er søsteren Kim, er som et lager. Her er det samlet ting og minner, inntrykk fra levde liv i overdrevne mengder. Jentene har også hamstret mat. Det handler om å være forberedt, forteller Anne, i tilfelle de må sperre seg inne. John har allerede begynt å sperre seg inne mentalt, og møtet med Anne og Kim er Sletaunes fremstilling av flukten innover. John beveger seg lenger og lenger inn i naboleiligheten, som blir trangere og mørkere.

Overgrepsscenen i *Naboer* foregår på det som ser ut som et hotellrom, akkurat som Mikals mislykkete forførelse og den første drapsscenen i *Fritt vilt*. Rommet minner om et rom fra 1970-tallet: brune møbler og tapet, samt et teppe som også finnes i Johns leilighet. Resten av filmen later til å foregå nærmere vår tid, men overgrepsrommet er løsrevet fra andre omgivelser, både fordi det virker datert til 1970-tallet og fordi det ellers er pregløst. Alle de andre rommene i naboleiligheten er fulle av ting, mens overgrepsrommet er nesten tomt. Resultatet av Sletaunes stilgrep er at fokuset på det kroppslige blir nådeløst. Rommet er et mentalt scenegulv der Johns mørkeste hemmelighet oppføres.

Kim er den aggressive part i starten av scenen. Hun prøver tilsynelatende å forføre John, mens vi senere får vite at hun egentlig bare er et annet aspekt av Johns forestilling om Ingrid. Kim er Johns sexfantasi. Hun ber John lukke øynene mens hun forteller om et sexmøte med tre menn. ”Du må se det for deg,” sier hun. John må reise innover. Kim beføler seg selv mens hun forteller en sexhistorie som vi senere forstår at John ofte hadde tvunget Ingrid til å fortelle. Kim simulerer høylytt sex, og det virker som om John blir både opphisset og ille berørt. ”Kom og sett deg her da,” sier Kim. John nøler, men setter seg ned ved siden av henne, hvorpå hun slår ham i ansiktet tre ganger. Det plutselige omslaget fra sex til vold er sjokkerende. Kim er enda en stemme i Johns hode: forførende, men farlig. Johns mørkeste impulser trer frem i dette rommet. Her finnes ingen synlige forbindelser til andre steder eller andre mennesker, bare Johns destruktive fantasier tar plass på scenen. Han slår tilbake, som om han har fått tillatelse. Overgriperen John og fantasifiguren Kim slår hverandre med knyttnever, de begynner å blø fra lepper og neser, og rødfargen gjør inntrykk i det duse bildet. Kim kler av seg på overkroppen og situasjonen eskalerer til voldelig sex, en fryktelig blanding av slåsskamp og samleie. Musikken underbygger skiftet med dramatiske orkesterstikk som følger knyttneveslagene.



Kim og John tar plass på scenen der *Naboer* når sitt forferdelige klimaks.

Sletaune klipper plutselig til bilder av en sjokkert og blodig John som bryter sammen på sitt eget bad. Fortellingens drømmelogikk har gitt et mareritt. Det er vanskelig å vite hva som er Johns fantasier og hva som er erindringer, men det har ingen særlig betydning. Stemmene i hodet er biter av puslespillet John. Ingrid er der, både som et varmt minne og som den voksne og modne stemmen som irretsetter og konfronterer John. Kim er der, både forførerisk og barnslig. Da John forsøker å trekke seg unna damene i naboileiligheten i filmens første halvdel, reagerer Kim slik: ”Jeg gidder ikke å snakke med deg når du er sint. [...] Jeg gidder ikke å låse deg ut når du er så sur.” John er innestengt i naboileiligheten fordi den bare kan åpnes innenfra, og til alt overmål må det en nøkkel til.

Åke er også der, en truende mannsperson som John ikke kan bekjempe fysisk. Åke blir fort barnslig og hissig i replikken, som Kim, og han spør om John er sur. John prøver desperat å finne veien ut av naboileiligheten, og Åke rekker ham noen nøkler. Ingen av dem virker, John forblir fanget, og naboileiligheten blir enda mer surrealistisk og marerittpreget, som kjelleren i et gotisk slott i en klassisk grøsser. Lydeffekter og musikk følger Sletaunes intensivering av filmens visuelle skrekkorientering. Den kroppslige opplevelsen av grøsser-filmen, som Linda Williams omtaler som en kroppssjanger, får dobbel betydning gjennom

Sletaunes ubehagelige iscenesettelse av sex og vold. Rommet fylles av gru, som et resultat av perverse drifter. Dette er en psykologisk grøssers variant av slasherfilmens fryktelige sted.

Den forløsende stemmen i hodet er Anne. ”Korfor e du så sint på ho Ingrid?” spør hun. John reagerer med å stille et spørsmål tilbake, til stemmene i hodet, til skapningene fra underbevisstheten: ”Korfor drive dåkke å låse meg inne?” Det er til slutt Anne som sier rett ut til John at det er for seint å slippe unna, at han allerede har drept noen. Da forsvinner naboeliligheten.

Psykologiske grøssere legger naturlig nok opp til psykoanalytiske betraktninger, fordi de ofte tematiserer og visualiserer sinnet og subjektive opplevelser. På samme måte som slasherfilmene i kjølvannet av *Halloween* ble opptatt av de dødes tilbakekomst, noe grøsserfilmer for så vidt ofte hadde vært, er mange psykologiske grøssere tematisk og visuelt fokusert på det som skjuler seg i sinnet, det undertrykte og det underbevisste. Både de dødes gjenkomst til de levendes verden og det undertrykte som kommer tilbake til bevisstheten, kan betegnes med det Freudianske konseptet *the return of the repressed*, som filmforsker Robin Wood anvender på film og filmopplevelse i sitt viktige essay ”The American Nightmare. Horror in the 70s” (1986). I *Naboer* er det Johns erindring og erkjennelse av å ha drept sin samboer Ingrid som undertrykkes, men som presser seg tilbake til overflaten gjennom personene og stedene John møter i sin forestillingsverden.

Disse motivene er også kjennetegn ved gotisk litteratur. Engelskprofessor William Patrick Day skriver at ”[the] Gothic fantasy is a fable about the collapse of identity [...]” (1985: 75). Sletaunes *Naboer* er en gotisk fortelling om mentalt forfall og dobbel identitet, en slags moderne versjon av dualiteten som spilles ut i *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. John undertrykker vissheten om sine egne destruktive drifter, som selvsagt er av seksuell art, og blir en delt og forstyrret person som konsekvens. Som Day skriver, ”by definition, the Gothic protagonist can never become a single self” (ibid: 77).

John opplever en desorientering som er smertefull, og hans desorientering deles av tilskueren. Leiligheten til nabojentene blir mer og mer mystisk og uoversiktlig for hver gang han er der, og forvirringen rundt hva som egentlig foregår blir større for hver gang han har kontakt med den tilsynelatende kåte naboen Kim. I boka *The Naked and the Undead* (2000) skriver filosofiprofessor Cynthia A. Freeland blant annet om David Lynchs debutfilm *Eraserhead* fra 1977. Hun beskriver hvordan seksualitet i denne fortellingen er noe ambivalent: På den ene siden fremstilles det som noe vidunderlig, mens det på den andre siden utgjør et problem for hovedpersonen, ved at ”sex with the neighbor lady may lead to

punishment [...]” (ibid: 232). John vikler seg dypere inn i sitt lukkede sinn når han responderer på Kims seksuelle tilnærmelser, og der kommer han stadig nærmere den grusomme sannheten. Denne rekken av hendelser leder tilskueren til en erkjennelse av hva som faktisk har skjedd. Slutten kommer når John går til sengs ved siden av Ingrid, mens vaktmesteren forsøker å åpne leiligheten hans. Det finnes ikke lenger noen måte for John å fornekte virkeligheten på. Naboileiligheten er borte, og John har ingen annen vei å rømme enn innover. ”Du vet det at eg aldri kunne ha skada deg?”, spør han Ingrid. Han legger seg under dyna, ved siden av Ingrids lik, og lukker seg inne.

4.2.2 Rom i den psykologiske grøsseren

Desorienteringen i *Naboer*, det oppløste tid og rom, er ett av kjennetegnene ved den psykologiske grøsseren. En forløper til Pål Sletaunes første grøsser er Roman Polanskis *Repulsion* (1965), hvor rommene i hovedpersonens leilighet er audiovisuelle uttrykk for subjektive opplevelser. Sletaune sier selv at Polanskis tidlige filmer har hatt stor innflytelse på ham, sammen med arbeidene til David Lynch og Stanley Kubrick (Sletaune 2016). I Polanskis *Repulsion* sprekker vegger, rom blir uoversiktlige og ytterdøren sperres med planke og spiker, lignende hvordan det store skapet sperrer ytterdøren i Johns naboileilighet. Både *Repulsion* og *Naboer* er filmer der den umulige historien blir formidlet gjennom anvendelsen av umulige rom, og der flukten innover symboliseres av stengte dører.

John er desorientert i sitt eget sinn, i sitt eget liv, på flukt fra sine egne skamfulle drifter og det grusomme han har gjort mot Ingrid. Fremstillingen av Johns tilstand og byggingen av filmens grøss beror på hvordan Sletaune gir tilskueren en opplevelse av isolasjon og desorientering i tid og rom. Den fysiske isolasjonen i slasherfilmer legger til rette for en blodig jakt på uskyldige ofre, men det er den mentale isolasjonen som terroriserer hovedpersonene i psykologiske grøssere.

Aldersgrensen tatt i betraktning var et kinobesøk på 113 125 tilskuere et godt resultat for *Naboer* (*Film & Kino* 2013: 58). Mye av dette kan trolig tilskrives Sletaunes status som en av 2000-tallets mest betydelige norske regissører, men besøkstallet antyder også at publikum på denne tiden var rede for norske filmer som utforsket et mer ubehagelig terreng både tematisk og visuelt.

Etter å ha startet den norske grøsserbølgen med *Villmark* i 2003, og samtidig initiert undersjangeren slasherfilm, laget Pål Øie en film som plasserer seg i samme undersjanger som Sletaunes psykologiske grøssere. Disse filmene har aldri hatt like god publikumsoppslutning som slasherfilmene, men *Skjult* nådde et relativt solid besøkstall på 83 822 tilskuere (Film & Kino 2013: 61). *Skjult* har ambisjoner i både stil og fortelling som er ganske annerledes enn de norske slasherfilmene, men filmen er også veldig forskjellig fra *Naboer* og *Babycall*. Bruken av rom har stor betydning for formen disse forskjellene tar.

Kai Koss (Kristoffer Joner) kommer tilbake til sitt hjemsted på Vestlandet da moren hans dør, 19 år etter at han forlot både henne og bygda. Hennes falleferdige hus er hans rettmessige arv, men han ønsker helst å brenne det ned til grunnen. Lensmannen Sara (Cecilie Mosli) hindrer ham i dette, huset blir stående, og barndommens mareritt vender tilbake for å hjemsøke både KK, som han kalles, og den lille vestlandsbygda.

KK tar inn på et mystisk hotell som drives av den like mystiske Miriam (Karin Park), men om nettene dras han tilbake til morens hus. I kjelleren ligger det hemmelige rommet der han ble holdt fanget som guttunge, men noe levende finnes også der nede. Enten lever huset selv, eller så gjemmer noen seg der. To ungdommer som telter i skogen like ved blir overfalt i huset og forsvinner. En skikkelse i rød hettegenser vandrer i det gamle husets skygger, men politiet mistenker KK for å stå bak ugjerningene.

KK insisterer på at en gutt ved navn Peter har vokst opp i morens kjeller etter at han selv ble sendt i fosterhjem. Peter mistet foreldrene i en bilulykke i nærheten og skal ha løpt seg i fossen i sjokk. KK mener at Peter overlevde, at han ble funnet av KKs mor i skogen, og at han har gjemt seg i huset siden den gang. Sara tror aldri på KKs historie, men KK finner Peter (Anders Danielsen Lie) i skogen og følger ham til fossen. Der lar Peter seg falle i døden, uten at noen andre enn KK har sett ham, og KK blir arrestert for drapene Peter har begått.

Hvordan tolker man filmens slutt, og hvordan påvirker slutten filmen som helhet? Den første muligheten er å se fortellingen på samme måte som *Naboer*, som at Peter kun eksisterer i KKs forestillingsverden og at det er KK selv som begår drapene. En annen mulighet er å se filmen som en besettelseshistorie, der Peters gjenferd tar bolig i KK ved sistnevntes ankomst til morens hus, kanskje som straff for at KK indirekte forårsaket Peters foreldres død mange år tidligere. En tredje mulighet er å se det som at Peter faktisk eksisterer, og at KK hjelper ham med å finne fred i døden ved å ta på seg skylda for drapene. De finner sammen i en slags pakt mellom to unge menn som har blitt emosjonelt ødelagt av KKs mor.

Den første tolkningen virker mest nærliggende, men den reiser et spørsmål: Hvorfor og hvordan slår KKs morderiske sinnsforvirring ut akkurat der og da? Vi får vite at rullebladet hans er prikkfritt, til tross for en hvileløs tilværelse i mange fosterhjem og barnehjem. Et mulig svar kan være at det er huset som representerer ondskaperen i fortellingen, på samme måte som i *The Shining*. Det er selve bygningen som besetter KK, og det er derfor han ønsker å brenne det ned og fjerne det siste minnet om sin mor. Så lenge huset står, vil ondskaperen det representerer kunne fortsette å virke. Dette innebærer at Peter virkelig døde i fossen som guttunge, og at den voksne Peter bare finnes i KKs forestillingsverden. Der er han et uttrykk for hvordan KK føler seg innvendig, bak sitt tilsynelatende perfekte ytre: Et speilbilde av det undertrykte som kommer til overflaten i gjensynet med morens forfalne hus.

Den andre tolkningen er i mindre grad underbygget i filmens handling, fordi den nedtoner selve husets betydning, men den utspiller seg uansett på samme måte som den første. Den tredje tolkningen har et stort problem: Dersom Peter faktisk eksisterer, vil det være en smal sak å bevise dette gjennom kriminaltekniske undersøkelser i huset og av ofrene. Tittelen vil henspille på det skjulte i alle tolkningene, men det virker mest sannsynlig at det er de skjulte ting i KKs sinn som er regissørens anliggende.

Dersom den første tolkningen er Øies hensikt, er den egentlig befestet allerede etter en drøy halvtime, da de to ungdommene blir overfalt i huset mens KK er tilstede. Vi ser ikke at KK gjør det, men vi ser heller ikke at KK iakttar hendelsen eller har noe alibi. Det er som om KK opphører å eksistere da morderen i rød hettegenser kommer til syne. En annen hendelse som vanskelig kan tolkes som annet enn KKs subjektive forestilling, er hans første møte med Peter i skogen. De står overfor hverandre og Peter hermer nøyaktig hver bevegelse KK gjør, som et speil.

Et hint om at Peter er død finnes i kostymet hans. Den røde hettegenseren er påfallende, og rødt blir ofte brukt for å signalisere død i grøsserfilmer. Ett eksempel er bruken av rødt i *The Sixth Sense*, der regissøren bryter opp et grått og monotont fargespekter med en dyp rødfarge for å markere steder og gjenstander som er merket av døden. *Skjult* sender tankene i retning av Nicolas Roegs klassiske psykologiske grøsser *Don't Look Now*, hvor en rød regnfrakk signaliserer døden og representerer en traumatisk tidligere opplevelse. Øie knytter også rødfargen til en ball som kommer trillende ut av skyggene den første gangen KK drar tilbake til morens hus. I den mørke kjelleren dukker den røde ballen opp, og en barnehånd griper ut av mørket når KK huker seg ned ved den. Han flykter fra huset i panikk, og rødfargen er dermed etablert som en forbindelse både til fortiden og til hendelsene som snart

skal utspille seg. Som i *Don't Look Now* står rødfargen i *Skjult* både for et psykologisk traume og for fysiske drapshandlinger.



Noe skrekkelig skjuler seg i en mørk kjeller i Pål Øies *Skjult*.

Kjelleren er ofte et skrekkelig sted i grøsserfilmer, som for eksempel i *Psycho*. Det som er skjult vil gjerne ligge under bakken, noe kjelleren symboliserer: "[Our] certainty that something unpleasant will be found comes from our knowledge that nasty things come out of cellars in this kind of film" (Buscombe [1970] 2003: 22). *Skjult* deler dette motivet med både *Fritt vilt* og *Villmark 2*, men i motsetning til morderens skjulested i Roar Uthaug's slasherfilm er Pål Øies kjeller av den psykologiske sorten.

Dersom *Skjult* betraktes som en besettelseshistorie, har den mange likhetstrekk med Kubricks klassiker *The Shining*. I begge tilfeller blir hovedpersonen tilsynelatende besatt ved å oppholde seg på et bestemt sted. I *The Shining* er det Overlook Hotel i Colorado som har en ødeleggende virkning på Jack Torrance (Jack Nicholson), mens det i *Skjult* er det gamle huset på bygda som forandrer Kai Koss til en dødelig psykopat. KK tar også inn på et hotell der han har kontakt med Miriam, en rollefigur som ingen andre i filmen later til å se eller å kunne kommunisere med. Dette minner om hvordan Jack møter fantasifigurer, eller vesener fra en annen dimensjon, i de forlatte rommene og korridorene på Overlook. Et kjennetegn ved psykologiske grøssere er slike glidende og flytende overganger mellom to verdener.

I forrige delkapittel viste jeg hvordan Sletaunes fremstillinger av rom var avgjørende for den umulige historien i *Naboer*. Betydningen av rom for dramatikken og fortellingen i *Skjult* virker åpenbar. Det er landsbygda som skjuler mørke hemmeligheter, det er skogen som omringer rollefigurene, og det er det gamle huset som utløser en latent ondskap. Rommene i *Skjult* lever. KK vet det, og derfor forsøker han å brenne huset. Omgivelsene i filmer er ofte mye mer enn omgivelser, som Thomas Schatz har skrevet: "The American frontier or the urban underworld is more than a physical locale which identifies the Western or the gangster film; it is a cultural milieu where inherent thematic conflicts are animated, intensified, and resolved by familiar characters and patterns of action" (1981: 21). Det gamle huset i *Skjult* er et sted som kjennetegner grøsserfilmen, det minner for eksempel om Myershuset i *Halloween* eller det gotiske herskaps huset i *The Old Dark House* (James Whale, 1932). Huset og kjelleren i *Skjult* fremstiller den subjektive opplevelsen som et mareritt, og dette er typisk for atmosfæren i gotiske fortellinger (Day 1985: 27-31). I en psykologisk grøsser er huset ofte tett knyttet til hovedpersonens subjektive opplevelser, slik KKs sinn speiles av både det gamle huset i skogen og det mystiske hotellet i nærheten.



Speilet konfronterer KK med det subjektive gotiske marerittet i *Skjult*.

Som tilfellet var med *Villmark*, er det ikke helt opplagt hvordan man skal tolke slutten i *Skjult*. Dette fordi det er vanskelig å vite hvem som er hvem av guttungene i filmens anslag. Den ene er KK. Den andre er Peter. Den ene rømmer fra moren sin i skogen. Den andre får foreldrene sine drept som en konsekvens av dette, da den flyktende gutten forstyrrer et vogn-tog og forårsaker en kollisjon. Peter i tilbakeblikk ligner på Kristoffer Joner, mens KK i tilbakeblikk ligner på Anders Danielsen Lie. Dette kan være ment å vise at de to er én og samme, men kompliseres av at de åpenbart ikke alltid har vært det. I alle fall er *Skjult* enda et eksempel på den umulige historien, den psykologiske grøsseren som ikke er ment å gå opp slik klassiske filmfortellinger gjør, men som heller søker å desorientere tilskueren.

Skjult er en sjangerbevisst og stilsikker psykologisk grøsser med en umulig historie, eller i det minste en historie som kan virke forvirrende. Foto og produksjonsdesign er påkostet og lyddesignet er overveldende. Øie anvender mange sjangerklisjéer: falske følelsesmarkører som fantasifigurer i speilet, skumle tøydukker som ikke har noen tydelig tilknytning til handlingen, et *Twin Peaks*-inspirert hotell og en generell hyllest til David Lynch, skrekkelige badekar og blinkende lysstoffrør. Likevel vedlikeholder Øie en varig uhyggestemming. Til forskjell fra Sletaunes psykologiske grøssere benytter *Skjult* seg av en stor mengde følelsesmarkører, så mange som 17 innen utgangen av andre akt, og den ligger dermed tett opptil slasherfilmene i intensitet.

Det virker som om hotellet symboliserer KKs lukkede sinn. KK er en bedre sosialt tilpasset person enn John i *Naboer*, men i de mørkeste krokene av sinnet hans finnes noe fryktelig. Miriam sier til KK ved ankomsten at hotellet egentlig er stengt for ombygging: ”Alt er kaos. Totalt kaos.” Hotellet er KKs mentale tilstand, akkurat som naboeliligheten i *Naboer* er Johns forstyrrede fantasier og erindringer. Miriam kan fortelle at KK bor på samme rom som Peter gjorde, at KKs mor nesten spiste for to, at det finnes en snarvei mellom hotellet og huset, og at KKs rom, nummer 212, ikke finnes i hotellets system for barregninger. Miriam forsvinner like før Sara kommer inn i hotellbaren. Det er bare KK som interagerer med Miriam. Telefonen i KKs rom blir oppringt fra telefonen i morens hus, men ingen snakker i den andre enden. Landskap, hus og rom er av stor betydning for kommunikasjonen av filmens fortelling: ”The hidden room features in this respect as an expression of something that has been repressed psychologically by the characters associated with the house. Within the Freudian approach, things repressed do not simply disappear but remain present, albeit hidden, within the mind, just as the hidden room, an irrefutable sign of a past crime, waits patiently behind a wall for the inevitable moment of its discovery, a moment which marks the

return of the repressed” (Hutchings 2004: 56). Dette kunne ha vært skrevet om den mørke kjelleren i *Skjult*. Til og med filmens tittel spiller direkte på det psykoanalytiske perspektivet. Noe er gjemt, men ikke forsvunnet. Noe som har blitt undertrykt, fornektet, vil i løpet av filmens handling komme tilbake til overflaten. Det samme motivet er gjeldende i *Naboer* og *Babycall*, og til en viss grad også i *Utburd*.

Huset lever, sinnet vakler, personer dukker opp fra intet som spøkelser. De psykologiske grøsserne er fulle av det som ofte kalles *the uncanny*, det uhjemlige. Det er kjent, men likevel fremmed. Det er fremmed, men likevel kjent. Begrepet stammer fra Freud og har fått betydning for forskning på opplevelsen av grøsserfilm.

4.3 Det uhjemlige

I sin bok *Films by Genre* (1993) definerer filmhistorikeren Daniel Lopez 775 sjangre og undersjangre. I en slik sirlig oppdeling blir grøssersjangeren, hos Lopez hovedtypen *horror film*, gjort om til tretten undertyper som alle kan diskuteres. Lopez ramser opp og forklarer undertyper som ”body horror”, ”demonic films” og ”possession movies” (ibid: 145-154), men viser også videre til en annen hovedtype som han kaller *psychopathic thriller*. Det er der han plasserer ”mad slasher film” og ”psychological horror film” (ibid: 241). Begge de norske hovedtypene av grøsserfilm blir hos Lopez kategorisert som psykopatiske thrillere.

I dette villniset er det lett å miste oversikten, men to gjenkjennelige problemer viser seg her. For det første settes slasherfilmen i en annen kategori enn grøss eller skrekk, etter mønster av hvordan Noël Carroll skiller mellom monsteret i skrekkfilmen og psykopaten i det han kaller fryktfilmen, som vist i kapittel 2. For det andre overlapper grøsserfilmen ofte med thrilleren, som jeg viste innledningsvis i dette kapittelet. Det engelske ordet *thriller* knyttes til det norske *spenning*, og det engelske substantivet *thrill* kan oversettes til norsk som et velbehagelig gys. Alle de norske psykologiske kinogrøsserne som er utgitt på DVD merkes som thriller på omslaget, men *Naboer* omtales der også som en skrekkfilm og *Skjult* som en grøsser. Blanding av begreper er egentlig naturlig, siden grøsseren også er en spenningsfilm. *Psycho* betraktes av Steve Neale og andre sjangerhistorikere som en bro mellom grøsseren og thrilleren, kanskje på grunn av Hitchcocks renommé som thrillermester, og det er i den såkalt post-klassiske perioden som følger *Psycho* at denne begrepsblandingen forsterkes (Neale 2000: 96).

Thrilleren deler noe med grøsseren slik Carroll definerer den: Avsløringen av mysteriet er sentralt for tilskuerens fascinasjon med fortellingen, og spenningsstrukturen er derfor et generisk kjennetegn (ibid: 84). Av de norske psykologiske grøsserne er det spesielt *Skjult* som har et kriminalmysterium i kjernen av historien. Det er den eneste filmen i undersjangeren med politi og etterforskere i sentrale roller, på en måte som minner om kriminalfilmen. Moderne grøssere som *The Silence of the Lambs* og *Seven* har et kriminalmysterium i bunn, og *Skjult* har også en slik *whodunnit*-struktur, som heller ikke er uvanlig i slasherfilmer som *Scream*. I *Skjult* er likevel denne delen av fortellingen mindre sentral enn KKs subjektive opplevelse av mysteriet, og dermed er filmen en psykologisk grøsser, ikke en kriminal- eller detektivfilm.

Filmforsker Peter Hutchings er også opptatt av *Psycho* som en overgangsfilm: "No Transylvanian castles here and no sinister noblemen either; instead just the banality of an interrupted car journey, a motel and a shower, and the shock of the heroine being killed off long before the film's conclusion [...]" (2004: 169). Hutchings unnlater å nevne huset på toppen av bakken over motellet, et hus som definitivt har trekk man kjenner igjen fra gotiske grøsserfilmer i Universal og Hammer sine sykluser. Huset fungerer også som en visualisering av Norman Bates' psykotiske sinnstilstand. Her er det mange rom, bratte trapper, og en hemmelig kjeller. Filmen kan betraktes som en forløper til både *Naboer* og *Skjult*.

De italienske giallofilmene på 1960- og 70-tallet betegnes gjerne som psykologiske thrillere, og i denne perioden fikk både amerikansk og europeisk grøsserfilm et sterkere fokus på psykologi og klinisk psykopati (ibid: 173-175). Denne utviklingen ligner på det Tudor beskriver som overgangen fra en trygg til en paranoid grøsser, selv om det ikke er noe vanntett skille mellom periodene. For eksempel har også de gotiske Poe-filmatiseringene av Roger Corman på begynnelsen av 1960-tallet, med Vincent Price i hovedrollene, klare trekk av psykologisk grøss i sine fremstillinger av tragiske familieforhold og sinnslidelser. Ikke minst har slottene som rollefigurene lever og lider i den samme funksjonen i fortellingene som det gamle huset har i *Skjult*.

En slik forståelse av rommets betydning kan også henge sammen med begrepet *the uncanny*, som ble konseptualisert av nevrologen og psykoanalytikeren Sigmund Freud for å beskrive menneskers opplevelser av noe merkelig ubehagelig. Han brukte ordet *unheimlich*, på norsk uhjemlig, om opplevelsen av noe som er både kjent og fremmed på samme tid. Freud postulerte at slike fornemmelser hadde sammenheng med det underbevisste og med undertrykte erfaringer (ibid: 69-70). Sted og rom er av stor betydning for begrepet, noe som

synes i det latinske *locus suspectus*, overførbart til engelsk som *uncanny place* (Vidler 1992: 22). Arkitekturprofessor William R. Kenan, Jr. har beskrevet det uhjemlige som ”sinister, disturbing, suspect, strange; it would be characterized better as ’dread’ than terror, deriving its force from its very inexplicability, its sense of lurking unease, rather than from any clearly defined source of fear – an uncomfortable sense of haunting rather than a present apparition. Here the English word is perhaps more helpful than Freud was willing to admit: literally ’beyond ken’ – beyond knowledge – from ’canny’, meaning possessing knowledge or skill” (ibid: 23).

Bruken av rom i *Naboer* og *Skjult* føyer seg inn i en grøssertradisjon som for eksempel kan spores til *The Shining* og *The Haunting* (Robert Wise, 1963). Rollefigurene kommer til steder og hus som i utgangspunktet skal være ukjent for dem, men som likevel later til å ha ”a familiarity about it that makes no rational sense [...]” (ibid: 73). Slik er det for Jack Torrance på Overlook Hotel, og slik er det for John i nabojentenes leilighet. Samtidig blir Johns egen leilighet fremmedgjort for ham når fortellingen utfolder seg og hans grep på virkeligheten viser seg å ha alvorlige mangler. På en lignende måte strever KK med å forholde seg til morens gamle hus i *Skjult*, til tross for at han bodde der som guttunge og har sterke minner om stedet. Hutchings skriver at ”a recurrent feature of the horror genre is the house that contains secrets from the past, with the characters in these films often discovering that a familiar domestic setting is not so familiar after all” (ibid: 74).

Det mest betydningsfulle arbeidet med konseptet *uncanny* i forbindelse med grøsserfilm er gjort av filosofen Cynthia A. Freeland, blant annet i boka *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror* (2000). Hun bruker ikke begrepet på samme måte som Freud, men lar det betegne en ondskap som er ”a disembodied, vague state of affairs [...]” (2000: 215). Freeland innrømmer at det fortsatt gjenstår mye arbeid for å skape en helhetlig teori om konseptet *uncanny*, men definerer det uhjemlige på denne måten: ”The uncanny is a broad notion that applies to phenomena, in both life and artworks, that are eerie yet enticing, strange yet familiar, creepy yet not horrific. Uncanny films can emerge in genres like horror, film noir, and melodrama [...]” (Freeland 2004: 88).

Hennes to uhjemlige analysefilmer i *The Naked and the Undead* er Kubricks *The Shining* og Lynchs *Eraserhead*, filmer der verden fremstilles som ”an evil and forbidding place” (2000: 215). Etter Freelands mening er verken Jack Torrance i *The Shining* eller Henry Spencer (Jack Nance) i *Eraserhead* egentlig menneskelige grøssermonstre, men snarere tegn på, eller ofre for ”the vague yet powerful cosmic evil that the movie posits” (ibid: 216). Hun

hevder at filmenes handling er strukturert og har tydelig fremdrift, men at fortellingen likevel er "illogical and unpredictable, emphasizing the characters' inability to take meaningful action. Disruptions of time block orderly cause-and-effect narration" (ibid).

I denne sammenhengen legger Freeland vekt på filmskaperens anvendelse av stilgrep for å forme og kommunisere filmenes konseptualisering av ondskap. Hun skriver at "[the] evil that dominates the worldview of these films is not just a product of literary elements; its evocation fundamentally involves the filmic medium as a whole. *The Shining* and *Eraserhead* are films of mood and atmosphere" (ibid). I sin analyse av Kubricks kontroversielle Stephen King-adapsjon påpeker Freeland at "[the] effective-ness of *The Shining*'s depiction of the uncanny depends not just on the story, plot, characters, and acting but also, as I have suggested, on nonnarrative aspects of the filmic medium" (ibid: 222). King mislikte Kubricks filmatisering, og Freeland påpeker at regissøren har gjort *The Shining* til noe mer enn sine narrative komponenter.

Dette er ett av kjennetegnene ved de norske psykologiske grøsserne: den umulige historien, det ulogiske og uforutsigbare. Både *Naboer* og *Skjult* preges av desorientering i tid og rom, mens *Babycall* først og fremst preges av desorientering i tid. I formidlingen av disse umulige historiene har anvendelsen av stilelementer stor betydning. Jentenes leilighet i *Naboer* kan neppe beskrives som hjemmekoselig. Den er bokstavelig talt et uhjem, og uhjemlig i Freudiansk betydning. Morens forfalne hus i *Skjult* er *uncanny* slik Freeland beskriver begrepet, en vag men mektig ondskap, uten kropp, men knyttet til et bestemt sted. Heller enn å gi tilskueren en logisk og overbevisende kausal fortelling, legger den psykologiske eller uhjemlige grøsseren stor vekt på bruken av rom for å skape den ønskede stemningen og desorienteringen. Både Freeland og filmteoretiker Greg M. Smith understreker betydningen av filmens ikke-narrative elementer for å skape og vedlikeholde stemningen som er avgjørende for filmopplevelsen.

Ridley Scotts *Alien* er et godt eksempel på den stemningsskapende bruken av ikke-narrative elementer. Til og med når trusselen er et rommonster, tegnes det et større og mer fryktinngytende bilde av en ondskap i kosmos, slik Freeland formulerer det. I denne filmen er det riktignok mye og tydelig vold, mens volden i *The Shining* er sjelden og knapp. *Alien* har trekk fra slasherfilmen i sin fremstilling av en gruppe mennesker som jages og drepes av en nådeløs morder på et isolert sted. I dette tilfellet er morderen et utenomjordisk monster, men filmen er også et eksempel på det Freeland beskriver som *uncanny* grøsserfilm.

Den lange åpningssekvensen etablerer et fiendtlig landskap på samme måte som i *The Shining*, men i en annen skala. Et enormt romskip svever gjennom det endeløse verdensrommet. Musikk og ulende stemningslyder glir over i hverandre og skaper et vagt, men nifst bakteppe av dissonans (Tiller 2014: 120). Så klippes det til innsiden av romskipet. Scott lar kamera gli gjennom korridorene på *Nostramo*, og etablerer dermed filmens omgivelser som en sentral del av fortellingen, samtidig som den ikke-definerte synsvinkelen, det glidende kameraet, skaper uhygge. Det er ikke noe tegn til liv, verken mennesker eller andre, men tilskueren merker likevel et nærvær, en rytmisk during og pulserende lys på veggene. Dette er stedet rollefigurene skal befinne seg på, stedet der handlingen skal utspille seg, og det kan kjennes som om noen eller noe allerede er der, usynlig i de tomme korridorene. Omgivelsene blir etablert på samme måte som Kubrick iscenesetter den storslåtte nord-amerikanske naturen i starten av *The Shining*, og deretter korridorene, hallene og rommene på Overlook Hotel. Dette er mer enn bare omgivelser, de deltar aktivt i fortellingen og gir filmene det uhjemlige, i Freelands betydning. Fremstillingen av rom gjennom bruken av stilgrep har stor betydning for den uhjemlige grøsserfilmen.

Noe av inspirasjonen for grøsserfilmer som *The Shining* kommer fra Edgar Allan Poes diktning, der trusselen ofte tar form som "an atmosphere of mysterious, implied evil rather than any specific monster or scenes of violence" (Freeland 2000: 235). I slasherfilmen er trusselen eksternt, til tross for undersjangerens paranoide trekk slik Tudor beskriver det. Den psykopatiske morderen kan overvinnes, som i *Fritt vilt*, selv om han også kan komme tilbake fra de døde, som i *Fritt vilt II*, i grenselandet mot det overnaturlige. I den uhjemlige grøsserfilmen er ondskapen "unexplained, disembodied and floating yet somehow localized in this place" (ibid: 224).

Freelands bruk av begrepet *uncanny* minner om hvordan Kendrick beskriver den psykologiske grøsseren som suggestiv, kontemplativ og spirituell, i kontrast til slasherfilmens mer materielle og actionpregete fokus. Den første er innadvendt og stemningsorientert, mens den andre er utadvendt og handlingsorientert. Den norske psykologiske grøsseren er annerledes enn slasherfilmene, og viderefører arven fra *De dødes tjern* i måten subjektive sinnstilstander tematiseres og visualiseres på. Den norske filmen som passer best til Freelands bruk av begrepet uhjemlig er *Skjult*, og til en viss grad *Utburd*, som jeg skal komme tilbake til. Sletaunes filmer ligger nærmere Freuds bruk av begrepet, men er like avhengige av den stemningsskapende anvendelsen av filmstil.

4.4 *Babycall*

Pål Sletaune fulgte opp *Naboer* med enda en spillefilm i samme sjanger. Han skrev manuskriptet til sine to første, *Budbringeren* og *Amatørene*, sammen med Jonny Halberg, mens *Naboer* og oppfølgeren *Babycall* er kreditert Sletaune alene. Han kan kalles en norsk auteur, og hans anvendelse av filmstil, eller de elementene av verket som Freeland og Smith kaller ikke-narrative, har stor betydning for opplevelsen og fortolkningen av hans psykologiske grøssere.

Freeland skriver om Kubricks *The Shining* at den svinger frem og tilbake mellom realisme og det overnaturlige (ibid: 217). Det samme gjør Sletaunes *Babycall*, på sin egen måte. Fortellingen om en mors desperate forsøk på å beholde grepet om både sønnen og sin egen psyke, har innslag av det overnaturlige som skiller den fra de tidligere psykologiske kinogrøsserne i Norge. *Babycall* står i et tydelig slektskap til Sletaunes egen *Naboer*, både tematisk og visuelt, men er en mer komplisert filmfortelling fordi den blander to subjektive synsvinkler.

4.4.1 De døde kommer tilbake

Filmen handler om Anna (Noomi Rapace) og hennes åtte år gamle sønn Anders (Vetle Qvenlid Werring). De flytter inn i en leilighet i Groruddalen i Oslo for å gjemme seg for Annas voldelige eks-mann. Anna beskylder ham for å ha forsøkt å ta livet av Anders, og hun har selv blitt en nevrotisk mor som har vanskelig for å la sønnen leve et normalt liv. En dag kjøper hun en babyradio av Helge (Kristoffer Joner) i en Expert-butikk på Linderud Senter. Anna ønsker å kunne lytte til sønnen om natta, men babyradioen fanger opp lyden av en fremmed guttunge som skriker: ”Nei! Jeg vil ikke! Slipp meg!”

Anna strever med å holde orden på hverdagen, og følges tett av Grete (Maria Bock) og Ole (Stig R. Amdam) fra barnevernet, sosialarbeiderne som skal vurdere Annas tilstand i forbindelse med en gjenopptakelse av saken mot hennes eks-mann. Hun finner sammen med Helge i et vakkende vennskap, og innrømmer at hun har hull i hukommelsen. Anna forteller Helge at hun ”ser saker som jeg vet inte är sant. Det hender varje dag.” Da Helge får høre opptak fra babyradioen, er det bare normal barnegråt der.

Anders får en venn på skolen, en mystisk gutt med blåmerker og arr som tyder på at han mishandles. Samtidig blir Anna overbevist om at det foregår noe kriminelt i en leilighet i nærheten som fanges opp av babyradioen om nettene. Undersøkelsene hennes avbrytes da myndighetene bestemmer at hennes eks-mann skal ha foreldreansvaret for Anders. I desperasjon angriper Anna sosialarbeideren Ole med en saks, og hopper ut av vinduet i sjette etasje med Anders i armene. Anna dør av fallet, men Anders er sporløst borte. Helge får vite at gutten ble drept av faren sin to år tidligere. Resten av Annas tilværelse har vært hennes egen fantasi. Eller har den det? Helge har selv møtt Anders' mystiske venn i Annas leilighet, og denne gutten blir funnet drept i skogen etter at Anna dør.

Babycall gjorde det betydelig dårligere på kino enn *Naboer*, med et besøkstall på 78 901 (*Film & Kino* 2013: 63), selv om den hadde lavere aldersgrense og en høyaktuell Noomi Rapace i hovedrollen. Hun var på det tidspunktet blitt verdenskjent for sin rolle som Lisbeth Salander i filmatiseringen av Stieg Larssons *Millennium*-trilogi (Niels Arden Oplev og Daniel Alfredson, 2009) og var i arbeid med Ridley Scotts *Prometheus* (2012), en forhistorie til *Alien*. Nedgangen i besøkstall fra *Naboer* til *Babycall* kan ha mange årsaker, men det kan tenkes at mottakelsen i media påvirket besøket. Som filmkritiker Tonje Skar Reiersen har skrevet, så er det ”intendert at ikke historien går opp [...]” (Reiersen 2011), men anmeldernes reaksjoner på *Babycall* var lunkne i forhold til hva filmene til Sletaune vanligvis utløser.

Som i *Naboer* starter lyden før bildet. Vi hører først Helges stemme: ”Anna. Hvor er Anders?” Når vi like etter møter Anna, sitter hun alene i baksetet av en bil, mens Anders dukker opp fra ingensteds så snart hun står utenfor blokka der den nye leiligheten hennes ligger. Enkelte steder i filmen klipper Sletaune også bildene sine på en måte som gir inntrykk av at Ole og Grete fra barnevernet forsvinner i løse lufta. Heller enn at man ser dem gå ut en dør, er de plutselig borte fra en innstilling til en annen, mens Anna fortsatt står der på samme sted. De finnes kanskje ikke, og det gjør kanskje ikke Anders heller.

Grensen mellom objektiv virkelighet og hovedpersonens subjektive opplevelse er mer komplisert i *Babycall* enn i *Naboer*. Det blir etter hvert klart at Anna forestiller seg både sønnen Anders og sosialarbeiderne Grete og Ole. Sistnevnte er virkelig nok som person, og han angripes av Anna, men han er bare stedets vaktmester. Det later også til at personalet på Anders' skole eksisterer i Annas forestillingsverden i en eller annen grad, siden de alle forholder seg til Anders som en levende person.

Den mishandlede vennen til Anders kompliserer fortellingen og grenseoppgangen mellom fiksjonsnivåer. Han interagerer også med Helge, selv om gutten på det tidspunktet er

død. Dermed legger fortellingen til et nivå som beveger seg utover Annas subjektive forestillinger og inn i det overnaturlige. Vennen er et spøkelse, en død gutt som griper etter Helge fra det hinsidige. Samtidig viser det seg at lydene Anna fanget opp med sin babyradio ikke var innbilning. Hun hørte det virkelige drapet på den unge gutten i en naboileilighet, hun så liket bli båret ut gjennom parkeringskjelleren under blokka, og hun så guttens far dekke til en grav i skogen. Det virker logisk i filmens fiksjonsunivers at Anna og Helge begge kan se den avdøde gutten. Anna er merket av døden etter drapet på sin sønn, og Helges mor ligger for døden på sykehuset. Til sammen er de to i stand til å se den andre siden, avsløre mordet, og hjelpe den døde gutten med å bli funnet.



Anna og Helge kommuniserer med de døde i Pål Sletaunes *Babycall*.

At de døde kommer tilbake til de levendes verden, er et vanlig motiv i grøsserens ulike undersjangre. Kendrick skriver at "the most popular narrative in spiritual horror is a variation on this 'return of the repressed' theme in which an unjustly murdered person makes contact with the living in order to solve the mystery of his or her death" (2010: 153). Ved årtusen-skiftet gjorde den psykologiske grøsseren *The Sixth Sense* stor suksess med sin fortelling om den unge gutten Cole (Haley Joel Osment) som kan se døde mennesker. Han får hjelp av barnepsykologen Malcolm Crowe (Bruce Willis) for å bli kvitt det de voksne mener er vrangforestillinger, men fortellingens vri er at Malcolm selv er død, et av spøkelsene som

ifølge Cole "don't know they're dead." Det er spøkelsene, inkludert doktor Crowe, som trenger Coles hjelp. Slik også den døde gutten i *Babycall* trenger hjelp fra Anna og Helge.

Et kjennetegn ved den tidlige gotiske fortellingen er at den ofte preges av det overnaturlige, som innslag av spøkelseser eller vampyrer, det som på engelsk kalles "the supernatural" (Punter 1980: 1). Det gotiske *elsewhen* i de klassiske romanene fra rundt 1760 til rundt 1820 dannet grunnlaget for noen av de mest kjente grøssersyklusene på film, produsert av amerikanske Universal på 1930-tallet og britiske Hammer sent på 1950-tallet. Litteraturforsker David Punter skriver at gotiske fortellinger også har fått mer moderne utgaver med forfattere som Flannery O'Connor og John Hawkes, og at disse fortellingene foregår i en tid nærmere vår egen:

"This 'New American Gothic' is said to deal in landscapes of the mind, settings which are distorted by the pressure of the principal characters' psychological obsessions. We are given little or no access to an 'objective' world; instead we are immersed in the psyche of the protagonist, often through the sophisticated use of first-person narrative. [...] Violence, rape and breakdown are the key motifs; the crucial tone is one of desensitised acquiescence in the horror of obsession and prevalent insanity" (Punter 1980: 3).

I denne beskrivelsen er det lett å kjenne igjen Pål Sletaunes psykologiske grøssere. Selv om tid og sted er vårt eget nå og her, har fortellingene klare trekk av det Punter kaller en nyere amerikansk gotikk. Både *Naboer* og *Babycall* fortelles gjennom et prisme av subjektive psykologiske tilstander, men spesielt *Babycall* beholder også det klassiske gotiske motivet med de døde som kommer tilbake til de levendes verden. Uttrykket gotisk brukes ofte for å beskrive spøkelsesfortellinger (ibid).

Reiersen har poengtert hvordan Sletaunes to psykologiske grøssere kan betegnes som gotiske filmfortellinger. Hun sammenligner *Naboer* med Edgar Allan Poes novelle "The Tell-Tale Heart" (1843) og setter *Babycall* opp mot Charlotte Perkins Gilmans "The Yellow Wallpaper" (1892). Om *Naboer* skriver Reiersen at "avsløringen har vi ant lenge, så det er ikke oppbygningen mot plottvisten som gjør at vi sitter ytterst på kinosetet. Det Sletaunes film og Poes novelle har felles, er hvordan de lar oss ta del i morderens galskap. Hvordan vi påtvinges forvirringen, angsten, det stinkende, blodige, forlokkende og avskyelige ved drapet" (2011). Forsøket på å stenge noe ute, eller å stenge seg selv inne, er betegnende for denne typen gotiske skrekkhistorier: "Som morderen i 'The Tell-Tale Heart' ikke klarer å stenge ute likets hjerteslag, og slik avslører seg selv for politiet, klarer ikke John å fordekke sin handling. Begge drives til vanvidd av sin forbrytelse, og det er dette – å være inne i et

sinnsforvirret, desperat hode – som gir fortellingene nerve” (ibid). I Poes verker er den overnaturlige dimensjonen en sjeldenhet, og hans fortellinger peker dermed fremover mot den psykologiske grøsserens moderne fremstillinger av ”individets skrøbelige psyke” (Schubart 1993: 26). *Naboer* ligger i dette landskapet, mens *Babycall* er annerledes.

Babycall er et sjeldent tilfelle i norsk grøsserfilm, ikke bare fordi den handler om gjensferd, men også fordi den handler om en trussel mot familien. Mye av det som skjer i filmens nåtid later riktignok til å være Annas forestillinger, men filmens såkalt objektive virkelighet er også at hun og sønnen har blitt utsatt for en fryktelig trussel og et dødelig overgrep fra guttens far. Motivet gjentas i drapet på nabogutten. En slik trussel mot familieenheten er relativt vanlig i grøssersjangeren, men i Norge forekommer dette bare i *Babycall* og en av randsonefilmene jeg skal diskutere i neste kapittel, *Gåten Ragnarok*. Sammen med den mer kompliserte synsvinkelen, kombinasjonen av Annas og Helges opplevelser, gjør dette *Babycall* til en ganske annen grøsserfilm enn *Naboer* og *Skjult*.

En annen forskjell fra *Naboer* er at Sletaune denne gangen organiserer fortellingen etter den klassiske treaktersdramaturgien. Filmens første og tredje akt er på ganske nøyaktig 20 minutter hver, mens andre akt varer litt i underkant av 40 minutter. Den første akten av filmen kulminerer idet Annas babyradio tar inn signalet fra naboen som avslører et voldelig overgrep mot en guttunge. Midtpunktet i andre akt inntreffer da Anna skal ta med Anders til et tjern i skogen, en utflukt hun har lovet ham så snart været blir varmt nok. Tjernet er ikke der, bare en parkeringsplass, og Anders løper derfra i sinne etter å ha beskyldt moren for å lyve. Rett etterpå blir Anna utsatt for en trussel fra sosialarbeideren, eller vaktmesteren, Ole. Han later til å ville utnytte hennes svekkede tilstand i seksuell hensikt, og dette skaper en ytterligere komplikasjon mot slutten av andre akt.

Omtrent 67 minutter inn i filmen blir Anna vitne til at Anders’ mystiske venn druknes i tjernet som bare finnes i hennes hode, og tredje akt starter. Etter Annas død ved 80 minutter blir det opp til Helge å nøste opp det siste mysteriet, guttungen han traff i Annas leilighet. Helge følger en tegning som Anders har laget av blokka og nabolaget, en oversikt som Anna i virkeligheten må ha tegnet, og finner gutten begravet i skogen.

I likhet med *Naboer* har *Babycall* et mye lavere antall følelsesmarkører enn slasherfilmene. Begge teller omtrent 5 slike markører, noe som indikerer at de ikke søker å utløse presise følelsesopplevelser hos tilskueren like ofte som slasherfilmene gjør. De psykologiske grøsserne er konstruert med tanke på å gi publikum en annen type uhygge, den kryptende uroen som bygges opp i lavere tempo og betoner den indre desorientering og redsel som

rollefigurene opplever, og ikke i så stor grad en ytre trussel om vold. Den åndelige dimensjonen ved *Babycall* handler om døde mennesker som kommer tilbake til de levendes verden, spøkelseser som ber om hjelp til å finne fred, og Sletaunes dvelende stil bygger opp under tematikken.

4.4.2 Det urbane ingensteds

Pål Sletaune sier at han liker å plassere fortellingene sine i pregløse omgivelser, men at det likevel var avgjørende for ham at *Babycall* utspilte seg i det som kan gjenkjennes som en norsk drabantby (Sletaune 2016). Det Sletaune opplever som visuelt slående med Groruddalen i Oslo er å kunne se så mye himmel som man gjør der. Forskjellige steder i dalen blir koblet sammen til Annas drabantby i *Babycall*. Som alle Sletaunes filmer kjennetegnes denne av omgivelser som kan beskrives som et urbant ingensteds.

Filmens omgivelser er et grått og slitent Oslo, en drabantby øst for sentrum. Annas historie utspiller seg i et urbant ingenmannsland, hvor som helst og ingensteds på samme tid. Slik omgivelsene i *Rovdyr* er et mytisk ruralt *Norway, Texas* (Iversen 2009) uten noen særlig geografisk forankring utover Østlandsdialektene, er omgivelsene i *Naboer* et slags urbant *Manchester, Norway*. Stedet kunne ha vært et middelklassestrøk i en nesten hvilken som helst nord-europeisk drabantby. *Babycall* viderefører det pregløse til en viss grad, men fester det til en mer gjenkjennelig norsk forstad, på grensen mellom byen og naturen.

Anna bosettes i ei blokk i en drabantby, noe som er ganske annerledes enn det gotiske *elsewhen* med sine gamle slott og herskapshus i en nokså fjern fortid. *Babycall* har en nygotisk fortelling, i Punters forstand, og moderne omgivelser. Trapper og ganger minner om institusjonskorridorer, eller kanskje et sykehus, med sterile vegger og anonyme dører. Utvendig er blokka mange titalls tomme vinduer som stirrer fra en grå fasade, lignende hvordan Poe beskrev Usher-husets "vacant eye-like windows" (Vidler 1992: 17). Disse øynene ser innover, ikke utover, noe som understrekes av Anna sin tegning av blokka. Det er det som skjer på innsiden hun skisserer på papiret, og hun tåler heller ikke å ha gardinene sine trukket fra. Hun lukker seg inne, men huset skjuler noe skrekkelig, selv om det virker fredelig utad. Også i skolegården, der Anna venter på Anders til hun blir jaget vekk av rektor, er det tomme vinduer som preger Sletaunes bilder. Den knøttlille Anna sitter helt alene på en benk, mens hundrevis av vindusruter stirrer på henne.



Stirrende vinduer og en knøttliten Anna i *Babydoll*.

Motivet med stirrende vinduer gjentas i butikken der Helge jobber. Linderud Senter er det eneste faktiske stedet som identifiseres helt bestemt i filmen, ved neonskiltet på senterets tak. I Helges elektronikkbutikk på senteret henger flere titalls TV-skjermer på veggene. De tomme vinduene stirrer på Anna, mens en døende kvinne stirrer på Helge fra skjermene, en vond påminnelse om hans egen døende mor. Ved filmens slutt er det konklusjonen på Anna og Helges korte historie sammen som stirrer fra de samme skjermene: Den drepte gutten har blitt funnet og foreldrene er arrestert.

Skogen utenfor Annas blokk bryter med det urbane ingensteds. Dette er et helt annerledes rom. Fritt og åpent, uten stirrende øyne eller knugende korridorer. Det ligger i skjul for omverden, og gir Anna et pusterom, men det er også her liket av den drepte gutten begravnes. Anna besøker skogen flere ganger i filmen, og to av gangene finner hun skogsvannet som ikke egentlig eksisterer. Den tredje gangen hun kommer dit er etter sin død, når Helge forteller historiens lykkelige slutt. Sammen med Anders setter hun seg ned ved vannkanten og nyter fred og frihet.

I psykologiske grøssere som *Babydoll*, eller det Kendrick kaller den åndelige grøsseren, finnes det mange spor av den gotiske litteraturen. Noe av dette er knyttet til sted og rom, til filmenes omgivelser og hvordan de blir brukt: "Gothic literature produced many novels and stories built around recurring images, motifs, and themes that would come to be

associated with the horror genre: an emphasis on the past, the exploration of the aesthetics of fear, and the merging of fantasy and reality. Even more obvious are the formal qualities that include supernatural elements and settings that emphasize death and decay” (Kendrick 2010: 147). Kendrick påpeker at den gotiske litteraturen kan spores tilbake til ”the Graveyard School of poets” (ibid), til diktere som Thomas Parnell, Robert Blair og Edward Young på første halvdel av 1700-tallet (Punter og Byron 2004: 10-11). Kendrick skriver at disse dikterne ”collectively established much of the fundamental imagery of the modern horror genre decades before it made its way into English Gothic literature. [...] [They] were among the first to focus their attention on death, darkness, ruins, and decay [...] (2010: 148). *Skjult* er kanskje det tydeligste visuelle eksempelet på disse røttene blant norske psykologiske grøssere, men også *Naboer* og *Babycall* er utskudd fra denne gamle tradisjonen. Selv om Sletaunes psykologiske grøssere har en handling som foregår i moderne tid og i moderne omgivelser, er de også tematisk sett gotiske fortellinger. Dette gjelder ikke minst fokuset på hvordan traumatiske opplevelser i fortiden undertrykkes og kommer tilbake til overflaten, hvordan menneskers rasjonelle forhold til verden settes under press, og hvordan både fantasifigurer og spøkelser interagerer med filmenes levende rollefigurer.

Anders’ mystiske venn dukker først opp dagen etter at Anna har hørt ham bli drept over babyradioen. Siden Anders også er død, gir det mening at bare en annen død gutt kan bli vennen hans. Den drepte guttens gjenferd trenger Annas hjelp, og Anders er bindeleddet mellom dem. Det er Anders som trekker Anna til parkeringskjelleren der hun ser guttens kropp, pakket i en sovepose, bli lempet inn i en varebil. Det er også Anders som trekker henne til parkeringsplassen i skogen, der Anna tror at det ligger et vakkert tjern, den dagen hun ser den samme soveposen bli begravet i skogen. Forbindelsen mellom de to guttene er åpenbart at de begge har blitt mishandlet og drept av fedrene sine. ”Vi hjelper hverandre”, sier de stille til hverandre. Anders overtar også den andre guttens blåmerker. Da Anna konfronterer Anders og vil vite hvordan han har fått dem, sier Anders: ”Det gjø’kke vondt. De æ’kke mine.”

Helge ser den drepte gutten for første gang rett etter at Anna har invitert ham hjem til seg på middag, og like før moren hans legges i respirator. Ved middagen kommer det frem nok en forbindelse mellom rollefigurene: Helge kan fortelle at han vokste opp i blokka der Anna nå bor. Den nølende magnetismen mellom Anna og Helge drives av at hun er en overbeskyttende mor og han er en overbeskyttet sønn. De forstår hverandre. I leiligheten treffer Helge også den drepte gutten, som han tror er Anders. Gutten later til å vite ting om Helge og

den døende moren hans som han ikke burde vite, og Helge går sin vei i den tro at Anna har fortalt sønnen ting hun har fått vite i fortrolighet. Like etterpå bestemmer han seg for å la sin mor dø, og respiratoren kobles av.

Fra dette punktet og frem til Annas død intensiveres hennes subjektive forestillinger om virkeligheten og faren hun og sønnen befinner seg i. Desperasjonen øker, men rommene blir ikke forvridd på urealistisk vis slik som i *Naboer*. Omgivelsene forblir nøkterne, det urbane ingensteds der Annas tragiske indre kamp utspiller seg. Til slutt skriver hun det som må karakteriseres som et selvmordsbrev: ”Det enda jeg måtte tänka på är Anders. Utan honom så tillhör jag inte världen. När dom la honom i min famn, tänkte jag: ’Spring, Anna! Ta honom med dej och spring! Det är bara du som kan rädda honom.’ Men det gjorde jag inte. Nästa gång ska jag springa. Det blir snart.” Så kaster hun seg i døden, fra vinduet på sønnens rom, som hun har dekket til gjennom hele filmen.

Rommene i *Babycall* har forblitt realistiske og oversiktlige hele veien, selv om de inntas av personer som på ett eller annet nivå eksisterer i Annas forestilling. Desorienteringen i denne filmen er først og fremst en desorientering i tid, ikke i rom. Man kan til og med spekulere i at tjernet i skogen fantes mens Anders var i live, og siden har blitt fjernet. Dessuten handler filmen om den glidende overgangen mellom verdener, som også er et kjennetegn ved den psykologiske grøsseren. Verken Anders eller vennen hans finnes i de levendes verden. Den Anders som Anna forholder seg til er fra en annen tid, en tid som opphørte å eksistere da Anders ble drept to år tidligere. Sletaune underbygger desorienteringen i tid med elliptiske klipp. Tiden trekkes sammen, noen ganger på en slik måte at det virker som om personer i rommet plutselig forsvinner, og andre ganger som om noen plutselig dukker opp. Freeland skriver om betydningen av desorientering i tid og rom i sin analyse av *The Shining* og *Eraserhead*:

”*The Shining* is about disorientations – not simply problems among people but disorientations in time. [...] The central metaphors in *The Shining* involve the distorted and scary spaces of mirrors and mazes – not just the actual outdoor maze, but also the mazes of highways, hallways, and the hotel itself. [...] A similar disorientation of thinking as well as of space and time is also at work in *Eraserhead*” (Freeland 2000: 234).

Der *Naboer* visualiserer Johns desorientering gjennom manipulasjonen av rom, er det først og fremst tidsforvirring som besørger Annas desorientering i *Babycall*. Sletaune knytter an til en modernistisk tradisjon, også ifølge seg selv: ”Well, I’ve always been interested in

films like *The Shining* and the early Polanski. I think the thriller genre is interesting because you can address interesting and challenging psychological stuff and still make a film that will work with an audience” (Brown 2010). Det er ingen tvil om at *Naboer* og *Babycall* henter inspirasjon fra Polanski-filmene *Repulsion* og *The Tenant* (1976), men Polanskis omgivelser er tydeligere stedsbestemt, til tross for fortellingenes desorientering i rom og tid. Sletaune holder på iscenesettelsen av det urbane ingensteds som ramme for sine psykologiske grøssere.

4.5 *Utburd, en annerledes villmark*

”If, to borrow a title from Lovecraft, there is always a lurker at the threshold, in the horror movie it most frequently lurks on the border dividing the prosaic everyday from threatening supernatural” (Tudor 1989: 158).

Med *Babycall* hadde den norske grøsserbølgen avfødt tre psykologiske grøssere så langt, som alle har den samme narrative vrien. Pål Øies *Skjult* har andre stilmessige ambisjoner enn Pål Sletaunes filmer, og ligger nærmere slasherfilmen i uttrykket, men den forteller i bunn og grunn den samme typen gotiske historie om en subjektiv sinnstilstand og det undertryktes tilbakekomst. Den fjerde og foreløpig siste norske kinogrøsseren som ligger i undersjangeren psykologisk grøsser gjør noe litt annet enn de foregående.

Utburd av Astrid Thorvaldsen ble produsert som en del av mastergraden til et kull studenter ved Film- og videoproduksjon på NTNU. I utgangspunktet stiller den i samme kategori som amatørgrøsserne *22* (Pål Aam og Eystein Hanssen, 2001), *Dunderland* og *Blåtur*, men er en del av mitt utvalg fordi den fikk bred kinodistribusjon gjennom Storytelling Media, slik jeg definerte dette i kapittel 1. *Utburd* kan betraktes som en slags bro mellom de norske slasherfilmene og de psykologiske grøsserne. Den har flest kjennetegn fra sistnevnte undersjanger, men bruker norsk natur og en norsk myte som omgivelser og grunnlag.

En vennegjeng på fem reiser ut i skogen utenfor Trondheim for å tilbringe noen dager på ei hytte. Lederskikkelsen blant dem er medisinstudenten Kristine (Jenny Kaatz), som har et nært forhold til naturmannen Erik (Jørgen Hunstad), kanskje noe mer enn bare et vennskap. Med seg har de også tegneren Arild (Asbjørn Røen Halsten), forfatteren Adrian (Jonas Langset Hustad), og den innadvendte Sara (Marte Ingvild Stordahl) som nettopp har lagt bak seg et institusjonsopphold utløst av en abort. Under oppholdet i skogen oppildnes Sara av myten om utburd, spøkelser av barn som i gamle dager ble satt ut for å dø. Adrians neste bok

er basert på denne myten, og ganske snart begynner vennene å oppleve at Adrians fortelling blir til virkelighet. Den mørke skogen skjuler vesener som lengter etter å vinne tilbake menneskelivet og menneskekroppen som ble tatt fra dem. *Utburd* blir virkelighet mens Adrian utvikler historien med vennene som deltakere.

Utburd har enkelte ting til felles med slasherfilmene. Innledningen viser en vennegjeng på vei ut av byen i bil, noe man kjenner igjen fra *Fritt vilt* og *Rovdyr*. Det ligger til og med et pek til slasherfilmens telefonproblem her, når det viser seg at mangelen på dekning skyldes at telefonen står i *flight mode*. Filmen bruker også norsk natur på den samme måten som *Villmark* og *Fritt vilt*, og det nasjonalromantiske bildet av Norge gjøres om til et åsted for skrekkelige opplevelser. ”Jeg bor i skogen”, sier det første spøkelset til den deprimerte Sara. I motsetning til slasherfilmene benytter *Utburd* seg av en virkelig myte, på samme måte som flere av neste kapitels randsonefilmer. Her er det ikke bare naturen som tas i bruk, men også den norske myten om *utburd*.

En spesiell ting med *Utburd* er at filmskaperne har opplevd norske grøssere på kino i sin egen ungdomstid. Regissør Thorvaldsen forteller at *Fritt vilt* gjorde et stort inntrykk på henne i 2006, og at den typen gruppedynamikk som der ble iscenesatt inspirerte utvalget av rollefigurer i *Utburd*. Samtidig var hun bevisst både *De dødes tjern* og *The Shining* i sitt ønske om å lage en grøsser som belyser det psykologiske, drømmer og underbevisstheten. Hun sier også at anvendelsen av norsk natur i kombinasjon med *utburd*myten tente gruppa som skulle lage filmen sammen (Thorvaldsen 2015).

Rommet i *Utburd* er i utgangspunktet den koselige, hjemlige hytta i den vakre skogen, og landskapene i fjellet som presenteres i all sin overdådige prakt. I tråd med slasherfilmene blir disse stedene snart gjort om til noe nifst og truende. For å komme dit benytter Thorvaldsen seg av et metagrep, der Adrians utbrodering av grunnlaget for hans neste bok fører til diskusjoner om hvem som først vil bli tatt av *utburd*, hvem som kommer til å dø og hvem som kommer til å overleve. Historiefortellingen skjer bokstavelig talt rundt leirbålet og middagsbordet, og den mørke skogen blir gitt det samme skrekkelige potensial for lemlestelse og død som kjennetegner naturen i de norske slasherfilmene.



Leirbål og middagsbord er steder for pirrende historiefortelling i Astrid Thorvaldsens *Utburd*.

Likevel holder *Utburd* seg innenfor rammen til den psykologiske grøsseren fordi den utforsker sinnstilstander. Mye av fokuset ligger på Saras opplevelse av anger og depresjon i etterkant av at hun bestemte seg for å avslutte svangerskapet. Dette kobles til Adrians forfatterskap og hans overnaturlige evne til å fortelle ting som snart etter blir til virkelighet. *Utburd* er ”spøkelsene til døde barn”, som det sies i filmen, og Adrian påstår at utforskningen av myten kan gi Sara kjærkommen terapi. På veien dit går det galt da Adrian fortsetter å presse vennegjengen gjennom en opplevelse som han kaller ”vår myte”. Fantasifigurene vekkes til live og begynner å lokke vennene inn i skogen, ut i fossen, dit det neppe finnes noen lykkelig slutt for dem.

Filmen holder fast ved et dvelende tempo nesten hele veien, og har et mye lavere antall følelsesmarkører enn slasherfilmene. Den eneste av vennene som ikke kommer ut igjen av skogen er Adrian, fortelleren selv, men filmen mer enn antyder at han fortsatt finnes der ute i villmarken, i en eller annen åndelig form. Det er kanskje ikke helt riktig å kalle *Utburd* en hybrid av slasherfilmen og den psykologiske grøsseren, men den blander fokuset på subjektive sinnstilstander med noe mer materielt, og den har i seg den norske slasherfilmens typiske anvendelse av den rurale isolasjonen og den truende naturen. Sistnevnte understrekes av filmens rammefortelling, der en ung Adrians overnaturlige talent frembringer det umulige vesenet ”jernharen”, til barnas skrekk og gru. Thorvaldsen forklarer at poenget med ramme-

fortellingen er å tydeliggjøre at handlingen i filmen ikke skjer i en forestillingsverden. Spørsmålet hun ønsker å stille er ”hva er virkelig?”, men svaret skal ikke være en vrangforestilling (ibid). *Utburd* utforsker fantasiens makt over virkeligheten, det skrevne ord som en katalysator for fantastiske hendelser.

Det er uvanlig for amatørproduksjoner på lavbudsjett å få bred kinodistribusjon, og *Utburd* skiller seg dermed fra lignende produksjoner som *Dunderland* og *Blåtur*. De eneste tilgjengelige tallene for *Utburds* kinobesøk er de som ble loggført av Filmweb.no, der tallene for filmens siste spilleuke viste 1 561 tilskuere. Den ligger dermed på omtrent samme nivå som randsonefilmen *Mørke sjeler* som diskuteres i neste kapittel.

Utburd beveger seg inn på et område som ingen av de tidligere norske slasherfilmene eller psykologiske grøsserne har berørt: det monstrøst overnaturlige. *Babycall* er en slags spøkelseshistorie, men den handler ikke om fantasivesener som ikke er mennesker. Monstre og vesener fra andre verdener finnes nesten utelukkende i randsonefilmene som skal diskuteres i neste kapittel, men også i *Utburd*. Tudor bruker uttrykket ”lurkers at the threshold” om grøssere som i sin handling ”posit supernature as a primary source of disorder” (1989: 158). Selv om *Utburd* plasserer seg innenfor undersjangeren psykologisk grøsser, har den et slikt aspekt ved fortellingen og peker dermed videre mot randsonefilmene.

4.6 Lukket sinn

De norske psykologiske grøsserne deler sine sentrale kjennetegn med amerikanske og andre utgaver av undersjangeren: Overlappinger med thrillerfilmen, den umulige historien, fortellinger om grenseoverskridelser og sinnstilstander, betoningen av stemning gjennom konstruksjonen av uhjemlige rom, en modernistisk desorientering i både fortellingen og filmstilen. Likevel kan det også trekkes frem noen særtrekk ved de norske filmene.

Pål Sletaunes filmer er merket av det urbane ingensteds. Både *Naboer* og *Babycall* er fortellinger om sinnstilstander, den sistnevnte også en slags spøkelseshistorie, og de er begge lagt til urbane omgivelser med ulik spesifisitet. Pål Øies *Skjult* bruker omgivelser på bygda som minner mer om David Lynchs TV-serie *Twin Peaks* (1990-91) og Stanley Kubricks *The Shining*, mens Astrid Thorvaldsens *Utburd* tar den psykologiske grøsseren ut i terrenget vi kjenner fra den norske slasherfilmen. Samtidig tematiserer den også en gammel norsk myte på en måte som ellers bare gjøres i randsonefilmene.

Filmene har fellestrekk med Freelands definisjon av den uhjemlige grøsseren, fremstillingen av en vag, men mektig, ondskap som går utenpå enkeltmenneskers handlinger og samtidig dypt inn i rollefigurenes sinn. Hva er ondskaperen i de norske psykologiske grøsserne? *Skjult* har den mest åpenbare forbindelsen til Freeland, fordi ondskaperen er knyttet til et sted, det forfalne huset til KKs mor. Det er ikke snakk om et spesifikt monster eller en truende morder, som i slasherfilmene, men en mystisk ondskap uten kropp. På en lignende måte som i Freelands modellfilm *The Shining*, virker det som om stedet og huset i *Skjult* besetter hovedpersonen og utøver onde gjerninger gjennom ham, men ondskaperen selv er flyktig og gjøres ikke ende på ved fortellingens slutt. Dermed stiller den psykologiske grøsseren helt andre spørsmål om ondskapers natur. Den vilkårlige nedslaktingen i slasherfilmene kan stanses ved at gjerningspersonen settes ut av spill, slik som i *Fritt vilt* og *Fritt vilt II*. Det uhjemlige huset i *Skjult* blir stående, og den desorienterende besettelsen som KK tilsynelatende har opplevd er ikke over. Ei heller finnes det noen garanti for at ikke andre mennesker skal oppleve noe lignende der, fordi ondskaperen er tegnet som en større naturkraft. På samme måte ender *Utburd* opp med at den trønderske skogen fortsatt skjuler en trussel som på nytt kan tre frem fra skyggen under trærne og skade mennesker. Ondskaperen i filmene er endeløs, en del av en permanent tilstand og en permanent kamp mellom godt og ondt.

Det uhjemlige i *Naboer* tar form som en desorientering i rom. Den ytre ondskaperen i filmen er Johns handlinger, drapene på Ingrid og Åke, men disse handlingene er utslag av en voldelig psykose. Desorienteringen oppstår i forlengelsen av at John fortrenger det han har gjort og opplevd. Det undertrykte presser seg tilbake til overflaten gjennom personer og rom i hans forestillingsverden. Vi finner den samme typen psykose i *Babycall*, men forskjellen er at Anna først og fremst er desorientert i tid. Hun forestiller seg at den drepte sønnen hennes fortsatt lever og at myndighetene truer med å skille dem fra hverandre. Til forskjell fra *Naboer* og *Skjult* utøves ondskaperen her av perifere figurer: Annas eks-mann har drept deres sønn i fortid og en nabomann dreper sin sønn i nåtid. Den virkelige skrekken i Øies og Sletaunes psykologiske grøssere beror på det fryktelige i å miste kontrollen over sitt eget sinn, og på denne måten slekter filmene på både den gotiske litteraturen og *The Shining*, samt Polanskis *Repulsion* og *The Tenant*.

Rikke Schubart har skrevet at et sentralt element i intermediale skrekkfortellinger er ”det gotisk lukkede rom, der manifesterer sig fysisk i skumle borge, sublim faretruende natur eller hjemmet ved nattetide” (1993: 21). Dette lukkede rommet er et uttrykk for sinnstilstander: ”Mørket og natten [...] forbinder det gotiske rum med drømmen og det ubevidste.

[...] Gotikken utvikler en særlig *forvrængende perception*, der lader alt med betydning: rummet, tiden, alt synes gennemsyret af personernes paranoide sindsstemninger [...]" (ibid).

Å bli fanget, innestengt, er et vanlig motiv i gotiske fortellinger. Day skriver at "usually male characters imprison female characters" (1985: 79), men fangenskapet kan ta forskjellige former, både i bokstavelig og overført betydning. I *Naboer* blir John fanget av kvinnelige rollefigurer, men jentene og leiligheten deres er samtidig et uttrykk for hvordan John stenger seg inn i seg selv. Identitetssammenbruddet som både John, KK og Anna opplever i de psykologiske grøsserne er typisk for gotisk dramatikk, og filmskapernes bruk av rom i fortellingen er avgjørende: "the descent into the Gothic underworld becomes a descent into the self in which the protagonists confront their own fears and desires and are transformed, metamorphosed, doubled, fragmented, and destroyed by this encounter" (ibid: 27). John, KK og Anna kjemper mot krefter som ikke kan overvinnes, fordi kreftene egentlig er en del av dem selv. Det fysiske fangenskapet i *Naboer* og *Skjult* er symbolske uttrykk for sinn som ikke er åpne mot den objektive virkeligheten, "the sense of a veil of subjectivity hiding the real [...]. [Time] and space are not absolutes through which characters can perceive a common reality [...]" (ibid: 28).

I den psykologiske grøsserens åndelige landskap er det atskillig mer komplisert å overvinne ondskaper enn i slasherfilmens materielle situasjon. Den uhjemlige uhyggen som ikke er håndgripelig nok til å kunne utslettes, kommer ofte til uttrykk for rollefigurene og publikum som desorientering. Psykologen Ernst Jentsch skrev at denne nifse usikkerheten kom av en mangel på orientering, og Kenan Jr. understreker betydningen av rom for en slik opplevelse av det uhjemlige: "[Jentsch] underlined a first relation of the uncanny to the spatial and environmental [...]" (Vidler 1992: 23).

Det kan nevnes at flere av slasherfilmene ikke har den typen avsluttende oppgjør med ondskaper som *Fritt vilt* iscenesetter. I både *Villmark* og *Rovdyr* er fortellingen åpen, i den forstand at ondskaper ikke blir brakt til ende, men i disse filmene kommer trusselen fra de degenererte bygdemenneskene. Det finnes ikke her noen uhåndgripelig ondskap i kosmos, slik Freeland formulerer det, bare den psykopatiske morder. I de psykologiske grøsserne er hovedpersonene rammet av en mental desorientering og isolasjon, et sinn som er lukket og låst, og denne tilstanden fremstilles gjennom anvendelsen av stilgrep for å skape audiovisuelle rom. Filmene i undersjangeren er mangfoldige. *Skjult* er en besettelsesfortelling med en stil som ligger nærmere slasherfilmene, *Babycall* er en spøkelseshistorie, *Naboer* er den mest

intense og modernistiske psykologiske grøsseren norsk film har produsert, mens *Utburd* har trekk fra monsterfilmen som ellers bare gjør seg gjeldende i den norske grøsserens randsone.

Der slasherfilmen er en handlingsorientert utgave av grøsseren, med fokus på den voldelige jakten, er psykologiske grøssere i norsk film opptatt av flukten innover. Slasherfilmene betoner trusselen fra psykopatiske mordere og det fryktelige med åpningen av kroppen, mens de psykologiske grøsserne handler om stengte dører og gjemte rom. Hovedpersonene har trukket seg unna en åpen kommunikasjon med sin omverden. De klarer ikke å erkjenne virkeligheten fordi de drives av desorientering og sinnsforvirring. Deres erindringer og opplevelser er på grensen til en annen verden, men de stenger seg inne bak låste dører og unndrar seg åpen kommunikasjon med sine omgivelser.

5 RANDSONEFILMER

Da de nye norske grøsserne opplevde kommersiell suksess, med *Fritt vilt II* som et høydepunkt, var det etablert en norsk grøssersjanger. Ganske snart begynte elementer fra grøsserfilmen også å dukke opp i filmer som ikke kan kalles rene grøssere. Tommy Wirkola laget *Død snø* i 2009, en norsk zombiefilm der grøsserkonvensjoner blandes med svart humor, og André Øvredal laget *Trolljegeren* i 2010, en såkalt *found footage* liksom-dokumentar som også blander humor og grøsserelementer. En annen dimensjon som utnyttet i flere av disse randsonofilmene, inkludert *Trolljegeren*, er norske sagn og myter. Noen av våre mest kjente nasjonale motiver fant veien til grøssersjangeren gjennom randsonofilmene.

5.1 I grenselandet

Hva er en randsonofilm? Gunnar Iversen skriver i en artikkel om det han kaller ”filmen ved siden av” (2015), nyere norske filmer som har blitt produsert i utkanten av, eller helt utenfor, det etablerte kinosystemet. Iversens utgangspunkt er at norsk film aldri har hatt noen virkelig avantgardebevegelse eller noen B-filmkultur: ”Alt er mainstream. Alt er middelkultur” (ibid). Han trekker frem det franske uttrykket *cinéma bis*, filmen ved siden av, og skriver at en slik filmkultur ikke har vært mulig i Norge ”før det siste drøye tiåret, fordi denne eventuelle norske *cinéma bis* enten har vært utestengt fra flertallet av kinoene eller fra statlig støtte, og fordi kostnadene ved å lage film analogt har vært så store” (ibid). Eksperimentell film, og uttrykk som legger seg opp mot ”det smakløse, det usømmelige eller det sjokkerende” (ibid), har blitt møtt med en kald skulder av byråkrater og konsulenter i det offentlige norske støtte-systemet, men den teknologiske utviklingen siden 2000 har forandret terrenget betydelig. Iversen nevner NTNU-produksjonen *Utburd* som et eksempel på en film som ikke ville ha vært mulig noen år tidligere. Den digitale revolusjonen har også medført en budsjett-revolusjon, som filmforsker Frode Nesbø Nordås dokumenterte da han fulgte produksjonen av *Villmark*, og det er i dag mulig å produsere filmer på svært lavt budsjett med høy nok kvalitet til å kunne få kinodistribusjon (Nordås 2006, Iversen 2015).

Flere av de norske filmene som er produsert utenfor det offentlige støttesystemet er filmer med grøsserelementer i seg. Iversen nevner *Hora* (Reinert Kiil, 2009), *Inside the Whore* (Reinert Kiil, 2012) og *The Thrill of a Kill* (Lars-Erik Lie, 2011), som alle viser

”bloddryppende seksualisert vold mot kvinner” (2015). *Exploitation*, utnyttelsen av et lite budsjett ved å fokusere på sex og vold som attraksjoner, er kjent fra den tidlige slasherfilmen og synlig også i norske slasherfilmer som *Rovdyr*. Samtidig er mindre sjokkerende grøssere som *Dunderland* og *Blåtur* produsert på lave budsjetter og tildelt relativt ubetydelig kino-distribusjon. Norsk filmkultur har dermed fått sin *cinéma bis*, filmer som eksisterer ved siden av både den gode smak og de offentlige støtteordninger.

Iversen skriver om filmer som er laget utenfor systemet, mens jeg i dette kapitlet skal skrive om filmer som er laget i utkanten av en sjanger. Jeg bruker begrepet randsonefilm om disse, men legger noe annet i det enn Iversen gjør. I det følgende skal jeg ta for meg norske spillefilmer som ikke kan kalles rene grøssere, men som har en større eller mindre grad av grøsserelementer i fortelling og uttrykk. Man kan si at de på en eller annen måte lefler med grøssersjangeren, de befinner seg i utkanten. Disse er ikke å betrakte som del av noen norsk *cinéma bis*, med to delvise unntak, men heller som perifere tilskudd til den nye norske grøssersjangeren på kino.

Ved siden av Wirkolas *Død snø* og *Død snø 2* (2013), samt Øvredals *Trolljegeren*, vil dette kapitlet omfatte huldrefortellingen *Thale* (Aleksander Nordaas, 2012), spenningsfilmen *Gåten Ragnarok* (Mikkel B. Sandemose, 2013) og zombiesatiren *Mørke sjeler* (Mathieu Peteul og Cesar Ducasse, 2011). Sistnevnte ble produsert utenfor det offentlige støttesystemet, men fikk likevel bred kinodistribusjon.

Randsonefilmen er trolig den mest utflytende og diskutabile av mine underkategorier. Noen vil sikkert mene at det finnes grøsserelementer i for eksempel *Amnesia* (2014) av Nini Bull Robsahm, men jeg vil hevde at den i avgjørende grad ligger i en annen sjanger: thrilleren, slik denne skiller fra den psykologiske grøsseren i kapittel 4. Lavbudsjettsfilmen *Skumringslandet* (2014) av Paul Magnus Lundø har også enkelte trekk fra grøsserfilmen, men jeg velger å ikke ta den med her. Dette begrunner jeg med at den i mye større grad er en hybrid av historisk drama og kriminalfilm, med grøsserelementene som en nokså beskjeden parentes i fortelling og uttrykk (Iversen 2014).

Randsonefilmene i mitt utvalg har noen vesentlige fellestrekk. De benytter seg av grøssersjangerens konvensjoner i større eller mindre grad, og noen av dem har tydelige trekk av *exploitation*, slik Iversen beskriver det. Alle filmene tar også utgangspunkt enten i norsk historie eller norske myter, sagn og eventyr. Flere av dem har fått oppmerksomhet i utlandet, og er eksempler på at norsk film kan ha appell utover landegrensene. I tilfellet *Mørke sjeler* var det positiv omtale og oppmerksomhet på festivaler i utlandet som førte til kinovisning i

Norge, og regissørene bak *Død snø* og *Trolljegeren* har fått jobbtillbud i Hollywood som følge av filmenes internasjonale appell. Jeg skal forfølge fellestrekkene gjennom kapittelet, og gjennomgangen vil lede frem til avslutningskapittelet, der jeg skal diskutere norske grøsseres forhold til amerikansk film i bredere betydning.

5.2 De levende døde: Norske zombiefilmer

”Enn hvis du står med dine egne innvolla i hendene, ka du gjør da? Hva? Eller du får reve av dæ arma og bein, ka du gjør da? Har dokker lært nokka om det?” (Turgåer, spilt av Bjørn Sundquist, til medisinstudentene i *Død snø*).

Zombier har eksistert på film i over åtti år, i hvert fall siden Victor Halperins *White Zombie* i 1932, med Bela Lugosi i hovedrollen (Kay [2008] 2012: 5). Det finnes også en forløper til denne figuren, ”mareriddet om et menneske, der mister sin identitet [...]” (Schubart 1993: 25), i stumfilmen *Dr. Caligaris kabinett*. Andre tidlige eksempler på bruken av dette spesielle filmmonsteret er *The Ghost Breakers* (George Marshall, 1940) og *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943). Den førstnevnte var en grøsserkomedie med skuespiller og komiker Bob Hope, mens den sistnevnte ble produsert av Val Newton for filmselskapet RKO og presenterte en mer alvorlig fortelling om det overnaturlige og det psykologiske (Kay [2008] 2012: 13-14). En annen variant av monsteret finnes i *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956), en film som siden har blitt å betrakte som en amerikansk klassiker. Likevel er disse zombiene av en annen sort enn det tilskuere sannsynligvis forbinder med begrepet i dag, og i de tidlige filmene er fenomenet noen ganger knyttet til voodoo-besettelser og magisk reanimasjon av døde kroppar. Dette var en arv fra overtro hos urbefolkningen og slavene på Haiti, Martinique og andre øyer i Det karibiske hav, en overtro som ble dokumentert av hvite eventyrere på slutten av 1800-tallet og starten av 1900-tallet. En stor del av befolkningen i disse områdene var lenge undertrykte, også etter at Haiti ble formelt selvstendig. De fryktet å bli gjort til viljeløse zombieslaver, slik deres gamle overtro beskrev det, og samtidig søkte de monstrenes beskyttelse mot europeiske overherrer og slavedrivere (Russell 2005: 9-17, Kay [2008] 2012: 1-4).

Vestens fascinasjon for den karibiske zombien viste seg blant annet i amerikansk spillefilm utover 1900-tallet. En av de viktigste bøkene om fenomenet ble utgitt av journalisten og amatørantropologen William Seabrook i 1929, med tittelen *The Magic Island*.

Den sammenfalt med starten på den betydningsfulle amerikanske grøssersyklusen på begynnelsen av 1930-tallet, som var inspirert av tyske ekspresjonistiske grøssere og tok i bruk monstre og fortellinger fra den gotiske litteraturen (Russell 2005: 10-11, 19-20). Zombien nådde kinolerretet i *White Zombie* i 1932, delvis inspirert av et teaterstykke samme år, men zombiemonstrene slik vi nå kjenner dem ble i høy grad oppfunnet av George A. Romero med *Night of the Living Dead* i 1968 (ibid: 64-70, Kay [2008] 2012: 1, 35-36). Denne banebrytende lavbudsjettensfilmen satte standarden for det som i ettertid har blitt en omfangsrik undersjanger av grøsseren: zombiefilmen. Det handler om figurer som enten er gjenoppstått fra de døde, eller som infiseres av et virus som gjør dem til ikke-tenkende drapsmaskiner, og skapningene blir gjerne fremstilt som kannibalistiske. Zombiefilmer kombinerer ofte grøsserelementer med science fiction, apokalyptiske eller post-apokalyptiske omgivelser og fortellinger, samt komedie.

Tommy Wirkolas *Død snø* ville ha vært en mindre sannsynlig norsk kinofilm før sensurliberaliseringen ved starten av 2000-tallet. Filmen inneholder store mengder blodig og overdreven vold, lemlestelse og død, og ville neppe ha blitt vist på kino slik den foreligger i dag. Dette er et langt stykke unna Morten Kolstads *Noe helt annet*, selv om begge filmene er komedier med forskjellige innslag av grøsserelementer. Selve attraksjonen med splatterfilmen lå utenfor det offentlige støttesystemets grenser, og Wirkolas film ville trolig ha tatt plass i det Iversen beskriver som den norske *cinéma bis*, om den i det hele tatt hadde blitt produsert.



Blodig humor i Tommy Wirkolas *Død snø*.

Med sensurliberaliseringen åpnet det seg en sti fra denne utkanten av systemet, inn i den norske kinofilmens hovedstrøm. Publikum var også rede for Wirkolas sjangerlek: *Død snø* fikk et kinobesøk på 139 797 og spilte inn 11 526 873 kroner (*Film & Kino* 2014: 55).

Død snø har mange attraksjoner som henger sammen: Leken med sjangerkonvensjoner og publikums forventninger, den svarte og smakløse humoren. Den kanskje største attraksjonen er den åpne kroppen, den blodige og overdrevne volden, motbydelige innvoller og surklende kroppsvæsker som både spruter og flyter. Den er ikke bare en zombiefilm, men også en splatterfilm. Denne undersjangeren var en del av diskusjonen om slasherfilmen i kapittel 3, men Wirkolas to randsonefilmer er de som i sterkest grad fråtser i splattereffekter av de norske kinogrøsserne. Filmkritiker John McCarty beskriver splatterfilmen på denne måten: "Splatter movies, offshoots of the horror film genre, aim not to scare their audiences, necessarily, nor to drive them to the edges of their seats in suspense, but to *mortify* them with scenes of explicit gore. In splatter movies, mutilation is indeed the message – many times the only one" (1984: 1). I sitt oppslagsverk om splatterfilmer, *The Official Splatter Movie Guide* (1989), katalogiserer han alt fra *The Terminator* til *Monty Python and the Holy Grail* (Terry Gilliam og Terry Jones, 1975) på grunn av innslag av splattereffekter. I en slik bredde mister begrepet betydning som undersjanger, og jeg vil derfor holde fast ved at McCarty beskriver splatterfilmen som et utskudd av grøsserfilmen.

Også Olle Sjögren (1993: 121) og Sotiris Petridis (2014: 76) kaller splatterfilmen en undersjanger av grøsseren. Som jeg skrev i kapittel 3 betegner splatterbegrepet et sterkt detaljert innhold av blod og gørr som ofte ledsages av en viss grad av svart humor knyttet til den kroppslige ødeleggelsen. Splatterfilmen er en undersjanger med et tydelig opphav i det franske *Grand Guignol*, den blodige teaterformen McCarty beskriver som "the roots of splatter" (1984: 7-9), men svart humor og ironisk distansering er også karakteristisk.

Svart humor er å forstå som en moderne variant av det eldre begrepet galgenhumor, det vil si at spøk og vitser fremføres i dystre og illevarslende omgivelser og situasjoner. Den svarte humoren preges av satire, ironi, kynisme og skepsis, og den bryter ofte tabugrenser i forbindelse med for eksempel sykdom, ulykke og død. Hensikten er å fremkalle latter og ubehag samtidig. Svart humor er "that form of humour which, using cruelty, bitterness, and sometimes despair, underlines the absurdity of the world [...]" (O'Neill [1983] 2010: 81). Slik humor kan ofte være makaber og grotesk, og den oppnår gjerne sin effekt gjennom

overdrivelser. I Wirkolas zombiefilm er den svarte humoren mørk og smakløs, og den kombineres med blodrødt gjør.

Sjögren skriver at begrepet *gore* står for ”inslag med artifielt blod och äckliga kroppsupplösningar”, og at det overlapper med begrepet *splatter*, ”där skvättande med röd substans markant överskrider gängse normer för psykologisk-realistisk smakbildning” (1993: 121). Han hevder videre at tilskuere som er i besittelse av en viss sjangerbevissthet gjerne oppfatter blodsutgytelse i en skrekkfilm annerledes enn i en actionfilm. Iscenesettelsen av splatterfilm skaper ofte en ironisk distanse til de kroppslige ødeleggelsene: ”Många av dagens unga kännare skiljer därför, mycket noga, på ’våldsamma filmer’ og ’blodiga filmer’ ” (ibid: 122). Dette er nøkkelbetraktninger for å forstå populariteten til en film som *Død snø*.

En gjeng medisinstudenter reiser til fjells for å tilbringe påskeferien på ei hytte i nærheten av Øksfjord i Finnmark. Så snart de må parkere bilen, kjører Vegard (Lasse Valdal) i forveien på snøskuter, mens resten kommer etter til fots. Hanna (Charlotte Frogner) og Martin (Vegar Hoel) er kjærester, Roy (Stig Frode Henriksen) er singel og storkjefet, Liv (Evy Kassetth Røsten) er singel og smålåten, mens Erlend (Jeppe Beck Laursen) og Chris (Jenny Skavlan) er single filmnerder som ganske snart blir seksuelt tiltrukket av hverandre. Gjengen forventer også å treffe Vegards kjæreste Sara (Ane Dahl Torp), som har tatt en annen vei over fjellet på ski.

Alkoholen nytes i det øde fjellet mens de venter på Sara, men de oppsøkes samme kveld av en fremmed mann. Turgåeren (Bjørn Sundquist) forteller studentene en tragisk og skummel historie fra krigens dager, om en grusom tropp av tyske soldater som herjet i området. Under den fryktede oberst Herzog (Ørjan Gamst) torturerte de lokalbefolkningen og røvet med seg gull og verdisaker ved krigens slutt. Innbyggerne gjorde opprør, drepte mange og jaget Herzog og de gjenværende soldatene til fjells. Det antas at tyskerne frøs i hjel i snøen, og turgåeren advarer de unge besøkende om at det er noe nifst med fjellene de befinner seg i, en sovende ondskap som man ikke bør forstyrre. Mens studentene faller til ro i hytta tar turgåeren seg tilbake til teltet sitt, der han overfalles og drepes av en ukjent person.

Neste dag drar Vegard avgårde på snøskuter for å lete etter Sara. Mens han er borte, finner de gjenværende studentene ei eske med gamle verdisaker under hyttegulvet. Den kvelden angripes hytta av zombier, og både Chris og Erlend, som nettopp har hatt sex, drepes på gruffullt vis. De overlevende barrikaderer seg i hytta, mens Vegard oppdager en hule der han finner både tyske nazihjelmer og Saras avhugde hode. Herzogs nazizombier jakter nå medisinstudentene for å få tilbake tyvegodsset fra andre verdenskrig.

Forsvaret av hytta er håpløst, og de fire overlevende deler seg i to lag for å forsøke å nå frem til bilen og få tak i hjelp. Kampen mot zombieene ender ondt for Liv, som får innvollene revet ut mens hun fortsatt er i live. Vegard returnerer for å hjelpe til, men blir snart drept ved at alle hans lemmer rives av. I forvirringen dreper Martin sin kjæreste Hanna, og Roy møter også sitt endelikt da hundrevis av nazizombier reiser seg fra snøen til kamp. Martin blir bitt i armen og skjærer den av seg med motorsag for å unngå infeksjonen som vil gjøre ham selv til en zombie. Han gir Herzog eska med verdisaker og finner frem til bilen. Idet han skal starte motoren, faller en gullmynt ut av lomma hans, og Herzog knuser bilvinduet med knyttneven.

Zombiekomedien er en undersjanger som ofte forsøker å fremkalle både latter og hoderystende konvensjonsgjenkjennelse, minst like mye som den søker å skremme. I tillegg, som McCarty skriver, er en hovedhensikt med splatterfilmen å gjøre tilskueren ille berørt med vemmelige og overdrevne voldsfremstillinger. *Død snø* kobler sammen disse to undersjangerne av grøsseren. På DVD-omslaget beskrives den som en ”Nazi-zombie-horror-splatter-komedie”, hvilket virker dekkende. Med den store vekten som legges på komikk og paradiske elementer i en slik selvbevisst sjangerblanding, må *Død snø* betegnes som en randsonofilm. Den er ute etter å fremkalle lite mye latter som grøss, og har dermed ikke samme hensikt som *Fritt vilt* eller *Naboer*.

Likevel har Wirkolas film åpenbare fellestrekk med *Fritt vilt*. Også i *Død snø* er utgangspunktet for fortellingen at en vennegjeng oppsøker det norske påskefjellet. Det er norsk fjellheim, og i dette tilfellet også nyere norsk krigshistorie, som danner grunnlaget for grusomhetene. Vinket til de nasjonale motivene understrekes ved bruken av Edvard Griegs ”I Dovregubbens hall” i filmens åpningssekvens, der den verdenskjente klassiske musikken akkompagnerer zombienes jakt på den vi senere forstår er Sara. Likhetene til *Fritt vilt* fortsetter gjennom anvendelsen av slasherfilmens konvensjoner: Det etableres en gruppedynamikk som i stor grad hviler på kontraster mellom par- og singelliv, og det finnes selvsagt ingen mobildekning i området ungdommene befinner seg i.

Metanivået i *Død snø* er derimot et annet enn i de norske slasherfilmene jeg diskuterte i kapittel 3, spesielt siden to av rollefigurene, Erlend og Chris, har dyp kunnskap om grøsserkonvensjoner og undersjanger. På vei til hytta utbryter Erlend: ”Hvor mange filmer starter med at det er en gjeng med folk som er på hyttetur uten å ha dekning på mobilen?” Chris, med et androgynt navn slik jenter i klassiske slasherfilmer ofte har, kvitterer med å trekke frem den nokså obskure *April Fool's Day* fra 1986, riktignok uten at det kan sies å ha

noe med mobiltelefoner å gjøre. Så blir også Chris filmens *First Girl*, og ikke *Final Girl* slik navnet hennes tilsier. Denne metatekstuelle diskusjonen minner mer om såkalt postmoderne grøssere som Wes Cravens *Scream* enn om de norske slasherfilmene. Wirkola anvender videre slasherfilmens konvensjon om at sex betyr død. Jeg viste i kapittel 3 at dette forholdet ikke er så entydig i de klassiske slasherfilmene som litteratur om undersjangeren gir inntrykk av, men i *Død snø* er det i alle fall Erlend og Chris som drepes først, om vi ser bort fra Sara i anslaget. De to filmnerdene har sex på en utedo, og Chris angripes og myrdes like etterpå. Hun dras ned i doen, dynkes i urin og avføring, og unnslipper ikke i live. Det idylliske påskefjellet er nok en gang i ferd med å bli et mareritt i en norsk grøsser.

At noen eller noe kommer tilbake til de levendes verden, er generelt sett en grøsser-konvensjon, en variant av det psykoanalytiske *return of the repressed*. I slasherfilmen kan den monstrose morderen være en nesten udødelig skapning som også kan komme tilbake for flere ugjerninger, som i *Fritt vilt II*. I den psykologiske grøsseren finnes det spøkelser som strekker seg ut fra det hinsidige, slik tilfellet er i *Babycall*. I zombiefilmen har man monstre som per definisjon enten er infiserte mennesker eller døde vesener som kommer tilbake til livet. Det siste er det som skjer når nazizombiene reiser seg fra snøen i Wirkolas randsonofilm.



Nazisoldater som filmmonstre i *Død snø*, gjenoppstått fra den norske snøen.

Bjørn Sundquist spiller en rollefigur som personifiserer en kulturell referanse. Han er kjentmannen som advarer om fare. Studentene tar ham ikke alvorlig, og dermed forbryter de seg mot fjellvettregel nummer 5, den som sier at du skal lytte til erfarne fjellfolk. Fra det øyeblikket advarselen er gitt av den morske turgåeren, blir *Død snø* en film som består nesten utelukkende av følelsesmarkører. Dette er en skvettefilm, en følelsesmarkørens lek med tilskuerens reflekser. Wirkola konstruerer et høyt antall slike, like mange som i en veldig intens slasherfilm. Resten av filmen er en orgie av innvoller og kroppsvæsker. Tårner rives ut av magen på en fortapt Roy og fester seg på et tre, men ikke før han og Martin har gjort et heltmodig forsøk på å bekjempe zombie-soldatene i en blodig kamp i snøen, ironisk tonesatt til Åge Aleksandersens slager ”Min dag” fra 1993. Det er bare Martin som overlever det brutale oppgjøret, en arm fattigere, for å fortsette kampen i oppfølgeren.

Tommy Wirkola arbeidet med metaperspektiver allerede i kortfilmen ”Remake” (i samarbeid med Kit McDee, 2006), der handlingen kretser rundt dårlige nyinnspillinger av kjente filmer. Han gjorde seg deretter bemerket for sin spillefilmdebut, Quentin Tarantino-parodien *Kill Buljo* i 2007, en satirisk komedie med handling satt til omgivelser i og rundt Kautokeino i Nord-Norge. Etter suksessen med *Død snø* laget han den parodiske mockumentary-filmen *Kurt Josef Wagle og legenden om Fjordheksa* i 2010, men det var med filmen om nazizombiene at også USA fikk øynene opp for den nord-norske regissøren. *Død snø* hadde amerikansk premiere på den anerkjente Sundance-festivalen i 2009 og fikk deretter begrenset kinodistribusjon i USA. Filmen ble positivt omtalt på det store amerikanske filmnettstedet Ain't it Cool News, der den ble beskrevet som ”a great mixture of dark humor, suspense, sex, and of course gallons and gallons of blood, brains, intestines and other 'giblets'. I think you'll agree that this is a worthy addition to the zombie genere, and horror fans are going to find there's a lot to sink their teeth into here” (Ain't it Cool News 2009). *Død snø* fikk snart regulær DVD- og BD-utgivelse i Nord-Amerika og Wirkola fikk jobbtillbud fra Hollywood, der han laget *Hansel & Gretel: Witch Hunters* (2013) før han returnerte til Norge og nazizombiene.

Appellen til *Død snø* i USA setter tydelig spor i oppfølgeren. *Død snø 2* fortsetter historien der forrige film slapp, akkurat som *Halloween 2* og *Fritt vilt II*, men denne gangen finnes det også flere amerikanske skuespillere på rollelista og store deler av dialogen er på engelsk. Martin (Vegar Hoel) kræsjer bilen i et forsøk på å rømme fra nazi-zombiene. Da han våkner på sykehuset, finner han ut at han mistenkes av politiet for å stå bak drapene på sine

venner, og at legene har sydd Herzogs avrevne arm fast på hans egen kropp. De morderiske instinktene som bor i zombiearmen skaper ytterligere problemer for Martin, og han legger på rømmen fra politiet. Redningen kommer i form av *the Zombie Squad* fra USA. Det Martin håper skal være en gruppe topptrente elitesoldater viser seg imidlertid å være tre ganske alminnelige amerikanske studenter som har sett veldig mye film generelt og zombiefilm spesielt: Daniel (Martin Starr), Monica (Jocelyn DeBoer) og Blake (Ingrid Haas).

Martin og de amerikanske zombiejegerne finner ut at det eneste som kan hindre Herzog (Ørjan Gamst) i å utslette bygda Talvik, en ordre som ble gitt av Hitler ved krigens slutt, er at de gjenoppliver en gruppe russiske krigsfanger som ble drept av Herzogs menn under nazistenes okkupasjon. Martins morderiske zombiearm evner å vekke de døde soldatene, og snart blir det nordnorske bygdesamfunnet åsted for et bloddryppende og gørrete oppgjør mellom kommunistiske og nazistiske zombiesoldater.

Kort sagt er *Død snø 2* mer av det samme som forgjengeren bød på, det vil si åpne kropper og utrevevde innvoller i følge med kullsvart humor og filmvitser, men denne gangen er omgivelsene litt mindre spesielle for undersjangeren. Det norske påskefjellet er byttet ut med et norsk bygdesamfunn, og et slikt småsted har en viss likhet med amerikanske forsteder. Mer konvensjonelle zombieomgivelser som kirker og gravplasser rammer inn fortellingen. Filmen spiller i mindre grad på norske landskap og norsk musikk enn forgjengeren, og avsluttes med at Martin graver opp og vekker sin avdøde kjæreste Hanna (Charlotte Frogner i full zombie-sminke) til tonene av Bonnie Tylers største slager, "Total Eclipse of the Heart" fra 1983. Gjenkjennelsen her er mye mer globalt orientert enn gjenkjennelsen av Åge Aleksandersen i den første filmen.

Død snø 2 ble filmet på Island i både norsk- og engelskspråklig versjon, på samme måte som den tospråklige *Orions belte* (Ola Solum og Tristan de Vere Cole, 1985). Filmen var dermed beregnet for britiske og amerikanske markeder helt fra utgangspunktet, og hadde kinopremiere i USA høsten 2014 (Thorkildsen 2014). Wirkola er en norsk regissør som har funnet relativt godt fotfeste i USA, der han arbeider med flere prosjekter for både film og fjernsyn. Regissøren av *Trolljegeren*, André Øvredal, arbeider med sin amerikanske debutfilm, grøsseren *The Autopsy of Jane Doe*, og det kan dermed virke som at filmene og filmskaperne i grøsserens randsone er gode eksportvarer for norsk film. Det er også interessant at filmene i ganske stor grad spiller på nasjonale motiver, historier, sagn og myter, selv om deres sjangertilhørighet vil være lett gjenkjennelig for et amerikansk kinopublikum.

Filmskaperne forsøker ikke å selge tilskuerne et mytisk *Texas, Norway*, slik tilfellet var med *1732 Høtten* (Iversen 2009). De forsøker heller ikke å sannsynliggjøre de norske opptaksstedene som amerikanske omgivelser, slik det ble gjort i det norsk-amerikanske samarbeidet *Turnaround* i 1987. Det virker som at kombinasjonen av filmskaperens sjangerkompetanse og autentisitet i bruken av norske omgivelser gir seg utslag i publikumsopplutning på tvers av landegrensene. Dette er gjenkjennelige omgivelser og motiver for et norsk publikum, samtidig som de er eksotiske og dermed interessante for amerikanere. I bunnen ligger filmfortelling og filmstil som er godt forankret i velkjente transnasjonale sjangre og undersjangre.

Den tredje norske zombiefilmen med bred kinodistribusjon er av en helt annen sort enn Wirkolas splatterkomedier. *Mørke sjeler* hadde kinopremiere mellom de to *Død snø*-filmene i 2011, etter å ha blitt vist på flere internasjonale filmfestivaler i 2010, og ble regissert av Mathieu Peteul og César Ducasse. Filmen er et spesielt tilfelle i mitt utvalg, fordi den muligens ikke passer til min beskrivelse av en randsonofilm. Kanskje burde den stå i sin helt egen undersjanger som en alvorlig zombiefilm, i kontrast til Wirkolas selvbevisste lek med konvensjoner, men den har i alle fall sterke innslag av sosial og politisk satire, og den er produsert utenfor det norske støttesystemet.

Den unge kvinnen Johanna (Johanna Gustavsson) overfalles på en joggetur av en kraftig mann i oransje kjeledress. Han borer et hull i hodet hennes og etterlater henne i skogen, tilsynelatende død. Samme kveld våkner Johanna til live igjen på obduksjonssalen, spyr svart og klissete gørr, og går hjem. Faren hennes, cellolæreren Morten Ravn (Morten Rudå), tilkaller ambulanspersonell som fastslår at Johanna puster men ikke har noen puls. Det viser seg at Johanna ikke er et enkeltstående tilfelle. Noen overfaller unge mennesker i og rundt Oslo, og injiserer en svart væske i hodene deres. Politiinspektør Richard Askestad (Kyrre Haugen Sydness) kommer ingen vei med etterforskningen.

Mens datteren lider som en levende død, tar Morten Ravn saken i egne hender. Den såkalte verktøymorderen har slått til mot rundt 30 ofre da Ravn endelig lokaliserer det han mener er gjerningsmannen ved industrianlegget til oljeselskapet Hydro+. I nærheten møter han en ufør nordsjødykker (Karl Sundby) som forteller om hvordan de fant noe i dypet mens de presset seg helseløse på livsfarlige oppdrag. En av hans kolleger ble tilsynelatende sinnssyk etter et ekstremt dykk, og sa de illevarslende ordene: ”Jeg har sett mørkets makter. De er inni meg.”

Hydro+ viser seg å være hovedkvarteret til en flokk oransjekledde og oljedrikkende verktøymordere under ledelse av en eldre dresskledd herre (Gustav-Adolf Hegh). Mens alle de unge ofrene reiser seg fra sine senger på sykehuset og vandrer ut i byen, kommer det til et livsfarlig oppgjør mellom Ravn, Askestad og verktøymorderne hos Hydro+, hvorpå Askestad bøter med livet. Ravn unnslipper, men det er for sent å stoppe ondskaper. Norge faller for oljezombiene, og den norske apokalypsen er et faktum.

Mørke sjeler er en satirisk betraktning av det moderne Norge og vår oljerikdom. Til forskjell fra alle andre norske kinogrøssere, uansett undersjanger, har den en tydelig og direkte politisk og sosial brodd mot sin samtid. Den anvender den virkelige tragedien som rammet mange nordsjødykkere i Norges jakt på det sorte gullet, og hevder at mer enn oljerikdom fulgte med opp fra dypet: penger og grådighet, de tingene som ødelegger oss innvendig. Dette er en norsk apokalypse på en annen skala enn *Død snø*. Johanna blir symbolet på en generasjon som rammes av apati, de unge og bortskjemte som stirrer livløst inn i dataskjermen, men som samtidig roper om hjelp. Koblingen til starten av Norges oljealder underbygges med en rekke anakronismer i filmens mise-en-scène. Selv om filmens handling er lagt til de senere årene, får vi se bruk av både 8mm film-projeksjon, et fotografiapparat med filmrull og et gammelt Radionette-apparat.



Dystre konsekvenser av oljerikdom tematiseres i *Mørke sjeler* av César Ducasse og Mathieu Peteul.

Filmen har likevel noen påfallende regigrep som skaper en viss distanse til et norsk publikum. For eksempel får Morten Ravn en telefon fra politiinspektør Askestad i begynnelsen av filmen, der etterforskeren nonchalant forteller at Ravns datter er funnet død i skogen. Alle vet at noe slikt ikke hadde skjedd i Norge, og kanskje heller ikke noe annet sted. Et dødsbudskap til nærmeste pårørende leveres ikke over telefonen av en politimann. Filmkritiker Thor Joachim Haga har også bemerket hvordan noen deler av filmen minner mer om amerikanske *CSI*-scener enn det vi oppfatter som autentiske norske forhold. Han påpeker at det er vanskelig å vite når det komiske i filmen er overlagt og ikke, og stiller blant annet spørsmålsteget ved hvor vanlig det er med eksposisjonsvennlige observasjonsvinduer på norske sykehus. ”Det er helt OK å lene seg på sjangerkonvensjoner på denne måten, men det virker ikke som om det er tatt noe hensyn til norsk kultur og væremåte [...]”, skriver Haga, og mener at det ikke gjøres noe ”forsøk på å tilpasse historien til omgivelsene den er satt i” (2011). Denne innvendingen er interessant, fordi den minner om hvordan tidligere filmer som *1732 Høtten* og *Turnaround* har mislykkes i å fenge publikum og kritikere, tilsynelatende fordi de ikke presenterer fortellinger og omgivelser som oppleves autentiske. Dette står i kontrast til hvordan for eksempel *Fritt vilt* ble betraktet som autentisk nok av publikum, både hva angikk rollefigurenes oppførsel og de norske omgivelsene, til tross for at den relativt uhemmet forsyner seg av den amerikanske slasherfilmens konvensjoner.

Det legges mindre vekt på vold og åpne kropper i zombiefilmen til Peteul og Ducasse, selv om oljezombiene infiserer andre ved å lekke svart væske fra kroppsåpningene. Det er samfunnsattiren som står i fokus i *Mørke sjeler*, en problematisering av hva som ofres til fordel for en nasjons rikdom og materielle velstand. Filmen er en tematisering av nasjonal triumf i kontrast til personlige tragedier. Den ble ikke sett av mer enn 1 824 tilskuere i Norge (*Film & Kino* 2013: 62), men den gjorde seg bemerket på festivaler andre steder i verden. I 2014 fikk den også en amerikansk DVD- og BD-utgivelse gjennom selskapet Lionsgate (montages.no 2014). *Mørke sjeler* ble produsert uten offentlig støtte, også uten å kvalifisere for etterhåndsstøtte, og har dermed en fot i det Iversen betegner som den norske *cinéma bis*. Den fikk likevel bred kinodistribusjon etter positiv oppmerksomhet på festivaler i utlandet (filmweb.no 2011). Flere av de norske grøsserne har vekket interesse utenfor Norges grenser, og randsonefilmene er ikke noe unntak.

Av de norske zombiefilmene er det *Mørke sjeler* som trolig står nærmest den sjangerdefinerende *Night of the Living Dead* i stil og alvorlighet, men det er likevel Wirkolas zombiekomedier som trykker på alle knappene zombiefansen sannsynligvis forventer skal

berøres. I *Død snø* og *Død snø 2* nådde motivet med den åpne kroppen de mest ekstreme høyder i norsk kinofilm så langt, noe som viste seg å være populært. Likevel var det et markant fall i publikumsoppslutning fra den første filmens 139 797 solgte billetter til den andre filmens 76 097 besøkende (*Film & Kino* 2014). Zombiefilmen er en relativt smal nisje, selv når den blandes med komedie, men det finnes andre kombinasjoner av grøss og humor som treffer et mye bredere publikum.

5.3 Grøsserkomedien: *Trolljegeren*

Forskjellen på det tåredryppende og det lattervekkende kan være vanskelig å bestemme, og de små ting kan fremstå som tragiske mens store katastrofer kan være morsomme. Vi kan le av det grusomme, spesielt når det ikke går utover oss selv. Det er en tynn linje som skiller det skrekkelige og det komiske, og denne hårfine balansen har grøsserfilmen bestandig utnyttet. For eksempel ga regissør James Whale sin *Frankenstein* et snev av humor i fremstillingen av den tragikomiske rollefiguren Fritz (Dwight Frye), og han gjorde kombinasjonen av grøss og humor sentral i *The Old Dark House*, med bevisst anvendelse av galgenhumor og underspill (Hallenbeck 2008: kapittel 2, seksjon 2, avsnitt 1-24).

Robert Bloch, forfatteren av romanen *Psycho* (1959), har uttalt at skrekk og komedie "require the same distorted conception of reality to be effective" (ibid: introduksjon, avsnitt 8), men Alfred Hitchcocks filmatisering av *Psycho* kan ikke regnes som en grøsserkomedie selv om det er innslag av humor i den. Humoristiske replikker eller hendelser kan brukes for å avløse spenning, på engelsk kalt *comic relief*, uten at filmen av den grunn kan betegnes som en komedie. Det å bli skremt på kino kan også utløse latter som en selvrefleksiv reaksjon på at man blir skremt. Tilskueren er bevisst det kunstige i situasjonen når hun ser film på kino eller sammen med venner i sofaen. Det fryktinngytende oppsøkes med vilje, og oppleves i trygge omgivelser. Våre egne reaksjoner er en del av attraksjonen med å se filmen. Det faktum at man skvetter, og kanskje til og med utstøter et lite hyl, er en kilde til latter. Likevel betyr ikke det nødvendigvis at filmen som skremmer deg til nervøs latter er en grøsserkomedie. Denne betegnelsen forutsetter at filmskaperne bevisst blander grøsser og komedie.

Grøsserkomedien er en populær undersjanger. Amerikanske storfilmer som *Ghostbusters* og *Gremlins* gjorde suksess også i Norge på 1980-tallet, ikke med den kullsvarte humoren som preger Tommy Wirkolas zombiefilmer, men med en mer familievennlig

og lun blanding av skrekk og latter. Som jeg skrev i kapittel 2 blir grøsseren ofte blandet med andre sjangre, for eksempel science fiction i *Prometheus* (Ridley Scott, 2012) og action-eventyr i *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015), og i det følgende skal jeg gjøre rede for en norsk film som tar komikken med seg inn i en skrekkfortelling fra det norske Vestlandet.

En annen undersjanger av grøsserfilmen som har hatt betydning de senere årene er det som på engelsk kalles *mockumentary*, den fiktive dokumentarfilmen. Premisset i noen av disse filmene er at det har blitt oppdaget filmmateriale, på engelsk *found footage*, som later til å dokumentere utrolige fenomener og hendelser. Kjente eksempler på denne formen for grøsser i amerikansk film er *The Blair Witch Project*, *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007) og *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008). Tilsynelatende inspirert av disse, gikk regissør André Øvredal i gang med *Trolljegeren*, en film som kombinerer grøsserkomedien med den fiktive dokumentaren, og som tar utgangspunkt i godt kjente nasjonale motiver. Når eventyr-skikkelsene fra norsk folketro skal iscenesettes, er det et interessant valg å gjøre det i en form som i høy grad betoner filmatisk realisme.

Tre dokumentarstudenter ved Høgskulen i Volda begynner å undersøke noe som later til å være snikjakt på bjørn. Det blir rapportert om uvanlig mye bjørneaktivitet på Vestlandet, og de autoriserte bjørnejegerne i området frykter at de har fått selskap av en krypskytter. Studentene følger etter den mistenkte jegeren Hans (Otto Jespersen) i håp om å få ham i tale. Journalisten Thomas (Glenn Erland Tosterud), lydteknikeren Johanna (Johanna Mørck) og fotografen Kalle (Tomas Alf Larsen) legger seg på hjul etter Hans' Range Rover og campingvogn, inn i skoger og opp i fjell i det regntunge og høstlige vestlandske fjordlandskapet. Samtidig setter de lokale jegerne spørsmålsteget ved det de mener kan være fabrikkerte bjørnespor i forbindelse med funnet av et bjørnekadaver. De mener at det ser ut som om bjørnen har blitt dumpa der. Finn Haugen (Hans Morten Hansen) fra Viltneimnda avfeier disse spørsmålene og insisterer på at Norge enkelt og greit har et eskalerende bjørneproblem.

En natt følger studentene etter Hans til et skogsområde som er avsperrert med skiltet "sprengning pågår". De mister ham av syne, men hører brøling og ser blinkende lys i mørket. Brått kommer Hans løpende tilbake mot dem og roper: "Troll!" Studentene flykter slik Hans beordrer dem til, men Thomas bites eller klores av en skapning på veien tilbake til bilen. Når de er i sikkerhet, påstår Hans at han ikke jakter bjørn, men troll. Studentene tar ham selvsagt ikke alvorlig, siden troll ikke finnes. Hans inviterer de skeptiske ungdommene til å bli med ham den påfølgende natten for å se med egne øyne, og med kamera og mikrofon, hva som virkelig rører seg i den norske naturen.

Sannheten som avsløres er kongeriket Norges største hemmelighet. Hans jobber for Trollsikkerhetstjenesten, TST: ”Min jobb er å drepe alle troll som bryter ut av revirene sine og nærmer seg folk,” forteller Hans. Nå har han problemer fordi store mengder troll beveger seg ut av sine områder, av en eller annen grunn. Han er også gått lei sin ensomme og underbetalte stilling, det han kaller ”en jævla møkkajobb”, og han synes tiden er inne for å avsløre sannheten for landets innbyggere. Det viser seg snart at Finn ikke er fra Viltneimnda, han er en byråkrat fra TST, og han er ikke tilfreds med at et kamerateam har fått tilgang til Hans og trolljakten. Jobben til Finn er tross alt å overbevise befolkningen om at det som skjer bare er resultater av bjørneangrep og naturkreftenes spill.

Mens Finn strever med å holde hemmeligheten skjult, følger studentene Hans på en trolljakt som blir farligere og farligere. Kalle innrømmer til slutt at han er kristen, og han ender sine dager da en flokk dovregubber får ferten av ham. Han erstattes av Malica (Urmila Berg-Domaas), som er muslim. Hans og studentene tar seg så til Dovre og en endelig konfrontasjon med en jotne, et enormt og grettent troll som har jaget de andre trollene ut av sine vanlige territorier. Hvordan det går med Hans og Volda-studentene får vi ikke vite. TST dukker opp med biler og folk, kamera faller til bakken, og filmen vi har sett er alt som er igjen etter de som ville avsløre Norges største hemmelighet.



Norges største hemmelighet, bokstavelig talt, i André Øvredals *Trolljegeren*.

Trolljegeren er en sjangerhybrid, en blanding av grøsser og komedie. Grøsser-komedien har røtter langt tilbake i litteraturhistorien, og forfatteren Bruce G. Hallenbeck beskriver Washington Irvings novelle ”The Legend of Sleepy Hollow” (1820) som ”the first great comedy-horror story” (2009: introduksjon, avsnitt 5). Fortellingen har blitt filmatisert flere ganger, med varierende grader av vekt på komedie, blant annet med Johnny Depp i hovedrollen i Tim Burtons *Sleepy Hollow* (1999). Hallenbeck skriver at grøsserkomedier ”aim to hit you in the funny bone and at the small of your back, where your spine tingles [...]”, og at de gir tilskueren noe som mer alvorlige grøssere ikke gjør, ”the permission to laugh at your fears” (2009: introduksjon, avsnitt 6-7). Videre spekulerer han rundt hvorfor akkurat denne sjangerhybriden har vært så stabilt populær i lang tid:

”It’s clear that comedy-horror films are here to stay because they appeal to two of the most basic human emotions: fear and amusement. [...] [This] marriage of genres is extremely resilient. It has survived wars, depressions and terrorist attacks. [...] We only have one weapon with which to fight off the inevitability of death: humor” (2009: etterord, avsnitt 1-3).

Grøsserkomediens store og vedvarende popularitet tyder på at publikum liker å le mens de skremmes, og muligens at nettopp det å bli skremt er en frydefull og lattervekkende opplevelse i seg selv. Komedien er mindre avhengig av generisk ikonografi enn grøsseren. Den defineres i høy grad ved det tekstesterne kjennetegnet at den har som hensikt å få sitt publikum til å le. Som jeg skrev i kapittel 2 defineres grøsseren blant annet ved at den har som hensikt å skremme publikum, mens komedien søker å more tilskuerne og fremkalle latter. Filmhistoriker Andrew Tudor har påpekt at en trend i nyere grøsserfilm er kombinasjonen med komedie:

”[An] aspect of contemporary horror which would be as immediately apparent to the naive viewer as to the sophisticate is the prominence of comedy. [...] There has always been a thread of comedy running through the genre, especially at the low-budget end, but the ubiquity of comic elements in recent horror is striking, as is the character of the comedy itself. Two features of that stand out. One is the linking of comedy to ’splatter’. [...] The other aspect, in this case more a development characteristic of the 1990s than the 1980s, is the tendency to reflexively generate humour by openly appealing to an audience’s familiarity with the genre conventions” (Tudor 2002: 107).

I amerikansk sammenheng vil alle de norske grøsserne kunne beskrives som lavbudsjettfilmer, også randsonefilmene, og Tudors betraktninger passer for eksempel godt

til *Død snø*. Grøss og latter er, som Tudor antyder, ikke noen ny kombinasjon. Filmforskeren William Paul har argumentert for at Brian De Palmas *Carrie* kan betraktes som en grøsser-komedie, ved at den fungerer som "a teen comedy that alternates and eventually merges with the horror film" (1994: 416). Den åpne slutten i *Carrie* fikk stor innflytelse på senere grøssere som *Halloween* og *Friday the 13th*, og i forlengelsen av dette finner vi også den åpne slutten i norske grøssere som *Villmark*, *Rovdyr*, *Skjult*, *Død snø* og *Trolljegeren*. I *Carrie*, som i *Død snø*, er det slik at "[the] final scream is also a final laugh" (ibid: 415). Den ulykkelige Carrie White (Sissy Spacek) slår seg opp fra graven, og oberst Herzog slår seg gjennom bilvinduet.

Litteraturforsker Northrop Frye definerte komedien som en vårmyte, "a promise of eternal return that has the certainty of the seasons" (Frye 1957: 163-186, Paul 1994: 411-412). Den samme tanken om en dramatisk syklus blir formulert av kunsthistoriker Wylie Sypher, som "birth: struggle: death: resurrection" (1956: 220), der komedien er sjangeren som sørger for det siste leddet, gjenoppstandelsen. Fra denne posisjonen betraktes komedien som en fortelling om en absurd, evig tilbakekomst. Konseptet tilbakekomst er også sentralt for grøsserfilmen, formulert i det freudianske begrepet *return of the repressed*, men dette synet på komediens vesen motvirkes av den svarte komedien. I den finnes det ikke noe løfte om evig vår, akkurat som den paranoide grøsseren ikke gir noe løfte om tilbakevendende normalitet.

Paul skriver om det han kaller *gross-out movies* i boka *Laughing Screaming. Modern Hollywood Horror and Comedy*. Både grøssere og komedier, samt hybrider av de to, regnes med i Pauls analyse av filmer som har til hensikt å fremkalle sanselig nytelse heller enn estetisk nytelse, og slike filmer vil ofte tendere mot den dårlige smak slik Iversen beskriver dette i sin omtale av den norske *cinéma bis* (Paul 1994: 9, Iversen 2015). Paul skriver at filmene gjerne kan være komplekse verker, men at den estetiske hensikten er relativt enkel: "make the audience laugh, make the audience scream, make it scream with laughter, make it laugh in terror, create a 'laff riot' or a 'screamfest' to stir up the pleasure of pandemonium. In short, these films seek to create a *festive, communal* atmosphere in the theater" (1994: 65). Denne fellesskapsorienterte opplevelsen er sentral for både komedien og grøsseren, og Paul sammenligner den med opplevelsen av "the 'fun house' of the fairground or the amusement park" (ibid: 66). Fornøylesparken er en mye brukt metafor for opplevelsen av grøsserfilmen, og passer like godt til komedien: "In both cases, the response is equally vocal, as the response to a horror film can be as raucous and audible as the response to a comedy" (ibid: 67). Paul sidestiller komedien og grøsseren ved å betone at de komplementerer hverandre som

henholdsvis utopiske og dystopiske visjoner, som i likhet med fornøylesparkens speilhus presenterer forvridde bilder av virkeligheten til publikums forlystelse (ibid: 68).

Komedien er dessuten en tilpasningsdyktig sjanger. Filmhistorikeren Steve Neale skriver at komedien ”is able [...] to combine with or to parody virtually every other genre or form” (2000: 66). Det er dette som foregår i *Trolljegeren*. Filmen parodierer fiktive dokumentarer som bruker funnet filmmateriale som utgangspunkt for skrekkfortellinger, og samtidig kombinerer den bruken av kjente norske komikere som Jespersen og Hansen med en fortelling som tar eksistensen av troll på alvor. Komedien har også et formmessig fellestrekk med grøsseren, den episodiske eskaleringen av fortellingen (Paul 1994: 416-417). Både humoren og skrekken bygges opp trinnvis som enkeltstående episoder, fra det tidlige flir eller grøss til den avsluttende latterorgie eller bloddryppende finale. Man går fra det ene til det neste av det som på engelsk kalles *set pieces*, tydelig strukturerte episoder som er små filmer i filmen. I *Trolljegeren* bygges hver episode rundt Hans’ forsøk på å hamle opp med trollene, og det kulminerer i oppgjøret med jotnen på Dovre. Skrekken i kampen mot kjempen er åpenbar: Han er et enormt monster som truer liv og helse for Hans og studentene, og i forlengelsen truer han hele riket. Samtidig holdes humoren ved like gjennom Hans’ bruk av kristen musikk for å terge jotnen.

Trolljegeren er en grøsser i randsonen, fordi den i høy grad også er en komedie og en fantasyfilm. De fantastiske skapningene fra norsk folkediktning vekkes til live som om de hadde vandret rett ut av Asbjørnsen og Moe sine eventyrsamlinger, bortsett fra at trollene i denne filmen ikke virker like intelligente og menneskelige som de noen ganger gjør i eventyrfortellingene. ”Du kan bare glemme eventyrene, det er for unger,” sier trolljegeren Hans til de naive mediestudentene. ”Troll er dyr. Rovdyr,” forklarer han. ”Spiser og driter og parrer seg og eter alt de kommer over.” Øvredal oppnår en delikat blanding av den underspilte humoren som Otto Jespersen gestalter, hovedsakelig ved å ta de utrolige situasjonene som oppstår dønn alvorlig, og en skremmende livaktig oppdatering av gamle nasjonale eventyrfigurer.

Trollene er delt i to hovedgrupper, bergtroll og skogstroll, og i undergrupper som blant annet raglefant, tusseladd, rimtusse og dovregubbe. Til sist kommer risene som forårsaker handlingens trollemigrasjon, jotner. ”En jotne på langtur, det æ’kke bra,” som Hans sier når han skjønner sammenhengen. Jotner er skapninger fra norrøn mytologi, hvilket belyser at den norske folkediktningens troll har dype røtter i Nordens historie, tro og overtro. *Trolljegeren* er dermed en populærkulturell vri på nasjonale motiver som også er en viktig del av den moderne norske turistindustrien. De mange tusen turistene som reiser med Flåmsbana hvert år

får møte huldra ved den mektige Kjosfossen, i en lokkende sang og dans med overveldende norsk natur som bakteppe. Det finnes neppe tvil om at norske sagn og eventyr har internasjonal appell, og interessen for *Trolljegeren* i England og USA er et eksempel på dette.

Filmen er inspirert av Theodor Kittelsens klassiske illustrasjoner, og den bruker mange av eventyrenes kjente grep. Trollene spiser stein, de lukter kristenmannsblod, og sollys gjør at de enten blir til stein eller sprekker. Alle disse tingene får en vitenskapelig forklaring da Hans tar studentene med til veterinæren Hilde (Torunn Lødemel Stokke-land) i Årdal. For å finne ut hva som feiler trollene må Hans ta en blodprøve av ett av dem. Som lokkemat setter han ut tre geiter på ei bru, og etter et voldsomt basketak har han sikret seg blodprøven som Hilde derpå analyserer. Det viser seg at trollene er smittet av rabies, og at Thomas også er infisert etter det første møtet med raglefanten.

Studentene fortsetter å følge Hans på trolljakten, noe som ender i døden for fotografen Kalle. På tross av Hans' gjentatte spørsmål har ikke Kalle opplyst om at han er kristen. Det virker selvsagt at det er studenten med dialekt fra Sørlandet, det norske bibelbeltet, som havner i denne situasjonen. Studentene må smøre seg inn med konsentrert trollstank for å unngå at trollene skal kunne lukte dem. ”En blanding av all den dritten det går an å klemme ut av et troll,” som Hans beskriver det. Beskyttelsen er likevel ikke sterk nok da Kalle får panikk i hulen til dovregubbene. De lukter kristenmannsblod og dreper ham.



Trolljegeren Hans er en tøffing, men han kan ikke hindre at dovregubbene får ferten av kristent blod.

Filmens skrekk kommer fra fremstillingen av de farlige trollene. Øvredal konstruerer omtrent femten dominerende følelsesmarkører av denne typen i løpet av spilletiden, og disse er utelukkende knyttet til trollenes tilsynekomst. I kontrast til dette står filmens humor. Otto Jespersen er en av Norges mest kjente komikere og satirikere, og bruken av ham i hovedrollen påvirker trolig et norsk publikums opplevelse av filmen. På den annen side har jeg flere ganger sett filmen sammen med en sal utenlandske studenter ved NTNU, ungdommer fra forskjellige deler av verden, og reaksjonen var den samme som det jeg opplevde på kino i selskap med et formodentlig norsk publikum: Studentene lo på alle steder der det for en nordmann virker opplagt å i det minste humre. Det kan altså se ut som om filmens humor har appell utover gjenkjennelsen av komikerne som spiller rollene. Dette gjelder også Robert Stoltenbergs polske bjørneliksmugler, som fikk betydelig latter fra salens polske studenter, og Knut Nærums noe forvirrede sjef ved en strømstasjon i nærheten av Dovre. Likevel kan min egen innledning til filmen også ha satt studentene i en forberedende stemning, mens de kanskje ville ha reagert annerledes dersom de ikke hadde blitt fortalt noe om den på forhånd. Hvordan en film blir solgt til publikum gjennom presentasjoner og reklame har mye å si for stemningsorienteringen. Sjangerbegrepet kan brukes som merkelapp og for å inngå kontrakt.

Humoren i filmen oppstår i friksjonen mellom de avslørende dokumentarstudentene, den livstrøtte og lakoniske trolljegeren Hans, og Finn som den stort sett ubehjelpelige representanten for norske myndigheter. Trollene er fantastiske, men Finns tilnærming er utpreget byråkratisk. Bjørneangrep og tornadoer lyves frem for å skjule sannheten om trollene, og høyspentmaster går i uforståelige sirkler på Dovrefjell for å gjerde inn jotnene. Hans er oppgitt over hvor lett det er for TST å lure bønder til å tro at naturkreftene har ødelagt eiendommen deres: ”At ikke folk legger merke til svære beist som kommer dundrende over jordet her og raserer skauen sånn som detta her...” Både naturvern, rovdyrforvaltning, offentlig byråkrati og hemmelige tjenester er størrelser som ligger i bakgrunnen for fortellingen og gir den resonans utover skrekkelementene.

Trolljegeren tar publikum med på en reise gjennom norske skoger og fjell, der forvirrede og dystopiske bilder skremmer og begeistrer. Grøsserkomedien gir tilskueren opplevelser av forvirrende rom, desorientering, overraskelser og mangel på kontroll, som alt kan sammenlignes med opplevelsen av et spøkelseshus på tivoli. Skrekk er gøy, og den kollektive opplevelsen av filmen i kinosalens omgivelser gjør hendelsen til det Paul kaller *festive art*, på samme måte som fellesopplevelsen av både komedier og tragedier i det gamle

Hellas: "[There] is always something of a carnival atmosphere in the theater around horror films" (ibid: 66). I *Trolljegeren* kombineres karnevalsatmosfæren med en realistisk filmstil.

Det er ikke bare det fiktive dokumentarkameraet som gir filmen et realistisk preg. Også omgivelsene spiller en stor rolle for å skape denne opplevelsen. Filmen er spilt inn på Vestlandet, Dovre og i Jotunheimen om høsten og tidlig vinter, i et permanent fravær av solskinn. Det er ikke vanskelig å oppleve omgivelsene som autentiske, siden de er helt ekte og ikke forestiller noe annet enn seg selv. Hallenbeck nevner en filmatisering av "The Legend of Sleepy Hollow" som spesielt autentisk: *The Headless Horseman* av Edward Venturini (1922) ble filmet i området nord i New York som også hadde inspirert Irvings novelle, i og rundt Tarrytown. Opplevelsen av filmen, i alle fall for Hallenbeck som har vokst opp i området, blir spesielt sterk på grunn av bruken av autentiske omgivelser (Hallenbeck 2009: kapittel 1, seksjon 3, avsnitt 1-10).

I Øvredals debutfilm er det de levende trollene som er den største attraksjonen, men *Trolljegerens* appell har å gjøre med blandingen av komedie og skrekk, ikke bare den moderne tilsynekomsten av de mytiske skikkelsene fra en fjern fortid. I tillegg er filmens form som fiktiv dokumentar styrende for at trollene iscenesettes i en filmatisk realisme, noe som også til en viss grad gjelder for den myteorienterte randsonefilmen som fulgte.

5.4 Myter og sagn: *Thale* og *Gåten Ragnarok*

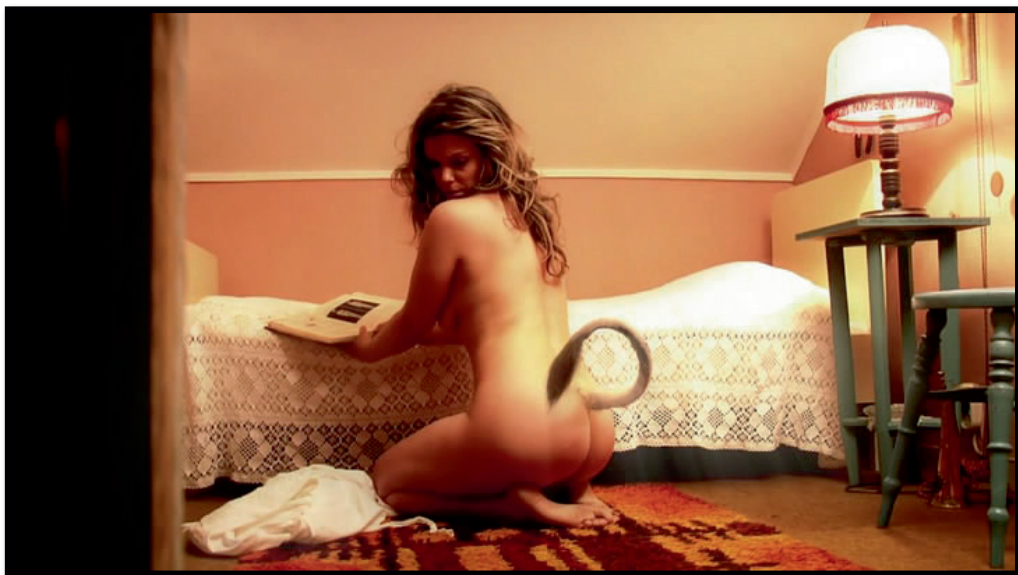
"Mennesket vet lite" (Sigurd, spilt av Pål Sverre Hagen, oversetter runer i *Gåten Ragnarok*).

Hva skjuler seg i fortidens tåke? Er virkelig den gamle folketroen eller åsatroen bare oppspinn? To av filmene i grøsserens randsone tar utgangspunkt i myter og sagn fra Norges eventyr og sagalitteratur. Den første av dem, Alexander Nordaas' *Thale*, følger i *Trolljegerens* fotspor og forteller om ei hulder som i mange år har blitt holdt fanget i kjelleren til en nylig avdød offiser.

Leo (Jon Sigve Skard) og Elvis (Erlend Nervold) er på åstedet for et dødsfall. Leo eier og driver No Shit Vaskeservice, et selskap som rydder og vasker opp etter omkomne, og Elvis er en kompis som stiller opp i en kollegas sykefravær. Dette er bokstavelig talt en møkkajobb, eller som Elvis sier: "Alle flyter visst utover." Dette oppdraget blir spesielt da guttene finner hemmelige trapper og rom under huset. Den svenske offiseren som har bodd der har holdt noe

skjult i kjelleren, noe han fant i skogen. I et badekar fylt med en melkeaktig væske ligger Thale (Silje Reinåmo). Hun ble funnet som barn, og er nå ei voksen hulder. Militæret, eller noen som arbeider i utkanten av myndighetenes system, har med dette fått kjennskap til underjordiske vesener, og offiseren har i årevis drevet hemmelige medisinske eksperimenter på Thale.

Mens Elvis og Leo lurte på hvordan de skal forholde seg til oppdagelsen, viser det seg at både en paramilitær gruppe og Thales familie i underverdenen ønsker å få tak i henne. Det er huldrefolket som redder Elvis og Leo fra en sikker død i hendene på de paramilitære, og Thale har i løpet av denne korte tiden påvirket livene til de to unge mennene på uventede og positive måter. Leo erklæres frisk fra en alvorlig kreftsykdom, mens Elvis får gjenopptatt kontakten med sin unge datter.



En mytologisk skapning blir gitt moderne liv i Alexander Nordaas' *Thale*.

Regissør Nordaas var veldig bevisst de nasjonale motivene i filmen han laget. Huldrefolket og andre underjordiske skapninger som troll har spilt en viktig rolle i norsk folketro og folkediktning i hundrevis av år, og Nordaas uttalte til *NRK* at filmfremstillingen av dette var hans ambisjon for *Thale*: ”Det er på høy tid vi tar fatt på denne del av vår historie. *Trolljegeren* har vært en banebryter for norsk folketro på film, både innenlands og utenlands, og *Thale* tar nå over stafettpinnen” (Budalen 2012). Samtidig har han uttalt at han ikke hadde til

hensikt å lage en tradisjonell sjangerfilm, siden ”the writing process is more of a gut feeling; it’s not about just sitting down and saying, ’OK, now I’m going to write a horror film.’ Basing it on a genre feels more creatively blocking to me than being able to add elements that feel significant to the story [...]” (Gingold 2013).

Hardingfela på lydsporet gir et tydelig signal om hva Nordaas har til hensikt. Samtidig gir åpningsbildene også en pekepinn på at grøsseren tross alt har vært en modell, siden fela ledsages av både blod og oppkast. *Thale* er den første gangen huldra brukes som rollefigur i spillefilm, noe som er en begivenhet i seg selv. Filmen kan nesten betraktes som et kammerspill, siden det meste foregår i og rundt huset til den avdøde offiseren, og Thale selv er stum. Hun er både fysisk isolert i fremmede omgivelser og ute av stand til å kommunisere med ord som Leo og Elvis kan forstå. Siden budsjettet var lavt, måtte Nordaas utpensle dramaet i liten skala, og dette har også konsekvenser for kamerabruken og bildene. Nordaas går stadig veldig nært på både rollefigurer og rekvisitter, noe som skaper en klaustrofobisk følelse. Film- og medievitner Tonje Skar Reiersen påpeker at ”den taktile følelsen, den subjektive desorienteringen som oppstår med lav dybdeskarphet og fokus på detaljer, kler den mettede scenografien godt. Kvalmefremkallende, nærgående bilder av blod, svette og spy underbygger historiens fokus på det kroppslige og forgjengelige” (2012).

Thale ble produsert for en veldig lav sum, uten offentlig forhåndsstøtte (Gingold 2013). Den ble sett av 19 319 tilskuere på norske kinoer og spilte inn 1 668 491 kroner, noe som må sies å være gode tall for en lavbudsjettetsfilm som legger seg nær grøssersjangeren (*Film & Kino* 2014: 58). Positiv oppmerksomhet i utlandet er et kjennetegn den deler med både *Trolljegeren* og Wirkolas zombiefilmer, og dette later til å grunne i kritikerens og publikums fascinasjon med bruken av huldra og de norske skogene (Williams 2012). Det amerikanske produksjonsselskapet Epic Pictures Group annonserte i 2013 at de skal lage en engelskspråklig oppfølger til *Thale* i samarbeid med norske Yesbox Productions (McNary 2013). Uavhengig av hvorvidt dette realiseres eller ikke, så virker det tydelig at norsk natur og norske myter fremstår som eksotisk for mennesker andre steder i verden.

En annen lavbudsjettetsfilm utenfor det offentlige støttesystemet, Paul Magnus Lundøs *Skumringslandet*, har en perifer tilknytning til grøssersjangeren, og det kan kanskje argumenteres for at disse elementene av filmen gjør den til en randsonofilm etter min definisjon av begrepet. Fortellingen foregår på det norske Sørlandet i 1348, like før utbruddet av Svartedauden, og handler om intrigene rundt en serie mord som finner sted. Den unge mannen Vilhelm (Leif Nygaard) kommer tilbake til hjembygda Garsli og forsøker å renske

sin forsvunne bror Ansgar (Andreas Wilson) for anklager om ”trolldomsvirke”. Filmens anslag kvalifiserer som grøss: En skummel skog i skygger og tåke, nifse lyder, og funnet av en lemlestet kropp med innvollene revet ut. Fortellerstemmen etablerer likevel straks at det er konflikten mellom to rettsinstanser, kirke og konge, som her danner bakgrunnen for en fortelling om et kriminalgmysterium.

Jeg har tidligere omtalt de amerikanske filmene *The Silence of the Lambs* og *Seven* som kriminalgrossere, men i *Skumringslandet* er det ikke jakten på en grusom morder som står i sentrum for fortellingen. Det begås drap, men ikke etter seriemorderlogikken til Buffalo Bill eller John Doe. Ofrene er stort sett tilfeldige og ubetydelige, sett fra tilskuerens perspektiv, og motivet bak drapshandlingene er prosaisk. Det finnes en god del splattereffekter i filmen, men som tidligere nevnt kan filmer i ulike sjangre benytte seg av slike uten dermed å bli kalt grøssere. Folket i bygda Garsli tror riktignok på underjordiske vesener og troll, men grøsserelementene som knyttes til dette er bare ment å skulle illustrere datidens folketro på en stemningsfull måte. Iversen knytter *Skumringslandet* til tradisjonen middelalderfilm i sin analyse for montages.no, selv om han også påpeker enkelte grøsserelementer (2014). Fortellingen er først og fremst et historisk kriminalgdrama, og jeg velger derfor å holde den utenfor mitt utvalg.

Hvis man kobler sammen to Steven Spielberg-filmer, *Raiders of the Lost Ark* (1981) og *Jurassic Park* (1993), så har man noenlunde oppskriften på Mikkel B. Sandemoses actionfilm *Gåten Ragnarok*. Handlingen begynner som en eksotisk jakt på en historisk hemmelighet, men ender som en flukt fra et forhistorisk monster. Det finnes også en stor forskjell på fremstillingen av rollefigurer i disse to Spielberg-filmene. Der Indiana Jones (Harrison Ford) ikke forholder seg til familiesituasjoner, og absolutt ikke barn, er Alan Grant (Sam Neill) fanget både på dinosaurøya og mellom to barn som utfordrer ham til å påta seg en farsrolle. Mannen i hovedrollen i *Gåten Ragnarok* er i en vanskelig familiesituasjon etter at kona hans har gått bort, og denne typen livs- og hverdagsproblemer har blitt vanlig i amerikansk underholdningsfilm siden 1990-tallet. Filmprofessor Anne Gjelsvik har vist hvordan den amerikanske actionhelten har forandret seg fra 1980-tallets muskelbunt til en mer moderne mann med mer normale problemer, og Sigurd i *Gåten Ragnarok* passer dette idealet (Gjelsvik 2013). Ifølge Gjelsvik er farsrollen avgjørende i fremstillingen av den moderne actionhelten og hans problemer: ”[In] contemporary American cinema, a true hero must be a good father, or rather must learn how to become one” (ibid: 91).

Gåten Ragnarok handler om arkeologen Sigurd Svendsen (Pål Sverre Hagen). Han er dypt engasjert i mysteriene som har fulgt oppdagelsen av Osebergskipet og det jordiske gods som er etterlatt der etter vikingdronningen Åsa. Han mener å kunne koble funn i skipet til den norrøne myten om Ragnarok. Hva hvis Ragnarok ikke var en spådom om verdens undergang, men en virkelig historisk hendelse? Etter at et møte med museets sponsorer går meget dårlig, gjør museumsdirektøren (Terje Strømdahl) det klart at Sigurds kontroversielle forskning skal avsluttes til fordel for en mer konservativ tilværelse som museumsguide. Sigurds kollega Allan (Nicolai Cleve Broch) finner samtidig en runestein i Nord-Norge som indikerer at Oseberg-vikingene seilte helt til Finnmark, og Sigurd tar med seg barna sine Ragnhild (Maria Annette Tanderø Berglyd) og Brage (Julian Podolski) på det de alle, og spesielt Allan, tror er en skattejakt.

Sammen med sin svenske kollega Elisabeth (Sofia Helin) og kjentmannen Leif (Bjørn Sundquist) legger de på ferd inn i Ingenmannsland på grensen mellom Norge og Russland, et område der ingen har satt sin fot på lange tider. Riktig nok, i en hule på en øy i en innsjø finner de etterlatte kulturskatter etter vikingene, men det viser seg at runetegnene som Sigurd har studert ikke bare er en fortelling om en hendelse, de er også en advarsel. Før Sigurd får satt sammen puslespillet, tar Leif med seg vikingskattene og forlater de andre i bunnen av hulen. Mens arkeologene begynner å ane at mange mennesker har dødd en unaturlig død på øya, blir Leifs flåte innhentet av noe som gjemmer seg i innsjøen.



Ingenmannsland skjuler en dødelig hemmelighet i Mikkel B. Sandemoses *Gåten Ragnarok*.

Både Leif og skatten forsvinner i dypet. Innsjøen i Ingenmannsland skjuler nemlig hemmeligheten som Åsa og hennes samtidige oppdaget og advarte om: en gigantisk sjøorm. Nå starter en kamp på liv og død for å komme unna øya før monsteret dreper både store og små. Dessverre lar Allan grådigheten ta overhånd. Han stjeler noen av sjøormens egg, og setter dermed alle i fare. Allan selv må bøte med livet, mens Sigurd og barna unnslipper øya sammen med Elisabeth.

Gåten Ragnarok er en randsonefilm, sjangermessig sett, ikke en rendyrket grøsser. Monsteret og forsøket på å rømme fra øya gir filmen de momentene av skrekk som gjør at den inkluderes her. Filmen er også en av bare to norske kinogrøssere som handler om en trussel mot familien, ved siden av *Babycall*. Denne typen fortelling er dermed veldig sjelden i norske grøssere, selv om Tudor har vist hvordan den er relativt vanlig i internasjonalt dominerende skrekkfilm fra USA (1989: 75). *Gåten Ragnarok* kan beskrives som familieunderholdning, med en aldersgrense på 11 år. Den er en hybrid av actioneventyr og fantasy, med en stor dose monstergrøss lagt til. Filmen ble en kinosuksess med et besøk på 252 375 (*Film & Kino* 2014: 59), men den ligger fortsatt et stykke bak den største norske grøssersuksessen, *Fritt vilt II* med 268 427 besøkende.

”Så ka var det de visste, som me ikkje vet?”, spør Sigurd seg selv og de lite imponerte sponsorene som hører ham forklare om Osebergskipets gåter. Scenen der private investorer evaluerer museets virksomhet oppleves kanskje ikke autentisk med tanke på hvordan norske museer drives i dag. Den minner trolig mer om vår oppfatning av den amerikanske modellen, men i et slikt lys blir Sigurd en slags opprører mot pengemakten, en forkjemper for kulturformidlingens egenverdi, akkurat som Indiana Jones. Professor Jones (Harrison Ford) er kjent for replikken ”It belongs in a museum!”, og Sigurd deler denne holdningen til historiske artefakter og kulturarv.

Som hovedrollefigur må Sigurd håndtere en actionfylt jakt på historiske hemmeligheter, samtidig som han strever med å holde god kontakt med sin datter. Lillebroren Brage ser opp til faren sin som et forbilde og en heltefigur, mens storesøsteren Ragnhild har et mindre positivt inntrykk av en far som prioriterer gamle mysterier foran henne. Sigurd er arbeidsnarkoman. Han bruker nesten all sin tid og energi på Osebergskipet for å dempe smerten ved å være enkemann og alenefar.

Sandemose er tydelig inspirert av *Jurassic Park* og andre Spielberg-filmer som setter en moderne familiedynamikk i sentrum. Fraværet av enten mor eller far er nøkkelspørsmål i både *E.T. the Extra-Terrestrial* og *The Lost World: Jurassic Park* (1997), oppfølgeren til den

like farsrolleorienterte *Jurassic Park*. Den visuelle inspirasjonen fra dinosaurfilmene er også tydelig i designet og bruken av det norrøne monsteret som trives like godt til lands som til vanns. Det ukloke tyveriet av monsterets egg, altså de ufødte monsterbarn, er også hentet fra *Jurassic Park III* (Joe Johnston, 2001). Handlingen i *Gåten Ragnarok* er sterkt generisk, actionsekvensene er stilsikre og gjennomførte, og Sandemose siterer flere andre storfilmer enten bevisst eller tilfeldig, for eksempel Ridley Scotts *Alien*. Når arkeologene og barna finner grotta der hemmeligheten ligger, bryter de gjennom en hinne av vann for å avdekke de slimete eggene som monstern har lagt. Dette bruddet av en grense, slik astronautene i *Alien* bryter det magnetiske feltet som beskytter de utenomjordiske eggene, er et vanlig motiv i grøsserfilmer.

Inspirasjonen fra amerikansk film virker åpenbar i *Gåten Ragnarok*. I tillegg til alle de andre faktorene som legger til rette for mer kommersielt orientert film i Norge, har også digital effektteknologi kommet til et punkt hvor monsteraction er gjennomførbart for norske filmskapere. Påstander om amerikanisering av norsk film har blitt aktualisert av slasherfilmen, og *Gåten Ragnarok* gir mer brensel til spørsmålet.

5.5 Mellom det norske og det generiske

Filmsjanger er transnasjonale. Ingen av dem ble funnet opp i Hollywood av utelukkende amerikanske filmskapere. Likevel har amerikansk film en fremskutt og avgjørende posisjon i sjangerhistorien. Når sjangerfilm de senere årene har blitt vanligere i norsk film, blir også sammenligninger med amerikansk film naturlig. I de norske randsonefilmene ser vi klare generiske forbilder fra amerikansk film. Undersjangeren har gitt oss zombiefilm, monsteraction og *found footage*, samtidig som det norske også er godt synlig. Eksempler på dette er bakgrunnen for historien og handlingens omgivelser i *Død snø*, eller oljetematikken i *Mørke sjeler*. Fremstillingen av eventyrskapninger i *Trolljegeren* gjør filmen til en særegen variant av amerikanske forbilder som *The Blair Witch Project* og *Cloverfield*.

Troll kan virke som en opplagt attraksjon å utnytte i norsk film, men *Trolljegeren* er den eneste norske spillefilmen til nå som vekker de mytiske figurene til live. Troll har tidligere vært animatøren Ivo Caprinos domene, men *Trolljegeren* har en realistisk tilnærming til fantasiskapningene og har derfor et visst slektskap til moderne Godzilla-filmer og *Jurassic Park*. Det samme har *Gåten Ragnarok*, som i tillegg har en stil som kan beskrives som typisk

amerikansk. Thor Joachim Haga mente at enkelte ting med filmen virket ”konstruert for å ha en internasjonal appell [...]”, og at filmskaperne derfor benyttet generiske grep ”som man er mest vant med fra amerikanske filmer og tv-serier” (2013). Hagas påstand er at de små hverdagssituasjonene i Sigurds familie står i en ”europeisk, sosialrealistisk tradisjon”, mens de større følelsene og konfliktene er kjennetegn fra amerikansk film og fjernsyn (ibid).

Det er vanskelig å se hvordan hverdagssituasjonene mellom far og barn i *Gåten Ragnarok* ikke representerer amerikansk film, spesielt i lys av omformingen av actionhelten gjennom de siste tiårene, men de store følelser og konflikter er et syntaktisk kjennetegn ved melodramaet. Ifølge Barry Langford kan man si at ”melodrama has a syntax but lacks a clear semantic dimension” (2005: 32). Dermed er melodramaet særlig anvendelig som syntaktisk form uansett hvilken sjanger man opererer i. Diskusjonen Haga berører går igjen i debatten om norsk film siden 1980-tallet: brytningen mellom det som antas å være særnorsk og det som antas å fenge et stort publikum. Begge deler er antagelser. Mange vil se på Henrik Ibsen som en særnorsk forfatter, men han skrev noen av sine mest kjente verker i utlandet, og hans arbeid er en av bærebjelkene i den klassisk fortellende filmen som først og fremst forbindes med Hollywood. Hans barnebarn Tancred Ibsen tok disse impulsene med seg fra USA til Norge da han ble den mest sentrale regissøren i norsk films gullalder på 1930-tallet. Det typisk amerikanske og det typisk norske er blandingskategorier.

Veldig mange av de norske grøsserfilmene, også filmene i randsonen, anstrenger seg bevisst for å balansere det norske og det generiske. Påstandene om amerikanisering vil ofte være knyttet til anvendelsen av sjangermodeller som forbindes med amerikansk film, mens bruken av omgivelser, rollefigurer, overnaturlige skapninger og bakgrunn for historiefortellingen gjerne utgjør de norske aspektene. Det transnasjonale er et grunnleggende trekk ved sjangerhistorien, og de norske grøsserfilmene er et tilskudd som innbyr til diskusjoner om amerikanisering. En betraktning av norske grøssere i lys av amerikanske sjangerforbilder må perspektiveres på flere måter, ikke minst ved de norske filmskaperens anvendelse av rom og landskaper. Samtidig er det viktig å erkjenne at de norske grøsserne ofte utfordrer kategorier, som tilfellet er både med *Trolljegeren*, *Babycall* og *Villmark 2*.

Om randsonerfilmene befinner seg i grøsserens grenseland, så kan et lignende bilde brukes om de norske grøsserne som et samlet korpus. De befinner seg i grenselandet mellom det norske og det generiske, i en brytning mellom transnasjonale sjangerkonvensjoner og nasjonale særegenheter.

6 DEN NORSKE GRØSSERFILMEN

Siden 2011 har skrekkfilmfestivalen Ramaskrik blitt arrangert på Oppdal sør for Trondheim. Der samles tilhengere av grøsserfilmen i høstmørket for å se nye og gamle filmer, kjente og ukjente sjangerarbeider. I oktober 2015 var noen av attraksjonene et gjensyn med *A Nightmare on Elm Street* og en fundering over skrekkfilmens appell i dokumentarfilmen *Why Horror?* (Nicolas Kleiman og Rob Lindsay, 2014). Den høsten gikk skrekkregissør Wes Craven bort, og det kan tenkes at flere svar på spørsmålet ”hvorfør grøss?” finnes i Cravens mange skrekkfilmer, blant annet *A Nightmare on Elm Street*. Blodige angrep på kroppen og psykologisk desorientering har tiltrekningskraft. Norske grøssere ser ut til å bekrefte dette, samtidig som de anvender den norske naturen på nye måter i fortellinger om det mystiske og det forferdelige.

En hovedattraksjon på Ramaskrik i 2015 var en utendørs visning av Pål Øies *Villmark 2*. Tilskuerne toget ut i den mørke skogen for å se oppfølgeren til den banebrytende *Villmark* på et stort lerret under åpen himmel. Etter visningen tok Øie imot spørsmål fra publikum, sammen med produsent Einar Loftesnes og skuespiller Ellen Dorrit Petersen. Det virket ikke som om tilskuerne hadde så mye å spørre filmskaperne om. Kanskje har den norske grøsserfilmen blitt såpass vanlig at den tas for gitt som et innslag i norsk filmkultur, men den var avhengig av bestemte omstendigheter for å bli en realitet. Nå har omstendighetene endret seg. *Villmark 2* ble laget uten produksjonsstøtte fra staten, og er et eksempel på at produsenter i dag møter utfordringer med å skaffe statlige forhåndstilskudd til grøsserfilmer.

Villmark 2 handler om et team, akkurat som forgjengeren. Denne gangen er det en gruppe saneringsspesialister som skal kartlegge giftstoffer og sikre bygningsplaner og annen skriftlig dokumentasjon før rivningen av et hundre år gammelt sanatorium. Det forlatte hospitalet ligger i nærheten av den første filmens skogsvann, og voktes av den mystiske vaktmesteren Karl (Baard Owe). Teamets hastverksarbeid ledes av Live (Ellen Dorrit Petersen), men de oppdager ganske snart at sanatoriet ikke er helt forlatt, eller at det muligens lever sitt eget liv. Vann trenger seg inn i bygningen fra utsiden, stemmer og skikkelser høres og skimtes i de mørke korridorene. Lives ekspertteam, Frank (Tomas Norström), Ole (Anders Baasmo Christiansen), Synne (Renate Reinsve) og Even (Mads Sjøgård Pettersen), jages av noe eller noen som ikke vil tillate dem å fullføre jobben.

Selv om filmen er en tydelig grøsser er det vanskelig å sette *Villmark 2* i en undersjanger. Den har bare små grep til felles med slasherfilmen, enda mindre enn sin

forgjenger, og den er heller ikke noen rendyrket psykologisk grøsser. Den låner litt fra begge undersjangrene og legger til andre momenter fra monsterfilmen og spøkelseshistorien. På mange måter er *Villmark 2* en gammeldags gotisk fortelling i en modernisert og fornorsket utgave. Den er en fortelling om undertrykt fortid som kommer tilbake til overflaten, noe skjult som kommer frem i lyset, og fortellingen er satt i omgivelser som påvirker både fysisk handling og rollefigurenes psykiske tilstander. Øies sanatorium i den norske skogen har samme funksjon som de europeiske slottene i fortellingene til H. P. Lovecraft og Roger Cormans filmatiseringer av Edgar Allan Poe.



En norsk versjon av det gotiske slottet, i Pål Øies *Villmark 2*.

I den paranoide forvirringen som finner sted i og rundt rollefigurene kan man skimte et fellestrekk med den psykologiske grøsseren: desorientering i tid og rom. Samtidig er slasherfilmens kjennetegn til stede gjennom iscenesettelsen av en dødelig jakt, med en overhengende fare for brutal vold og åpning av kroppen, og naturen selv er en trussel for liv og helse. Slik oppsummerer *Villmark 2* norske grøssere. Den åpne kroppen og det lukkede sinnet kjennetegner henholdsvis slasherfilmen og den psykologiske grøsseren. Hus og leiligheter har avgjørende betydning i begge undersjangrene, og det dominerende rommet i flertallet av de norske grøsserne er bygda og naturen.

6.1 Fra *Villmark* til *Villmark 2*: Norske grøssere og filmforvaltning

Som avhandlingen har vist er de viktigste undersjangrene i den norske utgaven av grøsserfilmen to typer som også er betydningsfulle i amerikansk film: den psykologiske grøsseren og slasherfilmen. Den første norske grøsseren var *De dødes tjern* i 1958, en film som kan karakteriseres som en thriller-beslektet psykologisk grøsser. Pål Øie var inspirert av Kåre Bergstrøms ensomme svane da han laget *Villmark* i 2003. Bergstrøms fortelling, basert på André Bjerkes roman, ga psykoanalytiske og rasjonelle forklaringer på tilsynelatende overnaturlige fenomener, men slikt var ikke Øies hensikt med sin debutfilm. Han skapte en grøsser som handlet om en virkelig trussel, uten noen direkte problematisering av psykologiske tilstander. I *Villmark* var også forfølgelsen av en gruppe mennesker på et relativt isolert sted iscenesatt på en måte som gikk i retning av slasherfilmen, og med Roar Uthaug's *Fritt vilt* i 2006 ble denne undersjangeren den mest sentrale og mest innbringende i norsk grøsserfilm.

Den psykologiske grøsseren i Norge består av Pål Sletaunes *Naboer* og *Babycall*, Pål Øies *Skjult* og Astrid Thorvaldsens *Utburd*. Spesielt har Sletaunes urbane grøsserfortellinger hatt stor betydning for denne undersjangeren, som jeg diskuterte i kapittel 4. De psykologiske grøsserne er opptatt av det innvendige, sinnets irrganger og subjektive opplevelser av tid, rom og hendelser. Slasherfilmen er på sin side en skrekkfilmvariant som er opptatt av det utvendige, ødeleggelsen av kroppen, lemlestelse og død. Jeg har innlemmet både *Villmark* og Severin Eskelands *Snarveien* i denne undersjangeren, men i kapittel 3 diskuterte jeg i hovedsak Patrik Syversens *Rovdyr* og *Fritt vilt*-trilogien.

Arven som Øie videreførte fra *De dødes tjern* til den nye norske grøsserbølgen var først og fremst knyttet til bruken av bestemte omgivelser. Skogen og tjernet spiller like sentrale roller i *Villmark* som i forbildet, og i *Fritt vilt* får også snøen og fjellet en viktig funksjon, både som bakteppe og som katalysator for handlingen. Filmhistorikeren Tommy Gustafsson betrakter *Fritt vilt*-filmene som uoriginale pastisjfortellinger, men skriver at "they also deviate from their predecessors, most strikingly in their use of nature as an active part of the *mise-en-scène*" (2015: 192). Dette var en vesentlig del av diskusjonen i kapittel 3, og jeg konkluderte der med at samtlige av de norske slasherfilmene anvender landsbygd og villmark som omgivelser for skrekkfortellingene. Også de psykologiske grøsserne *Skjult* og *Utburd*, samt randsonefilmene *Død snø*, *Trolljegeren*, *Thale* og *Gåten Ragnarok*, plasserer handlingen i autentiske norske naturomgivelser. Det er med få unntak skogen og fjellet som er de

fryktelige stedene i de norske grøsserne. Som Gunnar Iversen har påpekt blir den nasjonalromantiske forestillingen om natur og friluftsliv byttet ut med ondskap og død i den norske skrekkfilmen (2011: 304). Perverteringen av nasjonale motiver er de norske grøssernes fremste visuelle kjennetegn, også når fortellingene er av en type som kan kalles generiske kopier av amerikanske forbilder. Dette er et semantiske aspekt som gir norske grøssere en viss egenart, selv om de anvender gjenkjennelige syntaktiske strukturer.

Spørsmålet om fremstillinger av det norske er ofte et sentralt tema i diskusjoner om norsk filmproduksjon. Daværende kulturminister Trond Giske uttalte i 2008 hva som var hensikten med den rødgrønne Stoltenberg-regjeringens filmpolitikk: "[Vi] ønsker å ivareta norsk språk, den norske filmfortellingstradisjonen, de norske historiene, opplevelsene og erfaringene – dette som betyr å være en filmnasjon" (Mosnes 2008). Dette ønsket gjenspeiles i Stortingsmeldingen *Veiviseren. For det norske filmloftet* (St.meld. nr. 22. 2006-2007). En av strategiene som skulle sørge for at norsk film hevet seg både når det gjaldt popularitet og kvalitet var en markant vekst i produksjonsvolumet. Det var et viktig moment at privat kapital skulle trekkes til filmproduksjon, men veksten forutsatte også en økning i statlige finansieringstilskudd.

Gustafsson og filmforskeren Pietari Kääpä argumenterer i innledningen til boken *Nordic Genre Film* for at omleggingene i de nordiske landenes filmforvaltning var en nøkkel-forutsetning for fremveksten av nordisk sjangerfilm tidlig på 2000-tallet (2015: 4), men Pål Øie peker selv på at slike betraktninger ikke var en del av det kreative utgangspunktet for *Villmark*. I 2002 hadde Øie og hans filmteam utviklet et fruktbart samarbeid på kortfilmene "Brønnen" (1997), "Steppdans" (2001) og "Stopp" (2001), og de følte seg klare for en langfilm. *Villmark* begynte som to forskjellige idéer, én om et kjærestepar som finner et tomt telt i vannkanten, og en annen om en gjeng i TV-bransjen som drar på teambuilding-tur i villmarken. Disse idéene fant sammen gjennom anvendelsen av et øde skogsvann og et forlatt telt, og regissørens fokus var å fortelle historien sin på en effektiv og fengende måte: "Ingen av oss tenkte at nå skal vi lage en grøsser fordi det vil publikum og norsk film ha. [...] En god film skal også ha litt flaks for å bli en suksess og jeg tror nok tiden og kulturens temperatur var på vår side" (Øie 2015).

Sjangerorienteringen kom inn i prosessen gjennom samarbeidet med spillefilmkonsulenten hos Norsk filmfond, ifølge Øie: "Karin Julsrud [...] så vårt potensiale og nevnte ordet 'grøsser' for første gang langt inn i manusprosessen. Jeg rygget, husker jeg. Men så kalte vi en spade for en spade og spisset noen scener" (ibid). Øie mener at samarbeidet med

Julsrud var noe av nøkkelen til filmens suksess. Sjangertenking var blitt ett av spillefilmkonsulentens verktøy, i kontrast til tidligere, selv om ikke filmskaperne selv forholdt seg til prosjektet på en slik måte.

Roar Uthaug forteller at suksessen som *Villmark* opplevde, med et kinobesøk på 155 117 og 9 232 018 kroner innspilt (*Film & Kino* 2012: 37), fungerte som døråpner i prosessen med å søke forhåndsstøtte til *Fritt vilt*. For å sikre tilskudd gjennom markedsvurdering var oppslutningen om *Villmark* et nyttig argument å bruke. Det var beviset på at norske grøssere kunne oppnå gode besøkstall og spille inn mye penger. I motsetning til *Villmark* var *Fritt vilt* også et prosjekt der sjangerorienteringen var tydelig helt fra starten. Uthaug sier at han personlig har vært tilhenger av skrekkfilm fra ung alder, blant annet gjennom VHS-utgivelser som Peter Jacksons splatterfilmer og italienske giallofilmer, og påpeker at grøsserøvelser også var en del av arbeidet hans på Den norske filmskolen. Da tiden kom for spillefilmdebut med *Fritt vilt*, var Uthaug ”veldig opptatt av å være tydelig i sjangerformen. Jeg var bestemt på å lage en slasherfilm” (Uthaug 2015). Denne utviklingen i sjangerbevissthet fra *Mørkets øy*, via *Villmark* til *Fritt vilt*, er iøynefallende og ser ut til å være en konsekvens av både omlegginger i forvaltningen og av norske filmskaperes utvikling og skolering.

I 2015 la Solberg-regjeringen frem sin egen filmmelding under tittelen *En framtidrettet filmpolitikk* (Meld. St. 30 2014-2015). Det oppstod diskusjon om hvorvidt de foreslåtte omleggingene ville bremse eller videreutvikle norsk filmproduksjon, men Solberg-regjeringens politikk er til forveksling lik Stoltenberg-regjeringens. I beskrivelsen av regjeringens filmpolitikk legges det vekt på betydningen av film som kulturformidler:

”Kunnskap om egen og andres kultur øker forståelsen av det samfunnet vi er en del av. [...] Film handler også om identitet, fellesskap og tilhørighet, og er et av de kulturtilbudene som den norske befolkningen bruker mest. Regjeringen vil derfor legge til rette for at det kan produseres gode norske filmer som fremmer norsk språk, kultur og fortellertradisjon” (Meld. St. 30 2014-2015: 6).

Den brede kulturpolitiske hensikten er lik den Giske ga uttrykk for i 2008, og meldingene deler også målet om at norsk film skal være populær i Norge og samtidig attraktiv i utlandet. Flere av grøsserne som har blitt diskutert i denne avhandlingen har enten blitt solgt til utlandet eller lagt grunnlaget for regissørens arbeid i Hollywood. Patrik Syversen, Tommy Wirkola, André Øvredal og Roar Uthaug er alle hentet til oppdrag i amerikansk film. For Uthaug er det suksessen med katastrofefilmen *Bølgen* (2015) som har ledet til nyinnspillingen av *Tomb Raider* (planlagt til 2017), men han forteller at han fikk den første telefonen fra en

amerikansk agent så tidlig som ”etter teasertraileren til *Fritt vilt*” (Uthaug 2015). Det virker som at regissørens sjangerkompetanse ikke bare er av betydning for nye oppdrag i norsk film, men også for jobbtillbud i amerikansk film, og eksporten av både filmer og filmtalenter til utlandet er ansett for å være tegn på vellykkete politiske grep i filmforvaltningen.

Den norske grøssersjangeren har vist seg å være kommersielt livskraftig, også når det gjelder randsonerfilmer som *Trolljegeren* og *Gåten Ragnarok*. Mange av filmene er produsert med en betydelig andel private investeringer, men det kan virke som om 50/50-ordningen og markedsvurdering nå påvirker produksjonen av grøssere på en annen måte enn de gjorde i utgangspunktet. Der *Fritt vilt* i høy grad ble muliggjort ved disse ordningene, er situasjonen en annen i dag. Verken Uthaug eller produsent Martin Sundland i Fantefilm tror at *Fritt vilt* ville ha blitt laget nå. Den ville ikke fått tilskudd ved en konsulentvurdering, men heller ikke ved en markedsvurdering, fordi dens forventede publikumstall ikke ville ha vært høyt nok for tilskudd i dag. Uthaug påpeker at de ved søknadene om tilskudd til *Fritt vilt* kunne vise til *Villmarks* over 150 000 besøkende, men at dette tallet ikke ville ha utløst noe tilskudd i dag (Uthaug 2015). Sundland føler seg trygg på at vi får se mer skrekkfilm i Norge, men han mener at det er en utfordring for produsentene at sjangeren faller mellom stolene til konsulent- og markedsvurderingene (Sundland 2015).

Villmark 2 fikk konsulenttilskudd for utvikling av manus, men den fikk ikke støtte til produksjon. Øie forteller at det ikke ble søkt markedsstøtte, og at han selv følte at prosjektet falt mellom de to stolene konsulentvurdering og markedsvurdering. Dermed gikk filmskaperne for sin plan B, som innebar privat finansiering og innspilling i utlandet (Øie 2015). Filmens besøkstall betyr at den får etterhåndsstøtte, men også dette henger høyere nå enn før fordi billettsalgkriteriet er hevet fra 10 000 til 30 000. Paradoksalt nok er Øies nyeste grøsser en film som i høy grad tar de to siste norske regjeringene på ordet både hva angår norskhet og kommersiell orientering. *Villmark 2* er en film som ikke simpelthen signaliserer det norske på en banal måte (Billig 1995: 7-9, Hjort 2000: 107-110), men som tematiserer norsk kultur og historie, og visualiserer fortrengingen av et nasjonalt traume. Skrekken som siger ut av det mørke vannet i skogen har å gjøre med andre verdenskrig, en tysk pilot som overlevde en flystyrt, og medisinske eksperimenter ved sanatoriet. Bygningen som er brukt i innspillingen er det virkelige Harastølen sanatorium, med en fortid som tuberkulosehjem, psykiatrisk sykehus og asylmottak. Det har stått tomt i omtrent 20 år, og det diskuteres hvorvidt det skal rives eller tas i bruk.

Tematisk sett er filmen blant de mest ”norske” av alle våre kinogrøssere, og i likhet med de fleste av grøsserne er den å regne som kommersielt vellykket. Et stadig tilbakevendende spørsmål i diskusjonen om norsk films forhold til publikum er konseptet amerikanisering. Både i debatten på 1980-tallet og ved omleggingene på 2000-tallet har det blitt påstått at publikumsorienteringen representerer en amerikanisering av norsk film. Jeg har vist at den norske grøssersjangeren i høy grad er inspirert av, og bygget på, amerikanske sjangermodeller. Samtidig er det tydelig at den norske utgaven av sjangeren har noen særtrekk som skiller den fra forbildene. Dette har mye å gjøre med bruken av bestemte rom og landskaper som omgivelser for fortellingen.

6.2 Den norske grøsserfilmens rom

”Kanskje estetikken jeg prøver å dyrke finner sine paralleller i det norske klima og landskap? Langsamt, men massivt. Mysteriene. Gåtene. Det usagte. Muligens litt kjølig og stilisert. Kanskje dette passer mitt lynne?” (Pål Øie, 2015).

Det dominerende rommet i norske grøsserfilmer ligger utenfor byen. Det er et slående trekk ved norsk skrekkfilm at handlingen foregår på landsbygda eller ute i naturen. Dette kjennetegnet har fulgt den norske sjangeren helt siden *De dødes tjern*, og er fortsatt dominerende i *Villmark 2*. I Altmans betydning har norske grøsserfilmer et syntaktisk aspekt i anvendelsen av rom og landskap som gir dem en egenart. Handlingen i norske skrekkfilmer foregår nesten alltid i naturens rom, og dette kan ikke sies å være like vanlig i den paranoide amerikanske grøsseren som de norske filmene er inspirert av. De rurale omgivelsene er viktige i for eksempel *Deliverance*, *The Texas Chain Saw Massacre*, *Friday the 13th* og *The Shining*, men det er like vanlig at handlingen foregår i urbane omgivelser, som i *The Exorcist*, *Don't Look Now*, *The Omen*, *Halloween* og *Scream*. Den store overvekten av landlige omgivelser i norske grøssere er ett av deres viktigste kjennetegn.

I 1999 kom den amerikanske lavbudsjettgrøsseren *The Blair Witch Project* på kino, en film der handlingen foregår nesten utelukkende i skogen, og som kan betraktes som en inspirasjonskilde for *Villmark* (Nordås 2010: 137). I forlengelsen av dette hadde teamet bak *Fritt vilt* ambisjonen om å flytte slasherfilmen ut i den norske naturen. Filmskapernes virkemidler brukes systematisk for å skape det vi kaller filmens stil, som jeg diskuterte i kapittel 3. *Villmark* utspiller seg i et naturrom som er mørkt og dystert, på grensen til

klaustrofobisk. Den samme beskrivelsen passer til *Rovdyr*, mens *Fritt vilt* tilnærmer seg rommet på en annen måte.

Dynamikken i bruken av rom er slående i Roar Uthaug debutfilm. *Fritt vilt* har en stor kontrast mellom eksteriør og interiør. Åpningen tar oss med på en biltur, fottur og snøbrettur gjennom åpne og øde landskaper. Snø og fjell vises frem i all sin storslåtte prakt, badet i påskesol. Dersom slasherfilmen kan kalles typisk amerikansk, så er omgivelsene i *Fritt vilt* typisk norske. Så snart handlingen flytter seg inn på det forlatte høyfjellshotellet forandrer også filmens stil seg. Uthaug gjør et annet arbeid med å skape rommene: Her inne er det trangt og mørkt, rom og korridorer virker desorienterende. Det mørkeste hullet i filmens helvete er Fjellmannens tilholdssted i kjelleren. Den norske naturen er det fryktelige stedet i *Fritt vilt*, og hotellets kjeller er det fryktelige åstedet. Drapet på Ingunn, som jeg analyserte i kapittel 3, skjer selvsagt i kjelleren. Det er i de forvirrende korridorene og klaustrofobiske rommene der nede at ondskapsen viser seg, at det undertrykte kommer tilbake og krever sitt første grusomme offer.

Scenene inne på hotellet ligner sikkert på mange scener i amerikanske slasherfilmer som foregår i tilsvarende forlatte hus, men det er vanskelig å glemme at massakren utspiller seg på et norsk høyfjellshotell. Filmskaperne har vært presise med å plassere handlingen i det norske påskefjellet gjennom både anslaget, tittelsekvensen og de tidligste scenene med bilkjøring og snøbrett. Geografien innenfor hotellets vegger er mer forvirrende enn de åpne viddene utenfor, og Uthaug skaper spenning i fortellingen gjennom denne tydelige og kontrasterende bruken av rom. For å utvide skrekkens rekkevidde legger Uthaug noen av scenene til snøen utenfor, i et dagslys som ikke kan skjule noen ondskap. Før ungdommene finner ut at Ingunn er myrdet, legger Eirik ut på ski for å hente hjelp til Morten Tobias. Han kommer bare noen meter fra hotelldøren før han blir overfalt. Fjellmannen reiser seg fra snøen som om han var en levende bergknaus, en del av landskapet. Trusselen som til å begynne med gikk i ett med hotellets mørke korridorer, bryter ut i snøen og dagslyset. De norske grøssernes nyskapende kobling mellom norsk natur og ondskap har neppe noe tydeligere symbol. Det hjelper ikke å løpe ut av huset eller hytta i de norske slasherfilmene, for ondskapsen ligger i selve naturen utenfor.

Er ikke byene våre skumle nok? Unntakene fra regelen om å plassere norske grøssere i utkanten, enten på landsbygda eller i den ville naturen, er Pål Sletaunes *Naboer* og *Babycall*, og lavbudsjettfilmen *Mørke sjeler* av Mathieu Peteul og César Ducasse. Sistnevnte er den eneste av de norske grøsserne som har lagt hele sin handling til et relativt nøytralt og normalt

utseende Oslo. Resultatet er at tilskueren får oppleve fantasifosteret zombien i høyst autentiske og gjenkjennelige omgivelser. Skrekken kommer kanskje nærmere av at det umulige finner sted i dagligdagse omgivelser, noe som er en av hovedtankene bak filosofi-professor Cynthia A. Freelands teori om den uhjemlige grøsseren. Tommy Wirkola valgte et snølandskap i Nord-Norge til sin zombie-komedie *Død snø*, og oppnådde noe lignende som Uthaug i kontrasten mellom de åpne landskapene og de trange rommene inne på fjellhytta. Det som skjer er ekstraordinært, umulig, og selvsagt dødelig. Noen drepes på hytta, kjentmannen som advarer om fare blir drept i teltet sitt, og flere møter sitt endelikt på snøiddene. I *Mørke sjeler* er det heller en normalitet som preger bybildene der handlingen foregår: Etter at de første menneskene har blitt oljiezombier og politiet ikke kommer noen vei, er det som om alle andre enn Morten Rudås hovedperson mister interessen for hva som skjer.

Sletaunes urbane ingensteds er et veldig annet rom enn de naturrommene som for eksempel Uthaug og Øie skaper i sine grøssere. *Naboer* består nesten utelukkende av interiørscener, og Sletaune vektlegger desorientering i rom gjennom hvordan han organiserer den forvirrende leiligheten til Johns naboer. *Babycall* har en mye større andel eksteriørscener, der Anna anonymiseres og forsvinner mellom blokker og asfalt. Hun drukner i drabantbybildet, slik nabogutten druknes i tjernet i en avgjørende scene, og Sletaune vektlegger her desorientering i tid. Selv om landskapet i *Babycall* er ganske lett gjenkjennelig som Groruddalen i Oslo, oppleves det ikke som om omgivelsene spiller noen stor rolle rent geografisk. Det er fargen, temperaturen, anonymiteten og de mange hundre stirrende vinduene som utgjør Anna og Helge sine egentlige omgivelser. Dette er en middelklasseverden der små mennesker forsvinner i mengden.

Naboer har i likhet med *Fritt vilt* en nøkkelscene på et hotellrom. Det er kanskje vanskelig å ta det for å være et hotellrom, siden alle rommene i *Naboer* befinner seg i den uhjemlige gråsonen mellom gjenkjennelig og fremmed. Overgrepet mellom John og Kim foregår i dette rommet, på et anonymt og upersonlig sted, som jeg diskuterte i kapittel 4. Til forskjell fra hotellrommet i *Fritt vilt* er det ingenting her som virker typisk norsk, men Sletaunes to grøssere kan heller ikke karakteriseres som typisk norske i kraft av sine omgivelser, i motsetning til noen av slasherfilmene. Byen og de slitne rommene i *Naboer* er likevel ikke mindre typisk for Norge enn det snødekte påskefjellet, og filmen grenser mot den skandinaviske *film noir* (Engelstad 2006). *Naboer* har for eksempel fellestrekk med Erik Skjoldbjærgets *Insomnia*, og det samme har *Babycall* gjennom drabantbyens nærhet til naturen.

Sletaunes filmer står i en modernistisk tradisjon og har ikke samme tilknytning til amerikanske populærsjangre som slasherfilmene har.

Sletaunes rom er det urbane, mens slasherfilmene bruker det rurale som omgivelser. I *Villmark*, *Fritt vilt*-trilogien og *Rovdyr* er det rurale i tillegg spesifisert som de Andres sted. De urbane ungdommene som reiser til utkantstrøket er et fremmedelement, og de får lide for at de ikke hører hjemme der. Peter Hutchings skriver at dette understreker grøsserens betoning av det uhjemlige, ved hvordan "these teenagers, and perhaps teenagers in the audience for these films, [are not] fully at home in their own world [...]" (2004: 75). Omgivelsene i filmen er ikke deres sted, det tilhører de Andre. I tradisjonen til *Deliverance* og *The Texas Chain Saw Massacre* blir fortellingen konstruert som en motsetning mellom oss og dem, mellom de urbane inntrengerne og det rurale lokalsamfunnet. I Sletaunes filmer er hovedpersonene fanget i sitt eget sinn, desorientert i enten tid, rom eller begge deler. Hovedpersonene i slasherfilmene er derimot fanget på et fryktelig fysisk sted og fremmedgjort i utvendig forstand: De hører ikke hjemme i omgivelsene. Hotellet i *Fritt vilt* og skogen i *Rovdyr* er steder der det unge fellesskapet ikke mestrer situasjonen, der ondskapen har sitt hjem og utøver sin myndighet. Den store forskjellen på disse to filmene, utover *Rovdyrs* ekstreme fokus på blod og innvoller, er at det unge fellesskapet i *Fritt vilt* fremstilles sympatisk, mens det lignende fellesskapet i *Rovdyr* fremstår som selvopptatt, sutrete og vanskelig for tilskueren å hekte seg på. Dermed er det ikke alltid så enkelt som at utkanten fremstilles som ond, mens bymenneskene er gode. Det finnes også eksempler på sympatiske utkantmennesker i slasherfilmene, som legene og politiet i *Fritt vilt II*. I likhet med psykiateren i Carpenters *Halloween* og sheriffen i Cravens *A Nightmare On Elm Street* er myndighetspersoner gjerne velmenende i den norske slasherfilmen, men likevel er de ute av stand til å hjelpe det unge fellesskapet.

Ved siden av Sletaunes filmer regner jeg *Skjult* og *Utburd* som psykologiske grøssere i mitt materiale. *Skjult* var Pål Øies oppfølger til *Villmark* og befestet hans posisjon som en grøsserregissør. Handlingen er her lagt til bygd og skog, på en måte som minner mer om typiske omgivelser i den norske slasherfilmen. Også *Utburd* valgte å bruke utkanten, noe som er ganske selvsagt i en fortelling om den mytiske utburdskapningen. Astrid Thorvaldsens debutfilm skiller seg fra de andre psykologiske grøsserne ved at den iscenesetter en fantasiskapning som ifølge myten lever i norske skoger. Der rollefigurer i Sletaunes og Øies psykologiske grøssere kan forestille seg ting og personer som ikke finnes, blir rollefigurene i

Utburd besøkt av overnaturlige skapninger. Dette gjør *Utburd* til den eneste filmen i de to viktigste undersjangrene som også er en slags monsterfilm.

Skapningene i *Utburd* vokser ut av skogen på samme måte som Fjellmannen i *Fritt vilt* vokser ut av snøen. Filmene gjør ondskapen til noe som både tematisk og visuelt er forankret i de norske omgivelsene. Dette er også vanlig i randsonefilmene, der både *Død snø*, *Trolljegeren*, *Thale* og *Gåten Ragnarok* kan sies å forankre trusler, ondskap og monstre i norsk natur, norsk historie og norske myter. Skapninger vokser ut av sine omgivelser og blir forlengelser av det truende eller grusomme i naturen, det Freeland kaller den uhjemlige grøsserens ondskap i kosmos.

Det skrekkelige med rommene i Sletaunes og Øies psykologiske grøssere er den innvendige desorienteringen, forvirringen som rollefigurene og tilskuerne opplever. Sinnets irrganger er mørke og skremmende i disse grøsserne, og gjenspeiles i rommene som skapes rundt rollefigurene, rom som fanger og forvirrer. I slasherfilmene, og til en viss grad i Thorvaldsens psykologiske grøsser, er det skrekkelige med rommene det de forankrer i den fysiske verden. I disse filmene er de norske landskapene, utkantens skoger og fjell, kilden til ondskap. Norske slasherfilmer skiller seg ikke helt fra sine amerikanske forbilder gjennom bruken av utkantstrøk, men det er påfallende at det ikke har blitt laget noen norsk slasherfilm som anvender byen eller forstaden. Disse stedene er forbeholdt det psykologiske grøss, som en kvelende ramme rundt sinnsforvirring og angst i Sletaunes filmer, og som et prosaisk åsted for oljezombienes herjinger i *Mørke sjeler*. Slasherfilmens fokus på ødeleggelse av kroppen forutsetter en viss grad av isolasjon, og den norske utkanten er stedet for iscenesettelsen.

Opplevelsen av autentiske rom har stor betydning for innlevelse i fiksjonen, som jeg diskuterte i kapittel 3. Dette har i stor grad berodd på bruk av naturens rom i de norske grøsserfilmene, og er et særtrekk ved den norske utgaven av sjangeren, også når filmene har lagt seg tett opptil amerikanske sjangerforbilder. *Fritt vilt* var sterkt inspirert av nyinnspillingen av *The Texas Chainsaw Massacre* fra 2003, men rommet Roar Uthaug skulle skape var et ganske annet. Regissøren forteller at de på et tidspunkt trengte en ny distributør til *Fritt vilt*, og at han selv og produsenten besøkte SF med en trailer for 2003-versjonen av *The Texas Chainsaw Massacre*: ”Vi sa, tenk dere at det ikke er brunt og varmt, men blått og kaldt” (Uthaug 2015). Med dette tydeliggjøres det at filmens rom også har betydning for salget av konseptet og kommunikasjonen med både distributør og publikum.

Det finnes flere ting ved de norske grøsserfilmene som peker seg ut som særtrekk i en sjangerhistorisk og transnasjonal kontekst. Det mest spesielle er trolig bruken av de norske

landskapene som både ramme rundt, og kilde til, fortellingenes drama. Det er ingen tvil om at mange av filmene er utpreget sjangerbevisste og modellert på generiske amerikanske forbilder, men også i fremstillingen av arketyper og konstruksjonen av sjangerhybrider er det forhold ved de norske filmene som gjør at de ikke uten videre kan avskrives som Hollywood-kopier. Likevel befinner de norske grøsserne seg i en diskusjon om norsk films egenart og hvilken type filmproduksjon den norske staten skal legge til rette for. Et stikkord i diskusjonen er begrepet amerikanisering.

6.3 Norske grøssere og amerikanisering

De norske grøsserne er sjangerfilmer, og sjangre er transnasjonale. Som jeg viste i kapittel 2 er konseptet sjangerfilm nært knyttet til amerikansk filmproduksjon, og spesielt til Hollywood. Både Iversen og Gustafsson har påpekt at sjangerfilm er et relativt uvanlig fenomen i norsk filmproduksjon, men i perioden etter 2000 har forvaltningsmessige tiltak ført til et økt sjangerfokus. Ett av resultatene er at vi nå kan snakke om en norsk grøssersjanger. De kinofilmene jeg har studert deler seg hovedsakelig i undersjangrene psykologisk grøsser og slasherfilm, der spesielt sistnevnte er inspirert av amerikansk film.

Ved flere viktige vendepunkter i norsk filmhistorie er påstander om amerikanisering en del av diskusjonen. Norsk films gullalder på 1930-tallet, med Tancred Ibsen som den mest sentrale regissøren, var preget av klassisk fortellende film, noe som ofte knyttes til Hollywood. Under publikumskrisen på 1980-tallet ble også amerikansk film en rettesnor, og tilskuerne vendte tilbake for å se blant annet *Orions belte* og *Veiviseren*. Den økte oppslutningen om norsk film etter 2000 har også blitt sett i lys av en tilnærming til Hollywood-filmen, og filmskaperne har blitt kritisert for å være ensidig fokusert på den kommersielt og kunstnerisk forutsigbare amerikanske modellen for stil og fortelling (Høiner 2008, Kristiansen 2010). Filmforsker Jo Sondre Moseng har skrevet om ”det ubehaget som mange av de utøvende filmarbeiderne føler for tiden [...] : Kravene om profitt synes å gå på bekostning av de djerve forsøkene på å skape filmkunst” (2008).

Kritikken handler om at norsk film blir en blek Hollywood-kopi ved å innrette seg etter den amerikanske modellen. Dette bestrides av Martin Sundland, produsenten som var ansvarlig for *Fritt vilt*-filmene. Sundland forteller at den første *Fritt vilt* hadde en klar sjangerhensikt, og han omtaler slasherfilmen som ”erke-amerikansk” (2015). Likevel påpeker han at

idéen ble født ut fra et ønske om å bevise at det kan lages slasherfilm i Norge, med en norsk vri på en undersjanger som hadde stor betydning for filmskaperne selv. *Villmark* hadde vist at publikum i Norge var interessert i norsk skrekk, og *Fritt vilt* ble produsert som en sjangerbevisst norsk vri på slasherfilmen.

Ifølge Sundland er bruken av det særnorske styrende for Fantefilms virksomhet. Selskapet ønsker å være sjangerbevisst, men også å utnytte norske forhold og norsk historie på en måte som skaper noe nytt i norsk film. Han sier at "drivkraften bak både *Fritt vilt* og *Bølgen* er å gjøre noe som ingen andre har gjort" (ibid). Det samme kan trolig sies om *Flukt* (Roar Uthaug, 2012) og *Gåten Ragnarok*. Selskapets ambisjoner for filmene handler om å anvende norske omgivelser og symboler, som det fredelige påskefjellet og den naturskjønne fjorden, på måter som gir et norsk publikum nye filmopplevelser. Sundland nevner tittelsekvensen i *Fritt vilt* som et eksempel på hvordan Fantefilm tilstreber å bruke autentiske nasjonale perspektiver for å skape nye filmfortellinger. *Fritt vilt* gir norske tilskuere en ny type filmopplevelse ved å hente inspirasjon utenfra og gjøre en norsk bearbeidelse av en kjent amerikansk undersjanger. Kombinasjonen av sjangerbevissthet og det særnorske er sentralt for filmens suksess. Filmfortellingen er syntaktisk gjenkjennelig for et stort publikum, og i forskjellige land, mens omgivelsene som brukes til iscenesettelsen av dramatikken gir filmen en viss semantisk variasjon i forhold til andre verk i samme sjanger. De norske grøsserfilmene bygges ofte etter sjangermodeller som flyter til oss fra utlandet, spesielt fra USA, og noen ganger flyter våre egne sjangerprodukter også ut igjen.

Da Den norske filmskolen åpnet på Lillehammer i 1997, med det formål å utdanne filmarbeidere til nøkkelroller som regi og manus, ble håndverkstankene i Syd Fields bok *Screenplay* (1979) og Robert McKees *Story* (1997) styrende for opplæring i dramaturgi og filmfortelling. Det har blitt reist kritikk mot denne innretningen av filmutdannelsen (Høiner 2008, Kristiansen 2010), men hensikten var den samme som på 1980-tallet: å vinne tilskuerne tilbake. Filmskolen ble betraktet som et viktig ledd i arbeidet med å skape en mer profesjonell og populær norsk filmproduksjon, og ett av de viktigste redskapene ble bevisstgjøring om Hollywood-filmens fortellemåte og hvordan denne lykkes i å kommunisere med publikum (Mortveit 2010: 30-38).

En av filmskolens mest profilerte tidligere elever er Roar Uthaug, og han har vist stor kompetanse som sjangerregissør, både med *Fritt vilt* og *Bølgen*. To av Rick Altmans måter å beskrive sjangerkonseptet på er som oppskrift og struktur. Sjangerforskeren John Cawelti har en lignende tilnærming i sin konseptualisering av sjanger som "a pattern of narrative known

throughout the culture and presented in many different versions by many different tellers” ([1979] 2003: 244). Altmans to andre beskrivelser er sjanger som merkelapp og kontrakt, hvilket handler om kommunikasjonen med kritikere og publikum. Sjanger som oppskrift og struktur angår den samme kommunikasjonsprosessen, men illustrerer også hvordan filmskaperen går frem for å forme sjangerverket. John Buscombe har skrevet at ”[the] artist brings to the genre [...] a style – but receives from the genre a formal pattern that that directs and disciplines the work” ([1970] 2003: 22). Denne balansen mellom filmskaperens lynne og sjangerstruktur kan muligens betraktes som et mål med filmutdannelsen på Lillehammer.

Samtidig med at Den norske filmskolen fokuserer på den såkalt amerikanske modellen for filmfortelling, har det blitt et større press på filmskapere for å levere kommersielle suksesser. Iversen forteller at regissøren tradisjonelt sett har stått sterkt i Norge sammenlignet med mange andre land, på grunn av ”fraværet av en virkelig filmindustri, og filmregissørens rolle i forhold til statlig støtte” (2008), men den sentrale posisjonen i realiseringen av prosjekter har blitt overtatt av produsenten. Tidligere spillefilmkonsulent Harry Guttormsen har uttalt at ”[det] har vært en bevisst oppgradering fra NFIs side” å fokusere mer på produsentfunksjonen, men at ”vi bør nå [erkjenne] at det har skjedd på bekostning av den direkte og nære dialogen mellom filmskaper og konsulent [...]” (Lismoen 2015b). Idéen bak filmen har blitt erstattet av et fokus på fortelling, og amerikansk underholdnings- og sjangerfilm er ofte forbilder for produksjonene. Iversen tegner opp perspektivet: ”Først med *Orions belte* i 1985 kom for alvor nye tanker om filmfortelling til syne i norsk film, og i de drøyt tyve åra som har gått har norsk film virkelig lært å fortelle på film. Kanskje på bekostning av personlige uttrykk og visjoner” (2008). Året for debattinnleggene fra Moseng, Høiner og Iversen var også et toppår for den norske grøssersjangeren, med stor oppmerksomhet rundt *Rovdyr* og hele 268 427 solgte billetter til *Fritt vilt II* (*Film & Kino* 2014: 55).

Det er ikke overraskende at diskusjoner om amerikanisering kommer i en tid der norsk film blir mer opptatt av sjanger. Skrekkfilmens fremvekst er et eksempel på at sjangerfilm krysser landegrenser, og spørsmålet blir hvilken form den tar i Norge. Grøsserne er noe nytt i norsk film, de baseres i stor grad på amerikanske sjangerforbilde, men de tar former som ikke uten videre kan kalles kopier av Hollywood-film. I debatten om forholdet mellom norsk og amerikansk film er det ofte slik at det motsatte av å ta hånd om en positiv og kunstnerisk særegen nasjonal filmkultur er amerikanisering, men hvordan skal man forstå amerikanisering i denne sammenhengen?

Kulturforskeren Steinar Bryn definerer amerikanisering som ”ein kulturell prosess i retning det amerikanske” (1992: 19), noe som i min sammenheng blir å forstå som at norsk film beveger seg mot den amerikanske filmens stil og fortelling. Både Bryn og språkforskeren Stephen J. Walton skriver om hvordan det typisk amerikanske ofte er å forstå som den historien vi blir fortalt om Amerika gjennom film, reklame og annen symbolbruk. Walton definerer amerikanisering som en fortelling intellektuelle forteller hverandre og samfunnet ellers, om hvordan kulturen de lever i forandrer seg, altså en fortelling fra et bestemt perspektiv. Å kalle noe typisk amerikansk innebærer således ofte en verdiladning, og assosiasjoner til ord som overfladisk, fordummende, materialistisk og brautende (ibid: 19-23, Walton 2006: 16, 26).

Hvordan kan man bestemme norsk films identitet? Det er naturlig å definere det norske i kontrast mot noe annet, eller som Bryn skriver: ”Det norske kjem først til syne i møtet med noko som er unorsk [...]” (1992: 79), og dermed påpeker han at alle beskrivelser av det norske må ha et sammenlignende perspektiv. Samtidig er det slik at et sentralt spørsmål ved norsk filmproduksjon bestandig har vært hvordan norsk film best kan kommunisere med det store publikum, og at svaret på dette spørsmålet ofte har vært å forsøke en tilnærming til den populære amerikanske filmen (Iversen 1993). Filmforskeren Kristin Thompson mener at idéer om nasjonal film oppstod i Europa i tiåret etter 1915, som en reaksjon på at Hollywood etablerte seg som en globalt dominerende filmindustri i kjølvannet av første verdenskrig (Jarvie 2000: 77, Iversen 2011: 32). En nasjonal identitet tas gjerne for gitt i denne sammenheng, og den blir definert i kontrast til USA og Hollywood-filmene. Det er vanlig å uttrykke det diffuse konseptet norsk nasjonal identitet slik ikonet Fridtjof Nansen gjorde det i en tale i 1929: ”Vi må søke utvikling først og fremst av det naturlige, det gamle, av det som vårt folk og vårt land har betingelser for, av det vi med et ord kaller det nasjonale, det som naturlig er sprunget ut av vårt folks særegne evner og lynne” (Bomann-Larsen 2011: 48).

Nordmenn bor i nasjonalstaten Norge, de er ofte født der også, og de prater norsk. En nasjonal identitet defineres i hvert fall delvis av nordmenns forestillinger om det å være norsk, og på samme måte er norsk films identitet avhengig av forestillinger om norskhet, med alt dette innebærer av variasjoner og forandringer over tid (Sørensen 1998: 11-16). De to siste filmmeldingene fra norske regjeringer støtter seg på denne typen tanker om kulturell identitet, men hva er norsk med norsk film, utover at den lages av nordmenn, og at den kan handle om nordmenn som snakker norsk i nasjonalstaten Norge? For norsk film fortonet det nasjonale perspektivet seg annerledes etter første verdenskrig enn det Thompson beskriver som

reaksjoner mot Hollywoods kommersielle og kunstneriske dominans. Nordmennene ble vitner til at svenske filmskapere laget flere vellykkete filmer som baserte seg på norsk litteratur og dramatikk, og som i tillegg benyttet norske innspillingssteder. De svenske filmene *Terje Vigen* (Victor Sjöström, 1917) og *Synnöve Solbakken* (John W. Brunius, 1919) trakk store tilskuermengder med dramatiseringer som var iscenesatt i den norske naturen. For mange nordmenn var dette å anse som en fornærmelse, og den norske filmen ble etter hvert bevisst seg selv som et alternativ til den svenske i årene etter første verdenskrig. Den norske kulturarven skulle hentes hjem igjen, og dette dannet opptakten til det som i ettertid er kjent som det nasjonale gjennombruddet i norsk film (Iversen 2011: 32-38).

Først og fremst var det Rasmus Breisteins *Fante-Anne* (1920) som besørget denne dreiningen, en film som er forankret i den klassisk fortellende filmens dramaturgi og stil (Myrstad 1997). Paradokset er dermed at norsk film la hevd på sin nasjonale identitet ved hjelp av den såkalt amerikanske modellen, og ikke gjennom konstruksjonen av en alternativ filmstil. Norsk films gullalder på 1930-tallet var dominert av regissøren Tancred Ibsen, som lærte seg filmhåndverket i Hollywood. Hans mest anerkjente verk er *Fant* fra 1937, som Iversen beskriver på denne måten:

”The model for his films in the late 1930s was the classical Hollywood cinema, and for the first time a Norwegian film director completely mastered that much-imitated style. [...] One obvious reason for the popularity of [*Fant*], [...] was that it mastered the Hollywood way of telling a good story. It resembled any film from Hollywood, but still contained something Nordic” (Iversen 1997: 112-113).

Allerede den gangen fantes det med andre ord en friksjon mellom fremstillingen av det nasjonale, og metoden for å gjøre det. Filmprofessor Andrew Higson har foreslått to konsepter som kan anvendes for å identifisere nasjonal film. For det første har den et blikk innover, det vil si at den reflekterer over nasjonens fortid, nåtid og fremtid, samt dens kulturarv, tradisjoner, og oppfattelsen av en felles identitet og kontinuitet (Higson 2000: 67). *Orions belte* kan forstås som en spesifikt norsk film på denne måten. Det samme kan for eksempel *Fritt vilt*, *Mørke sjeler* og *Villmark 2* i mitt utvalg. For det andre har nasjonal film et blikk utover, det vil si at den ser seg selv i forhold til andre nasjoners filmer og definerer seg selv som annerledes (ibid). På dette punktet er det vanskeligere å bestemme *Orions belte* som en film med norsk identitet, siden filmskaperne ønsket å gi den et såkalt internasjonalt filmspråk. I *Fritt vilts* tilfelle er regissør Uthaug og produsent Sundland klare på at de etterstrebet et amerikansk sjangeruttrykk, med en norsk vri, gjennom anvendelsen av bestemte

omgivelser og revisjon av sjangerens typiske rollefigurer (Sundland 2015, Uthaug 2015). I de norske grøsserfilmene er det ofte den visuelle fremstillingen som gir et såkalt norsk uttrykk, mens fortellingen er modellert etter generiske amerikanske forbilder.

De norske grøsserfilmene representerer en amerikanisering i den forstand at de er sjangerfilmer med en relativt stor og tydelig målgruppe. Dette er typisk for amerikansk film, men har vært sjeldent i Norge. Likevel er det i sjangerens møte med norsk filmkultur at de bestemte verkene oppstår, og disse kan ikke kalles blåkopier av amerikanske forbilder. Det kan være riktigere å se slike produksjoner som del av en prosess der norsk film tar til seg og omformer transnasjonale modeller for filmstil og filmfortelling, og skaper norske varianter som ikke uten videre kunne ha vært produsert et annet sted eller til en annen tid. De er resultater av et møte i skjæringspunktet mellom norsk filmkultur etter 2000 og transnasjonale sjangerkulturer som strekker seg langt tilbake i tid.

Gustafsson har vist til nordiske kritikeres tradisjonelle syn på grøsseren som noe fremmed og et tegn på amerikanisering, helt tilbake til 1930-tallet (2015: 189). Den norske grøsserbølgen har utfordret denne oppfatningen, fordi filmene har hatt tydelige sjangerforbilder i amerikansk film samtidig som de tilfører sjangeren noe nytt. I kapittel 3 diskuterte jeg hvordan de norske slasherfilmene representerer både gjenkjennelse og nyhet. Spesielt er *Fritt vilt*-filmene veldig gjenkjennelige som ledd i tradisjonen til den amerikanske undersjangeren, men de har også trekk ved seg som gir dem nyhetsverdi i en transnasjonal sjangerkultur. Det er en viss grad av innovasjon i norske skrekkfilmer, selv om de følger sjangermalen ganske nøye.

Roar Uthaug sier at det var et bevisst valg å avvike fra arketyperne i *Fritt vilt*. Som jeg viste i kapittel 3 er både det første offeret, Ingunn, og den siste jenta, Jannicke, utypiske i lys av undersjangerens klassiske rollefigurer. Ingunn er jomfruen som ikke vil ha sex med gutten hun er ”på dealer’n” med, og likevel drepes hun først. I det iskalde helvetet i det norske påskefjellet later det til at avhold fra sex betyr døden. I motsetning til Ingunn er Jannicke seksuelt aktiv, men blir likevel filmens siste jente etter å ha drept monsteret som kalles Fjellmannen. Uthaug forteller at målet med karakteriseringen av Jannicke var å skape ”ei kul og moderne jente. Det var viktig at det var hun som hadde kvaler med å flytte sammen med kjæresten Eirik, og ikke omvendt” (Uthaug 2015). Det var viktig for filmskaperne å presentere et alternativ til undersjangerens arketypiske siste jente, i kjønnsrollemessig forstand. Uthaug’s inspirasjon for rollefiguren som gestaltes av Ingrid Bolsø Berdal var Sigourney Weavers hovedperson Ripley fra *Alien*-filmene (ibid).

Jeg diskuterte i kapittel 3 hvordan disse arketypene ikke er så ufravikelige i amerikansk slasherfilm som sjangerlitteraturen kan gi inntrykk av, heller ikke i undersjangerens såkalt klassiske periode rundt 1980. Likevel er Jannicke langt unna *Halloweens* Laurie Strode som siste jente, og jeg har ikke funnet noe eksempel på at den blyge jomfruen drepes på så bestialsk vis som første offer i noen av de klassiske slasherfilmene fra USA. Drapet på Ingunn er en definerende scene i *Fritt vilt*, noen minutter av filmen som er toneangivende gjennom sin variasjon over undersjangerens typiske rollefigurer. Dette gjorde filmen mindre forutsigbar enn den kunne ha vært, selv om den var sjangertro.

Uthaug forteller at en ambisjon med *Fritt vilt* var å nå et stort publikum, noe *Villmark* hadde vist at en norsk grøsser kunne gjøre. For å oppnå dette var det viktig for Uthaug å følge sjangermalen ganske nøyaktig: ”For å kommunisere med publikum trengs sjangerkonvensjoner, en overenskomst med publikum” (ibid). Som regissør er han i en posisjon der han balanserer de ofte motstridende interessene ”communication” og ”self-expression” (Buscombe [1970] 2003: 23), en friksjon som er karakteristisk for Hollywoodfilm. Uthaug var veldig bevisst betydningen av sjangerkontrakten, og han regnet med at et norsk kinopublikum i 2006 ville være sjangerkompetent, men han sier også at det var viktig å avvike fra enkelte konvensjoner for å ikke følge forbildene slavisk. At et ungt fellesskap fanges på et isolert sted og jaktet av en monstrøs morder, er typisk for undersjangeren. Uthaug's behandling av rollefigurene er det ikke. På denne måten ble *Fritt vilt* en blanding av kjent og nytt, en kombinasjon av kontinuitet og brudd med det Cawelti kaller sjangermyten ([1979] 2003: 246-248), og den kommuniserte godt med et stort kinopublikum.

Norske grøsserfilmer skiller seg noen ganger fra de klassiske forbildene ved å fremstille kjønnsroller på en annen måte, noe Jannicke i *Fritt vilt* er et eksempel på. Jeg viste i kapittel 5 hvordan *Gåten Ragnarok* setter hovedpersonen Sigurd i en situasjon som sørgende og arbeidsnarkoman enkemann og alenefar, men også hvordan denne fremstillingen ligger i samme tradisjon som nyere amerikansk film. I grøsserfilmene gjøres det flere små justeringer som bringer fremstillingene i retning av det mange av oss forventer i et mer likestilt og moderne Norge. Cecilie Mosli er lensmann i *Skjult*, Eva Røse trakterer geværet i *Villmark*, og Ingrid Bolsø Berdals Jannicke i *Fritt vilt* utvider rekkevidden til en rollefigur som allerede i sitt klassiske utgangspunkt var en mer handlekraftig heltinne enn amerikansk film var vant til på den tiden. Jannicke står stødig i tradisjonen bestående av sterke kvinnefigurer som Ellen Ripley (*Aliens*, 1986), Sarah Connor (*The Terminator*, 1984 og *Terminator 2: Judgment Day*, 1991) og Lindsey Brigman (*The Abyss*, 1989), alle sammen skrevet og regissert av action-

filmskaperen James Cameron. Den siste norske jenta har også det til felles med disse forbildene at det er hennes feminine og omsorgsfulle kvaliteter som gjør henne til noe mer enn en actionmaskin, og dermed setter henne i stand til å redde verden. De generiske rollefigurene tilpasses vår tid og vår kultur, og det kan tenkes at en mer gammeldags fremstilling ville fått problemer med å kommunisere med målgruppa på den måten *Fritt vilt* gjorde.

Årsaken til at norsk film tilnærmer seg amerikansk populærfilm er først og fremst et ønske om å treffe et stort publikum. Diskusjonen i norsk filmkultur om filmenes forhold til publikum har resultert i politiske føringer i retning av mer kommersiell film. Grøsseren har et relativt pålitelig publikumstekke, og jeg viste i kapittel 2 at sjangeren har vært jevnt populær gjennom filmhistorien, spesielt i USA. Sjangerfilm kommuniserer med tilskuerne gjennom anvendelse av sjangerkonvensjoner, som Roar Uthaug påpekte betydningen av, og lever dermed av et sjangerkompetent publikum.

Den filmen i mitt utvalg som har trukket flest tilskuere på kino er randsonefilmen *Trolljegeren*, med sine 279 090 besøkende. André Øvredals debutfilm er en bredere anlagt underholdningsfilm enn de mer rendyrkede grøsserne, med store doser humor blandet inn i den spennende fortellingen om norske troll. Rett bak den kommer likevel to slasherfilmer, *Fritt vilt* med 257 001 besøkende og *Fritt vilt II* med 268 427. Den brede underholdningsfilmen *Gåten Ragnarok* klarte ikke å toppe disse tallene, og endte på 252 375 solgte billetter. Slasherfilmen er den mest populære varianten av norsk grøsserfilm på kino. Også *Villmark* og *Fritt vilt III* oppnådde gode publikumstall med henholdsvis 155 117 og 152 308 besøkende, mens den blodige randsonefilmen *Død snø* nådde ut til 139 797 tilskuere.

Det er interessant å legge merke til at de fleste som har oppnådd høye publikumstall i den norske grøssersjangeren er filmer med et høyt antall dominante følelsesmarkører. Utviklingen i bruken av markører gikk ganske raskt fra *Villmarks* relativt høye antall til *Fritt vilts* definitivt høye antall. Den best besøkte grøsseren, *Fritt vilt II*, er også den som trolig har det høyeste antall dominante følelsesmarkører, om man medregner både falske og ekte markører. Det kan ikke fastslås en absolutt sammenheng mellom bruken av følelsesmarkører og publikumsoppslutning, men det er en tendens til at de filmene som legger seg nærmest markørtallene i amerikanske nyinnspillinger som *The Texas Chainsaw Massacre* og *Friday the 13th* også er de som får høyest besøkstall på kino. Det virker dermed sannsynlig at publikum i Norge tiltrekkes av den typen kinoopplevelse som Alfred Hitchcock sammenlignet med attraksjoner i en fornøyelsespark.

Mange av de norske grøsserne er utpreget sjangerbevisste, og filmskaperne legger ikke skjul på at amerikanske sjangerfilmer er forbilder. Norsk filmkultur har hatt et ambivalent forhold til amerikansk film i viktige omveltningerperioder: Det nasjonale gjennombruddet og gullalderen på 1930-tallet, publikumskrisen og helikopterfilmen på 1980-tallet, og den kommersielle orienteringen på 2000-tallet. De praktiske forholdene som leder filmskaperne til bruken av sjangermodeller er blant annet ønsket om å kommunisere med et stort publikum, som Roar Uthaug sier. Det norske tilskuddssystemet bygger opp under dette med sin nåværende innretning, både på grunn av markedsvurderingen og etterhåndsstøtten. En av konsekvensene er at filmskaperne og filmforvaltningen blir kritisert for amerikanisering, fordi filmene ligger ganske tett opp til amerikanske sjangermodeller. I den norske grøssersjangeren gjelder dette i størst grad slasherfilmen, men flere av randsonefilmene kan beskyldes for det samme. Både *Død snø* og *Gåten Ragnarok* er tydelig modellert på amerikanske forbilder, men bruken av omgivelser og særnorsk historiebakgrunn gir dem en egen tone, noe som i *Død snøs* tilfelle også gjorde filmen til en kultslager i USA. Det mest sentrale særtrekket ved de norske grøsserne er bruken av rom og landskaper. I alle filmene fra *Villmark*, via *Naboer* og *Fritt vilt*, til *Villmark 2* er fremstillingen og bruken av rom en nøkkel til opplevelse og fortolkning, og det er her filmene viser mye av det som kan beskrives som særnorsk ved dem.

6.4 ” Me sku’ holdt oss vekke frå det vannet”: Skrekkens kilde

Villmark åpner med å tone inn på et skogsvann. Pål Øie forteller på DVD-utgavens kommentarspor at hensikten med å starte slik var å ”lade filmen” fra starten. Åpningen er veldig lik de første bildene i *De dødes tjern* og understreker *Villmarks* betydning som en overgangsfilm ved starten av den nye norske grøssersjangeren. Virkningen av Øies lading av filmen er at villmarken blir etablert som noe mer enn en nifs bakgrunn for historien. Naturen i *Villmark*, og i mange av de norske grøsserne, er selve skrekkens kilde.



Skrekk ved vannet. Pål Øies *Villmark* bygget en bro mellom *De dødes tjern* og den nye norske grøsseren.

Det er påfallende hvor mange av grøsserne som ikke bare bruker naturen som det dominerende rom, men som også gir vann og snø en sentral plass i fortellingen. *Villmark* og *Villmark 2* kretser rundt mystikken i og ved et skogsvann, akkurat som forløperen *De dødes tjern*, mens *Fritt vilt* og *Fritt vilt II* bruker snø og is til iscenesettelsen av ondskapen. I *Fritt vilt III* overnatter det unge fellesskapet ved et vann i skogen når marerittet begynner, og en av filmens mest dramatiske sekvenser utspiller seg i ei elv og en kulp. I *Skjult* beror mye av mysteriet på en tidligere hendelse ved et massivt fossefall, og filmen har sitt klimaks ved det samme stedet. *Utburd* bruker også en foss og en kulp til avslutningen på det overnaturlige dramaet i skogen.

I norsk film er grøssersjangeren gjennomvåt, og randsonefilmene skiller seg ikke ut. Skrekken i *Død snø* våkner bokstavelig talt opp fra snøen, og monsteret i *Gåten Ragnarok* skjuler seg i et vann i den nordnorske ødemarken. Den ødeleggende zombieinfeksjonen i *Mørke sjeler* har blitt hentet opp fra bunnen av Nordsjøen, og det første angrepet skjer ved et skogsvann. Handlingen i *Thale* utspiller seg i og ved et hus som ligger ved en innsjø, scener i tilbakeblikk foregår i et snødekt skoglandskap, og huldra sover i et væskefylt badekar i en hemmelig kjeller. Vannet i de norske grøsserne representerer det undertrykte, det som skjules under overflaten og truer med å komme tilbake.

Dette er også tilfellet i *Babycall*, der skogsvannet dukker opp midt i Pål Sletaunes urbane ingensteds. Filmen fokuserer mest på den tilintetgjørende anonymiteten i et urbant ingenmannsland, der to engstelige mennesker finner og hjelper hverandre, men både det avgjørende vendepunktet i slutten av andre akt og fortellingens avslutning foregår i og ved et vann i skogen. I den dramatiske vendepunktscenen bevitner Anna at nabogutten blir druknet i vannet, og hun dykker i et forgjeves forsøk på å redde ham. Etter at Anna har tatt livet sitt forteller Helge en lykkelig slutt på historien, og Sletaune fryser bildet av Anna og Anders i sola ved vannet i skogen. Denne scenen og scenen ved det idylliske skogstjernet i *Fritt vilt III* viser den positive og romantiske siden av vannet i norsk natur, men det samme vannet har et potensial for fordervelse og død.



Også det urbane ingensteds kan ha et vann som skrekkens kilde, som i Pål Sletaunes *Babycall*.

Disse motivene viser en semantisk særegenhet ved norsk grøsserfilm, til tross for at den syntaktiske sjangerstrukturen ligner de generiske forbildene. I Altmans betydning er det slik at norske grøsserregissører bruker sin sjangerbevissthet til å skape en gjenkjennelig struktur, og filmene blir merket som sjangerfilmer i kommunikasjonen med publikum, men det er likevel iøynefallende hvordan den norske grøsserfilmen preges av vann.

Norsk grøsserfilm kjennetegnes av de semantiske elementene skog, fjell, snø og vann. Dette er langt mer fremtredende og gjennomgående enn i amerikanske sjangerforbilder. Samtidig henter de fleste norske grøsserne et viktig syntaktisk element fra slike forbilder:

konflikten mellom by og bygd, mellom sivilisasjon og villmark. I overført betydning er denne syntaksen til og med tydelig i *Naboer*, der hovedpersonen slites mellom en sivilisert samfunnsrolle på den ene siden, og perverse og morderiske drifter på den andre.

Vann er selvsagt brukt i andre sjangre, på samme måte som skog og fjell, men i den norske grøsseren er vannet ofte kilden til det skrekkelige. Hva betyr det at vannmotivet er så utbredt i sjangeren? Filosofen Gaston Bachelard har skrevet om vannets betydning som poetisk symbol. Bruken av vann i grøsserfortellinger kan for eksempel spores tilbake til Edgar Allan Poes diktning, en av de gotiske forløperne til grøsserfilmen: "[Poe's] favored substance is water or, more specifically, a special kind of water, a *heavy water* that is more profound, dormant, and still than any other deep, dormant, or still waters in nature" (Bachelard [1942] 1983: 46). Vann kan betraktes som rent og livgivende, men Bachelard mener at dets skjebne i Poes diktning er destruksjon og død: "All living water is on the point of dying" (ibid: 47). Dette er vannets rolle i *Villmark 2*, den nedbrytende kraften som virker skjebnebestemt til skrekkelig ødeleggelse.

Bachelard beskriver vannet som drømmenes element, og dermed bærer vann også i seg et potensial for mareritt. Det blir et kraftfullt symbol for det undertrykte løfte eller trussel om å komme tilbake. "Is it really possible to describe the past without images of depth?" spør Bachelard. "And could an image of *full depth* ever be obtained without a meditation in the presence of deep water? The past life of the soul is itself a deep water" (ibid: 52). Anna leter ubevisst etter fortiden i og ved skogsvannet i *Babycall*. Sletaune hadde gleden av å benytte ett av vannene som ble brukt i *De dødes tjern*, og sirkelen virker sluttet når Anders, Anna og Helge oppfyller vannets potensial for full dybde (Sletaune 2016).

Villmark 2 er et godt eksempel på bruken av vann som blod, substansen som renner gjennom årene i det gamle sanatoriet, det Bachelard kaller "blood accursed, like blood which bears death" ([1942] 1983: 59). Øie berører denne poetiske dimensjonen av vann i alle sine grøssere, fra første bilde i *Villmark* til slutten av *Villmark 2*. Vannet i skogen skjuler mørke hemmeligheter og bærer død. Det som er skjult i de norske grøsserne, og som truer med å komme tilbake til overflaten, har alltid noe å gjøre med døden eller drapshandlinger. Den norske grøsseren springer ut fra norsk natur og norske landskaper, men først og fremst fra vannet i skogen. Dette vannet er stille, det er dypt, og det konnoterer undergang.



Det skrekkelige vannet trenger seg inn overalt i Pål Øies *Villmark 2*.

Filmforsker Christopher Sharret skriver at *The Texas Chain Saw Massacre* er en fortelling om apokalypse, en fremstilling av sivilisasjonens undergang. Det moderne amerikanske samfunnet møter sitt endelige i det rurale helvete som filmens unge fellesskap besøker, og Sharrett betrakter den amerikanske grøsseren på 1960- og 1970-tallet som et ledd i prosessen med å avsløre "the myths of utopia" (2004: 301). Det ligger i grøssersjangerens natur at fortellingene handler om forfall og undergang, og den norske versjonen har også dette i seg. *Villmark* og *Fritt vilt* tegner et bilde av en norsk naturutopi som skjuler et skrekkelig forfall og en trussel om undergang. Randsonefilmen *Mørke sjeler* er et generisk eksempel på en apokalyptisk fortelling, mens Sletaunes psykologiske grøssere viser den urbane apokalypsen på et indre nivå som står i kontrast til de overtydelige apokalyptiske fortellingene i slasherfilmene. I alle fall kan man se det som at vann i de norske grøsserne symboliserer den norske apokalypsen. Den finner som regel sted i naturen, ofte ved eller i et vann, og det finnes sjelden noe håp om at det fryktelige skal opphøre å eksistere når fortellingen tar slutt. Vann kan betraktes som en forløsende og bakenforliggende kilde til skrekkehistoriene som spinnes fra begynnelsen av den norske grøsserbølgen og frem til den siste kinofilmen i mitt utvalg, *Villmark 2*. Skogsvannet er den norske grøsserens utspring, og da *Villmark* ble en kinosuksess var den norske skrekken solid forankret i vann, skog og fjell.

En norsk grøssersjanger ble etablert i årene fra 2003 til 2006. Dette hadde flere foranledninger, men nøkkelfilmene *Villmark*, *Naboer* og *Fritt vilt* hadde kinopremierer i

relativt rask rekkefølge. Mine hovedfunn viser årsakene til grøssersjangerens fremvekst i Norge, hvilke undersjanger som dominerer den norske grøsserfilmen og hvordan disse forholder seg til amerikanske sjangerforbilder, samt betydningen av norsk utkant og natur som det dominerende rom i de norske grøsserne.

Forvaltningsmessige endringer har vært avgjørende for fremveksten av den norske grøsseren. Det har vært en politisk hensikt å gjøre norsk film mer populær blant publikum og mer interessant for utlandet, og den kommersielle orienteringen som fulgte av dette har også ført med seg sjangertenking. Myndighetene har ønsket å legge til rette for både konsulentvurdert film med smale målgrupper og kommersielt vurdert film som sikter mot brede målgrupper. For å få til det siste har man innført ordninger med tilskudd etter markeds-vurdering og automatisk tilskudd ved egen dekning av halve budsjettet, i tillegg til etterhåndsstøtte basert på antall solgte billetter. Da *Villmark* ble en suksess ble det lettere for produsenter å skaffe seg statlig tilskudd etter markeds-vurdering, fordi grøsseren hadde vist sitt publikumspotensial. *Fritt vilt* og *Fritt vilt II* sørget for den kommersielle toppen i utvalget jeg har studert, mens grøsseren siden da har hatt en viss nedgang i popularitet på kinoene. Unntakene er randsonefilmene *Trolljegeren* og *Gåten Ragnarok*. Samtidig har den store økningen i publikumstall for norske filmer gjort det vanskeligere å få tilskudd til grøssere etter markeds-vurdering, fordi det forventede antall tilskuere må sannsynliggjøres som vesentlig høyere enn før.

En annen årsak til fremveksten av norske grøssere var at sensurliberaliseringen muliggjorde mer blodige fremstillinger på kino enn før, noe *Rovdyr* og *Død snø* er de klareste eksemplene på. Den tredje årsaken var en sterkere sjangerkompetanse blant filmskapere og publikum enn det som tidligere var vanlig i norsk filmkultur. Pål Øie forteller at han ble litt overrumplet da konsulent Karin Julsrud foreslo at *Villmark* skulle være en grøsser, men fra det punktet var Øies regigrep mye sikrere enn det som var tilfellet med *Mørkets øy*, det forrige forsøket på å lage en norsk grøsser. Roar Uthaug tilnærmet seg *Fritt vilt* med en sterk sjanger-kunnskap og en klar hensikt om å lage film i en bestemt undersjanger av skrekkfilmen, noe som gjorde *Fritt vilt* til et nybrottsarbeid i norsk filmhistorie. Betydningen av *Villmark* som gjennombruddsfilm var den fjerde og avgjørende årsaken til sjangerens fremvekst i Norge, og *Naboer* og *Fritt vilt* var andre varianter av grøsseren som befestet den norske sjangeren i løpet av få år.

Publikumsorienteringen, som er sentral i de tre siste filmmeldingene til Stortinget, dreide norsk film i retning av den brede og populære filmen, med andre ord den globalt

dominerende Hollywood-filmen. Den norske grøsseren var en del av denne dreiningen, og dermed en del av påstanden om amerikanisering av norsk film. Grøsseren har hovedsakelig tatt form som to bestemte undersjanger i Norge. Den kommersielt sett mest vellykkete er slasherfilmen, som er bygget på amerikanske sjangerforbilder. Den andre dominante undersjangeren er den psykologiske grøsseren, som trekker mindre publikum og ikke er like klart forbundet med amerikansk sjangerfilm. Mens slasherfilmen fokuserer på den åpne kroppen, voldelige angrep som resulterer i blod og gørr, er den psykologiske grøsseren opptatt av det lukkede sinn, av rollefigurenes subjektive opplevelser av tid, rom og hendelser, og deres manglende kommunikasjon med, eller erkjennelse av, verden rundt seg. Rollefigurene i den norske slasherfilmen er isolert på et fryktelig sted der de jages av en psykopatisk morder, mens hovedpersonene i den psykologiske grøsseren er innestengt i sin egen subjektive vrangforestilling om verden, personer og hendelser.

Den norske grøsserfilmen står i slektskap med amerikanske forgjengere, men bestemte ting med de norske filmene må regnes som nasjonale særtrekk. Bruken av rom, og spesielt bruken av utkant og natur som det dominerende rommet, er kanskje ikke originalt for sjangeren, men det er originalt i den forstand at den nasjonalromantiske norske naturen brukes som kilde til skrekk og død på film. Kristoffer Joners rollefigur Lasse i *Villmark* kunne knapt ha oppsummert det bedre da han sa at ”me sku’ holdt oss vekke frå det vannet”. Den norske grøssersjangeren hadde sin forløper i *De dødes tjern*, men fikk først en viss kontinuitet med *Villmark*. De fleste filmene har hentet det fryktelige fra den norske naturen, enten de har handlet om åpne kropper eller lukkede sinn.

FILMLISTE

Norske kinogrøssere fra 2003 til 2015

Babycall (Premiere 07.10.2011)

Regi: Pål Sletaune

Manus: Pål Sletaune

Produsent: Turid Øversveen

Fotograf: John Andreas Andersen

Klipp: Jon Endre Mørk

Scenografi: Roger Rosenberg

Kostymer: Ellen Ystehede

Lyddesign: Tormod Ringnes, Christian Schaanning

Musikk: Fernando Velázquez

Hovedroller: Noomi Rapace, Kristoffer Joner, Vetle Qvenild Werring

Død snø (Premiere 09.01.2009)

Regi: Tommy Wirkola

Manus: Stig Frode Henriksen, Tommy Wirkola

Produsent: Tomas Evjen, Terje Strømstad

Fotograf: Matthew Weston

Klipp: Martin Stoltz

Scenografi: Liv Ask

Kostymer: Linn Henriksen

Lyddesign: Kjetil Trøan

Musikk: Christian Wibe

Hovedroller: Vegar Hoel, Stig Frode Henriksen, Charlotte Frogner, Lasse Valdal, Evy

Kasseth Røsten, Jeppe Beck Laursen, Jenny Skavlan

Død snø 2 (Premiere 12.02.2014)

Regi: Tommy Wirkola

Manus: Stig Frode Henriksen, Vegar Hoel, Tommy Wirkola

Produsent: Terje Strømstad, Kjetil Omberg

Fotograf: Matt Weston
Klipp: Martin Stoltz
Scenografi: Live Ask
Kostymer: Linn Henriksen
Lyddesign: Christopher Assells, Ann Scibelli, Peter Staubli, Jon Title
Musikk: Christian Wibe
Hovedroller: Vegar Hoel, Ørjan Gamst, Martin Starr, Ingrid Haas, Jocelyn DeBoer,
Stig Frode Henriksen, Hallvard Holmen, Amrita Acharia, Derek Mears

Fritt vilt (Premiere 13.10.2006)

Regi: Roar Uthaug
Manus: Thomas Moldestad
Produsent: Martin Sundland, Magne Lyngner
Fotograf: Daniel Voldheim
Klipp: Jon Endre Mørk
Scenografi: Astrid M. Sætren
Kostymer: Baron von Bulldog
Lyddesign: Christian Schaaning
Musikk: Magnus Beite
Hovedroller: Ingrid Bolsø Berdal, Rolf Kristian Larsen, Tomas Alf Larsen, Endre
Martin Midtstigen, Viktoria Winge

Fritt vilt II (Premiere 10.10.2008)

Regi: Mats Stenberg
Manus: Thomas Moldestad
Produsent: Martin Sundland, Kristian Sinkerud
Fotograf: Anders Flatland
Klipp: Jon Endre Mørk
Scenografi: Astrid M. Sætren
Kostymer: Baron von Bulldog
Lyddesign: Carl Svensson
Musikk: Magnus Beite

Hovedroller: Ingrid Bolsø Berdal, Marthe Snorresdotter Rovik, Vetle Qvenild
Werring, Fridtjov Såheim, Kim Arne Hagen, Johanna Mørck, Per Schaanning

Fritt vilt III (Premiere 15.10.2010)

Regi: Mikkel B. Sandemose

Manus: Per Fuglerud, Lars Gudmestad

Produsent: Martin Sundland, Kristian Sinkerud

Fotograf: Ari Willey

Klipp: Wibecke Rønseth

Scenografi: Lina Nordqvist

Kostymer: Baron von Bulldog

Lyddesign: Christian Schaanning

Musikk: Magnus Beite

Hovedroller: Ida Marie Bakkerud, Julie Rusti, Kim S. Falck-Jørgensen, Pål Stokka,
Arthur Berning, Sturla Valldal Rui, Terje Ranes, Nils Johnson

Gåten Ragnarok (04.10.2013)

Regi: Mikkel B. Sandemose

Manus: John Kåre Raake

Produsent: Martin Sundland, Are Heidenstrøm

Fotograf: Daniel Voldheim

Klipp: Christian Siebenherz

Scenografi: Martin Gant

Kostymer: Marie Flyckt

Lyddesign: Christian Schaanning

Musikk: Magnus Beite

Hovedroller: Pål Sverre Hagen, Nicolai Cleve Broch, Sofia Helin, Bjørn Sundquist,
Maria Annette Tanderø Berglyd, Julian Podolski

Mørke sjeler (14.01.2011)

Regi: César Ducasse, Mathieu Peteul

Manus: César Ducasse, Mathieu Peteul

Produsent: Maria Havig-Gjelseth, César Ducasse, Mathieu Peteul

Fotograf: César Ducasse, Mathieu Peteul
Klipp: César Ducasse, Mathieu Peteul
Produksjonsdesign: Maria Havig-Gjelseth
Lyd: Tom Sennerud
Musikk: Wojciech Golczewski
Hovedroller: Morten Rudå, Kyrre Haugen Sydness, Ida Elise Broch, Johanna Gustavsson

Naboer (Premiere 11.03.2005)

Regi: Pål Sletaune
Manus: Pål Sletaune
Produsent: Turid Øversveen
Fotograf: John Andreas Andersen
Klipp: Darek Hodor
Scenografi: Jack Van Domburg
Kostymer: Ingvild Eiring
Lyddesign: Christian Schaanning
Musikk: Simon Boswell
Hovedroller: Kristoffer Joner, Cecilie Mosli, Julia Schacht, Anna Bache-Wiig, Michael Nyqvist

Rovdyr (Premiere 11.01.2008)

Regi: Patrik Syversen
Manus: Nini Bull Robsahm, Patrik Syversen
Produsent: Torleif Hauge
Fotograf: Håvard Byrkjeland
Klipp: Veslemøy Blokhus Langvik
Scenografi: Eivind Oland Stjern
Lyddesign: Gisle Tveito
Musikk: Simon Boswell
Hovedroller: Henriette Bruusgaard, Jørn-Bjørn Fuller-Gee, Nini Bull Robsahm, Lasse Valdal, Janne Beate Bønes, Jorunn Kjellsby

Skjult (Premiere 03.04.2009)

Regi: Pål Øie

Manus: Pål Øie, Brio Flint

Produsent: Jan Aksel Angeltvedt

Fotograf: Sjur Aarthun

Klipp: Lars Apneseth

Scenografi: Guri Giæver

Kostymer: Renate Rolland, Janne Kokki

Lyddesign: Hugo Ekornes

Musikk: Trond Bjerknæs

Hovedroller: Kristoffer Joner, Cecilie Mosli, Anders Danielsen Lie, Bjarte

Hjelmeland, Karin Park, Marco Kanic, Arthur Berning, Eivind Sander

Snarveien (Premiere 31.07.2009)

Regi: Severin Eskeland

Manus: Severin Eskeland

Produsent: Bjørn Eivind Aarskog

Fotograf: Bjørn Eivind Aarskog

Klipp: Erik Thorvald Aster

Scenografi: Gunhild Mathea Olaussen

Kostymer: Ingvild K. Beck-Hanssen

Lyddesign: Erik Røed

Musikk: Stein Berge Svendsen

Hovedroller: Marte Germaine Christensen, Sondre Krogtoft Larsen, Jens Hultén,

Malin King, Jeppe Beck Laursen, Johan Hedenberg, Inga D. Harrie, Knut Walle

Thale (Premiere 17.02.2012)

Regi: Alexander Nordaas

Manus: Alexander Nordaas

Produsent: Bendik Heggen Strønstad

Fotograf: Alexander Nordaas

Klipp: Alexander Nordaas

Scenografi: Alexander Nordaas

Lyddesign: Thomas Angell Endresen
Musikk: Raymond Enoksen, Geirmund Simonsen
Hovedroller: Silje Reinåmo, Erlend Nervold, Jon Sigve Skard

Trolljegeren (Premiere 29.10.2010)

Regi: André Øvredal
Manus: André Øvredal
Produsent: John M. Jacobsen, Sveinung Golimo
Fotograf: Hallvard Bræin
Klipp: Per Erik Eriksen
Scenografi: Martin Gant
Kostymer: Stina Lunda
Lyddesign: Baard Haugan Ingebretsen
Hovedroller: Otto Jespersen, Glenn Erland Tosterud, Johanna Mørck, Tomas Alf
Larsen, Urmila Berg-Domaas, Hans Morten Hansen

Utburd (14.11.2014)

Regi: Astrid Thorvaldsen
Manus: Jonas Langset Hustad
Produsent: Elias Nonås, Petter Schanke Olsen
Fotograf: Ole Freddy Erdal, Thomas Lind, Rune Manstad
Klipp: Jøran Johansen, Ida Larsen
Lyddesign: Eli Nygård
Musikk: Daniel Eriksen, Håkon Nybø, Marius Strand
Hovedroller: Jenny Kaatz, Jørgen Hunstad, Jonas Langset Hustad, Marte Ingvild
Stordahl, Asbjørn Røen Halsten

Villmark (Premiere 21.02.2003)

Regi: Pål Øie
Manus: Pål Øie, Christopher Grøndahl
Produsent: Jan Aksel Angeltvedt
Fotograf: Sjur Aarthun, Tore Vollan
Klipp: Inge-Lise Langfeldt

Scenografi: Trygve Hov
Kostymer: Stina Thoresen
Lyddesign: Hugo Ekornes, Erik S. Watland
Musikk: Trond Bjerknes
Hovedroller: Bjørn Floberg, Kristoffer Joner, Eva Röse, Sampda Sharma, Marko Kanic

Villmark 2 (Premiere 09.10.2015)

Regi: Pål Øie
Manus: Pål Øie, Kjersti Helen Rasmussen
Produsent: Einar Loftesnes, Bendik Heggen Strønstad
Fotograf: Sjur Aarthun
Klipp: Sjur Aarthun
Scenografi: Martin Gant
Lyddesign: Hugo Ekornes
Musikk: Trond Bjerknes, Roy Westad
Hovedroller: Ellen Dorrit Petersen, Anders Baasmo Christiansen, Tomas Norström, Mads Sjøgård Pettersen, Renate Reinsve, Baard Owe, Torstein Løning

Øvrige filmer og TV-serier som nevnes i avhandlingen

12 Monkeys (Terry Gilliam, 1995)
22 (Pål Aam og Eystein Hanssen, 2001)
1732 Høtten (Karin Julsrud, 1998)
A Nightmare on Elm Street (Wes Craven, 1984)
A Nightmare on Elm Street (Samuel Bayer, 2010)
A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge (Jack Sholder, 1985)
A Nightmare on Elm Street-serien (I tillegg til de ovennevnte tre filmene består serien så langt av *A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors* [Chuck Russell, 1987], *A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master* [Renny Harlin, 1988], *A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child* [Stephen Hopkins, 1989], *Freddy's Dead: The Final*

Nightmare [Rachel Talalay, 1991], *Wes Craven's New Nightmare* [Wes Craven, 1994]
 og *Freddy vs. Jason* [Ronny Yu, 2003])
Abyss, The (James Cameron, 1989)
Ace Ventura: Pet Detective (Tom Shadyac, 1994)
Alien (Ridley Scott, 1979)
Alien-filmene (Omfatter her *Alien* [Ridley Scott, 1979], *Aliens* [James Cameron, 1986],
Alien3 [David Fincher, 1992] og *Alien: Resurrection* [Jean-Pierre Jeunet, 1997])
Aliens (James Cameron, 1986)
Amatørene (Pål Sletaune, 2001)
American Beauty (Sam Mendes, 1999)
Amityville Horror, The (Stuart Rosenberg, 1979)
An American Werewolf in London (John Landis, 1981)
April Fool's Day (Fred Walton, 1986)
Arme riddere (Magnus Martens, 2011)
Back to the Future (Robert Zemeckis, 1985)
Bad Taste (Peter Jackson, 1987)
Batman (Tim Burton, 1989)
Beetlejuice (Tim Burton, 1988)
Black Christmas (Bob Clark, 1974)
Black Christmas (Glen Morgan, 2006)
Blade Runner (Ridley Scott, 1982)
Blair Witch Project, The (Daniel Myrick og Eduardo Sánchez, 1999)
Blood Feast (Herschell Gordon Lewis, 1963)
Blue Velvet (David Lynch, 1986)
Blåtur (Ivar Aase, 2013)
Body Double (Brian De Palma, 1984)
Braindead (Peter Jackson, 1992)
Bride of Frankenstein (James Whale, 1935)
 ”Brønnen” (Pål Øie, 1997)
Budbringeren (Pål Sletaune, 1997)
Burning, The (Tony Maylam, 1981)
Bølgen (Roar Uthaug, 2015)
Cabin in the Woods, The (Drew Goddard, 2012)

Carrie (Brian De Palma, 1976)
Cherry Falls (Geoffrey Wright, 2000)
Cloverfield (Matt Reeves, 2008)
CSI (Danny Cannon et al, 2000-2015)
Curse of Frankenstein, The (Terence Fisher, 1957)
Dawn of the Dead (George A. Romero, 1978)
De dødes tjern (Kåre Bergstrøm, 1958)
Deep Red (Dario Argento, 1975)
Deliverance (John Boorman, 1972)
 ”Den andalusiske hund” (Luis Buñuel, 1929)
deUSYNLIGE (Erik Poppe, 2008)
Die Hard (John McTiernan, 1988)
Dirty Harry (Don Siegel, 1971)
Don't Look Now (Nicolas Roeg, 1973)
Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)
Dr. Caligaris kabinett (Robert Wiene, 1920)
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Rouben Mamoulian, 1932)
Dracula (Tod Browning, 1931)
Dracula's Daughter (Lambert Hillyer, 1936)
Dressed to Kill (Brian De Palma, 1980)
Dumb and Dumber (Peter og Bobby Farrelly, 1994)
Dunderland (Nils J. Nesse og Finn-Erik Rognan, 2012)
Dykket (Tristan de Vere Cole, 1989)
E. T. the Extra-Terrestrial (Steven Spielberg, 1982)
Empire Strikes Back, The (Irvin Kershner, 1980)
En due satt på en gren og funderte over tilværelsen (Roy Andersson, 2014)
Eraserhead (David Lynch, 1977)
Etter Rubicon (Leidulv Risan, 1987)
Evas øye (Berit Nesheim, 1999)
Exorcism of Emily Rose, The (Scott Derrickson, 2005)
Exorcist, The (William Friedkin, 1973)
Fall of the House of Usher, The (Jean Epstein, 1928)
Fant (Tancred Ibsen, 1937)

Fante-Anne (Rasmus Breistein, 1920)
Fjolls til fjells (Edith Calmar, 1957)
Flukt (Roar Uthaug, 2012)
Fly, The (David Cronenberg, 1986)
Four Flies on Grey Velvet (Dario Argento, 1971)
Frankenstein (James Whale, 1931)
Frenzy (Alfred Hitchcock, 1973)
Friday the 13th (Sean S. Cunningham, 1980)
Friday the 13th (Marcus Nispel, 2009)
Friday the 13th Part II (Steve Miner, 1981)
Friday the 13th-serien (I tillegg til de ovennevnte tre filmene består serien så langt av *Friday the 13th Part III* [Steve Miner, 1982], *Friday the 13th: The Final Chapter* [Joseph Zito, 1984], *Friday the 13th: A New Beginning* [Danny Steinmann, 1985], *Friday the 13th Part VI: Jason Lives* [Tom McLoughlin, 1986], *Friday the 13th Part VII: The New Blood* [John Carl Buechler, 1988], *Friday the 13th Part VIII: Jason Takes Manhattan* [Rob Hedden, 1988], *Jason Goes to Hell: The Final Friday* [Adam Marcus, 1993], *Jason X* [James Isaac, 2001] og *Freddy vs. Jason* [Ronny Yu, 2003])
Ghost Breakers, The (George Marshall, 1940)
Ghostbusters (Ivan Reitman, 1984)
Graduation Day (Herb Freed, 1981)
Gremlins (Joe Dante, 1984)
Halloween (John Carpenter, 1978)
Halloween (Rob Zombie, 2007)
Halloween II (Rick Rosenthal, 1981)
Halloween II (Rob Zombie, 2009)
Halloween: Resurrection (Rick Rosenthal, 2002)
Halloween-serien (I tillegg til de fem filmene som er listet opp over, består den av *Halloween III: Season of the Witch* [Tommy Lee Wallace, 1982], *Halloween 4: The Return of Michael Myers* [Dwight H. Little, 1988], *Halloween 5: The Revenge of Michael Myers* [Dominique Othenin-Girard, 1989], *Halloween: The Curse of Michael Myers* [Joe Chappelle, 1995] og *Halloween H20: 20 Years Later* [Steve Miner, 1998])
Hansel & Gretel: Witch Hunters (Tommy Wirkola, 2013)
Hatchet (Adam Green, 2006)

Haunting, The (Robert Wise, 1963)
Headless Horseman, The (Edward Venturini, 1922)
Henry: Portrait of a Serial Killer (John McNaughton, [1986] 1990)
Her er Harold (Gunnar Vikene, 2014)
Hills Have Eyes, The (Wes Craven, 1977)
Homesman, The (Tommy Lee Jones, 2014)
Hora (Reinert Kiil, 2009)
Horror of Dracula (Terence Fisher, 1958)
Hostel (Eli Roth, 2005)
House of Usher (Roger Corman, 1960)
I Know What You Did Last Summer (Jim Gillespie, 1997)
I Spit on Your Grave (Meir Zarchi, 1978)
I Walked with a Zombie (Jacques Tourneur, 1943)
Indiana Jones-serien (Steven Spielberg regisserte den opprinnelige trilogien på 1980-tallet:
Raiders of the Lost Ark [1981], *The Temple of Doom* [1984] og *The Last Crusade*
[1989]. Serien fortsatte i 2008 med *The Kingdom of the Crystal Skull*)
Inside the Whore (Reinert Kiil, 2012)
Insomnia (Erik Skjoldbjærg, 1997)
Interstellar (Christopher Nolan, 2014)
Invasion of the Body Snatchers (Don Siegel, 1956)
Jaws (Steven Spielberg, 1975)
Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993)
Jurassic Park III (Joe Johnstone, 2001)
Jurassic World (Colin Trevorrow, 2015)
Kalde spor (Arne Skouen, 1962)
Kampen om tungtvannet (Titus Vibe-Müller og Jean Dréville, 1948)
Kill Buljo (Tommy Wirkola, 2007)
King Kong (Merian C. Cooper og Ernest B. Schoedsack, 1933)
Kurt Josef Wagle og legenden om Fjordheksa (Tommy Wirkola, 2010)
Last House on the Left, The (Wes Craven, 1972)
Lost (J. J. Abrams et al, 2004-2010)
Lost World: Jurassic Park, The (Steven Spielberg, 1997)
Manchurian Candidate, The (John Frankenheimer, 1962)

Max Manus (Joachim Rønning og Espen Sandberg, 2008)
...men Olsenbanden var ikke død! (Knut Bohwim, 1984)
Millennium-trilogien (Bestående av filmene *Menn som hater kvinner* [Niels Arden Oplev, 2009], *Jenta som lekte med ilden* [Daniel Alfredson, 2009] og *Luftslottet som sprengtes* [Daniel Alfredson, 2009])
Monty Python and the Holy Grail (Terry Gilliam og Terry Jones, 1975)
Mummy, The (Karl Freund, 1932)
My Bloody Valentine (George Mihalka, 1981)
Mørkets øy (Trygve Allister Diesen, 1997)
Ni liv (Arne Skouen, 1957)
Night of the Living Dead (George A. Romero, 1968)
Noe helt annet (Morten Kolstad, 1985)
Nokas (Erik Skjoldbjærg, 2011)
North by Northwest (Alfred Hitchcock, 1959)
Nosferatu (F. W. Murnau, 1922)
Old Dark House, The (James Whale, 1932)
Omen, The (Richard Donner, 1976)
One Missed Call (Takashi Miike, 2003)
Operasjon Løvsprett (Knut Andersen, 1962)
Orions belte (Ola Solum, 1985)
Others, The (Alejandro Amenábar, 2001)
Paranormal Activity (Oren Peli, 2007)
Peeping Tom (Michael Powell, 1960)
Pit and the Pendulum, The (Roger Corman, 1961)
Player, The (Robert Altman, 1992)
Prom Night (Paul Lynch, 1980)
Prometheus (Ridley Scott, 2012)
Prowl (Patrik Syversen, 2010)
Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)
Raiders of the Lost Ark (Steven Spielberg, 1981)
 ”Remake” (Tommy Wirkola og Kit McDee, 2006)
Repulsion (Roman Polanski, 1965)
Ring, The (Gore Verbinski, 2002)

Ringu (Hideo Nakata, 1998)
Robocop (Paul Verhoeven, 1987)
Rosemary's Baby (Roman Polanski, 1968)
Salige er de som tørster (Carl Jørgen Kjøning, 1997)
Saw (James Wan, 2004)
Scream (Wes Craven, 1996)
Scream 2 (Wes Craven, 1997)
Scream 3 (Wes Craven, 2000)
Scream 4 (Wes Craven, 2011)
Seven (David Fincher, 1995)
Shetlandsgjengen (Michael Forlong, 1954)
Shining, The (Stanley Kubrick, 1980)
Silence of the Lambs, The (Jonathan Demme, 1991)
Silent Night, Deadly Night (Charles Sellier, 1984)
Sixth Sense, The (M. Night Shyamalan, 1999)
Skumringslandet (Paul Magnus Lundø, 2014)
Sleepy Hollow (Tim Burton, 1999)
Stagecoach (John Ford, 1939)
Star Wars (George Lucas, 1977)
Star Wars-filmene (Den opprinnelige trilogien bestod av *Star Wars* [George Lucas, 1977],
The Empire Strikes Back [Irvin Kershner, 1980] og *Return of the Jedi* [Richard
Marquand, 1983])
"Steppdans" (Pål Øie, 2001)
"Stopp" (Pål Øie, 2001)
Støv på hjernen (Øyvind Vennerød, 1959)
Suspiria (Dario Argento, 1977)
Synnöve Solbakken (John W. Brunius, 1919)
Tenant, The (Roman Polanski, 1976)
Terje Vigen (Victor Sjöström, 1917)
Terminator, The (James Cameron, 1984)
Terminator 2: Judgment Day (James Cameron, 1991)
Texas Chain Saw Massacre, The (Tobe Hooper, 1974)
Texas Chainsaw Massacre, The (Marcus Nispel, 2003)

Thing from Another World, The (Christian Nyby, 1951)
Thrill of a Kill, The (Lars-Erik Lie, 2011)
Tomb Raider (Roar Uthaug, planlagt utgivelse i 2017)
Town That Dreaded Sundown, The (Charles B. Pierce, 1976)
Twin Peaks (David Lynch et al, 1990-1991)
Twitch of the Death Nerve (Mario Bava, 1971)
Unforgiven (Clint Eastwood, 1992)
Upperdog (Sara Johnsen, 2009)
Veiviseren (Nils Gaup, 1987)
Vi gifter oss (Nils R. Müller, 1951)
Wes Craven's New Nightmare (Wes Craven, 1994)
What Lies Beneath (Robert Zemeckis, 2000)
White Zombie (Victor Halperin, 1932)
Why Horror? (Nicolas Kleiman og Rob Lindsay, 2014)

LITTERATUR

- aintitcoolnews.com (2009). "Our first review of one of Sundance's Midnight films: Nazi Zombies run amok in DEAD SNOW! Plus short film TREEVENGE!!!" 18.01.2009: <http://www.aintitcool.com/node/39811>
- Alm, Richard og Trond Olav Svendsen (1987). "Tsjudene vender tilbake! Notater om *Veiviseren*". I *Filmtidsskriftet Z*, 4/87.
- Altman, Rick ([1984] 2003). "A Symantic/Syntactic Approach to Film Genre". I Barry Keith Grant (red.), *Film Genre Reader III*, s. 27-41. Austin: University of Texas Press.
- Altman, Rick (1987). *The American Film Musical*. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
- Altman, Rick (1999). *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Andersen, Kjell (1985). "Michelets reaganisme". I *Friheten*, 14.02.1985.
- Andrews, Nigel (2006). "Defining Moment # 32. *The Cabinet of Dr Caligari* was film's first masterpiece of psychological horror". I *Financial Times* 19.08.2006, s. 37.
- Aristoteles (2008). *Poetik*. De norske Bokklubbene.
- Bachelard, Gaston ([1942] 1983). *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas: The Pegasus Foundation.
- Baldick, Chris (1990). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford og New York: Oxford University Press.
- Baldick, Chris (2008). *The Oxford Dictionary of Literary Terms (3 ed.)*. Publisert på nett: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272> eISBN: 9780191727177.
- Balio, Tino (1993). *History of the American Cinema Volume 5. Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Bastiansen, Henrik G. og Hans Fredrik Dahl ([2003] 2008). *Norsk mediehistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Baxter, John (1999). *George Lucas. A Biography*. London: HarperCollinsEntertainment.
- bbfc.co.uk (2005). "Video Nasties". 19.05.2005: <http://www.bbfc.co.uk/education-resources/education-news/video-nasties>
- Billig, Michael (1995). *Banal Nationalism*. London: SAGE Publications Ltd.
- Bomann-Larsen, Tor (2011). *Æresordet. Haakon & Maud bind 5*. Oslo: Cappelen Damm.

- Bordwell, David og Kristin Thompson ([1979] 1986). *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Brown, Todd (2010). "Pål Sletaune talks *Babycall*". *Twitch* 28.06.2010: <http://twitchfilm.com/2010/06/pal-sletaune-talks-babycall.html>
- Bryn, Steinar (1992). *Norske Amerika-bilete. Om amerikanisering av norsk kultur*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Braaten, Lars Thomas og Ove Solum (1997). "Tancred Ibsen og Hollywood-paradigmet. Noen tendenser i norsk film". I Gunnar Iversen og Ove Solum (red.), *Nærbilder. Artikler om norsk filmhistorie*, s. 45-59. Oslo: Universitetsforlaget.
- Budalen, Andreas (2012). "Spilte inn huldrefilm i iskald kjeller". På nrk.no 29.01.2012: <http://www.nrk.no/nordland/silje-29-debuterer-som-hulder-1.7973724>
- Buscombe, Edward ([1970] 2003). "The Idea of Genre in the American Cinema". I Barry Keith Grant (red.), *Film Genre Reader III*, s. 12-26. Austin: University of Texas Press.
- Carroll, Noël (1990). *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Oxon og New York: Routledge.
- Carroll, Noël (1999). "Film, Emotion, and Genre". I Carl Plantinga og Greg M. Smith (red.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, s. 21-47. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.
- Cawelti, John G. ([1979] 2003). "Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films." I Barry Keith Grant (red.), *Film Genre Reader III*, s. 243-261. Austin: University of Texas Press.
- Clarens, Carlos (1967). *An Illustrated History of the Horror Film*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Clover, Carol J. (1992). *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Cohen, Ralph (1986). "History and Genre". I *New Literary History*, Vol. 17, No. 2, s. 203-218. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Cuddon, J. A. ([1976] 1998). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Group.
- Dahl, Hans Fredrik et al (1996). *Kinoens mørke, fjernsynets lys. Levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

- Day, Patrick Kevin og Todd Martens (2008). "25 Thriller Facts". I *Los Angeles Times* 12.02.2008. Nettversjon: <http://www.latimes.com/entertainment/music/la-et-web-thrillertrivia12feb12-story.html>
- Day, William Patrick (1985). *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Derry, Charles (1988). *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson og London: McFarland & Company, Inc.
- Dickstein, Morris ([1984] 2004). "The Aesthetics of Fright". I Barry Keith Grant og Christopher Sharrett (red.), *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*, s. 50-62. Oxford, Toronto og Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Dika, Vera (1990). *Games of Terror. Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. London og Toronto: Associated University Presses, Inc.
- Eggertsen, Chris (2011). "8 Questions to Die For: *Prowl* Director Patrik Syversen". På bloody-disgusting.com 26.01.2011: <http://bloody-disgusting.com/interviews/23198/8-questions-to-die-for-prowl-director-patrik-syversen/>
- Einarson, Eldar (2010). Intervju med forfatteren 15.12.2010 og 16.12.2010.
- Einarson, Eldar (2011). Intervju med forfatteren 03.03.2011.
- Ellingsen, Thor (1985). "Den holder, den!". I *Dagbladet*, udatert anmeldelse av *Orions belte*, faksimile fra Nasjonalbiblioteket.
- Engelstad, Audun (2006). *Losing Streak Stories. Mapping Norwegian Film Noir*. Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Faldalen, Jon Inge (2006). "Vil skrekksjangeren overleve?". I *Rushprint* vol. 41 nr. 5, s. 22-23.
- Field, Syd ([1979] 2005). *Screenplay. The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*. New York: Bantam Dell.
- Film & Kino* (2010). *Årbok 2010*.
- Film & Kino* (2012). *Årbok 2012*.
- Film & Kino* (2013). *Årbok 2013*.
- Film & Kino* (2014). *Årbok 2014*.
- Film & Kino* (2015). *Årbok 2015*.
- filmweb.no (2014). "Mørke sjeler kinoklar". 14.01.2011: <http://www.filmweb.no/filmnytt/article828342.ece>

- Freeland, Cynthia A. (1995). "Realist Horror". I Cynthia A. Freeland og Thomas E. Wartenberg (red.), *Philosophy and Film*, s. 126-142. New York og London: Routledge.
- Freeland, Cynthia A. (1999). "The Sublime in Cinema". I Carl Plantinga og Greg M. Smith (red.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, s. 65-83. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Freeland, Cynthia A. (2000). *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror*. Boulder: Westview Press.
- Freeland, Cynthia A. (2004). "Explaining the Uncanny in *The Double Life of Véronique*". I Steven Jay Schneider (red.), *Horror Film and Psychoanalysis. Freud's Worst Nightmare*, s. 87-105. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frye, Northrop (1957). *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Gallagher, Tag ([1986] 2003). "Shoot-out at the Genre Corral: Problems in the 'Evolution' of the Western". I Barry Keith Grant (red.), *Film Genre Reader III*, s. 262-276. Austin: University of Texas Press.
- Gingold, Michael (2013). "Q&A: *Thale* director Aleksander Nordaas". På fangoria.com 04.04.2013: <http://www.fangoria.com/new/qa-thale-director-aleksander-nordaas/>
- Gjelsvik, Anne (2013). "From Hard Bodies to Soft Daddies. Action Aesthetics and Masculine Values in Contemporary American Action Films". I Kjerstin Aukrust (red.), *Assigning Cultural Values*, s. 91-106. Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Gjerald, Tommy (2009). *Truende tradisjoner. Norsk horrorfilm 1997-2009*. Masteroppgave ved Høgskolen i Lillehammer.
- Gordon, Mel ([1988] 1997). *The Grand Guignol. Theatre of Fear and Terror*. New York: Da Capo Press.
- Grant, Michael ([1985] 2007). "Body Horror". I Pam Cook (red.), *The Cinema Book*, s. 355-360. London: British Film Institute/Palgrave Macmillan.
- Gustafsson, Tommy (2015). "Slasher in the Snow. The Rise of the Low-Budget Nordic Horror Film". I Tommy Gustafsson og Pietari Kääpä (red.), *Nordic Genre Film. Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, s. 189-202. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gustafsson, Tommy og Pietari Kääpä (2015). "Introduction: Nordic Genre Film and Institutional History". I Tommy Gustafsson og Pietari Kääpä (red.), *Nordic Genre Film. Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, s. 1-17. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gunning, Tom (1991). "Heard over the phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde tradition of the terrors of technology". I *Screen* vol 32 nr 2, s. 184-196.

- Gunning, Tom ([1986] 2006). "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". I Wanda Strauven (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, s. 381-388. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Haddal, Per (1985). "Sjødyktig norsk film". I *Aftenposten*, 09.02.1985.
- Haga, Thor Joachim (2011). "Analysen. *Mørke sjeler* (2011)". På montages.no 05.10.2011: <http://montages.no/2011/10/analysen-mørke-sjeler-2011/>
- Haga, Thor Joachim (2013). "Analysen. *Gåten Ragnarok* (2013)". På montages.no 08.11.2013: <http://montages.no/2013/11/analysen-gaten-ragnarok-2013/>
- Hallenbeck, Bruce G. (2009). *Comedy-Horror Films. A Chronological History, 1914-2008*. Amazon Kindle. Jefferson: McFarland & Company, Inc.
- Hantke, Steffen (2010). "They Don't Make 'Em Like They Used To. On the Rhetoric of Crisis and the Current State of American Horror Cinema". I Steffen Hantke (red.), *American Horror Film. The Genre at the Turn of the Millennium*, s. vii-xxxii. Jackson: The University Press of Mississippi.
- Harper, Jim (2004). *Legacy of Blood. A Comprehensive Guide to Slasher Movies*. Manchester: Headpress / Critical Vision.
- Henlin-Strømme, Sabine (2015). "White on White: Twenty-First-Century Norwegian Horror Films Negotiate Masculinistic Arctic Imaginaries". I Scott MacKenzie og Anna Westerståhl Stenport (red.), *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*, s. 187-196. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Higson, Andrew (2000). "The Limiting Imagination of National Cinema". I Mette Hjort og Scott MacKenzie (red.), *Cinema & Nation*, s. 63-74. London og New York: Routledge.
- Hjort, Mette (2000). "Themes of Nation". I: Mette Hjort og Scott MacKenzie (red.), *Cinema & Nation*, s. 103-117. London og New York: Routledge.
- Holst, Jan Erik (1995). "1970-1995. Børs og katedral". I Lars Thomas Braaten, Jan Erik Holst og Jan H. Kortner (red.), *Filmen i Norge. Norske Kinofilmer gjennom 100 år*, s. 49-61. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Hutchings, Peter (2004). *The Horror Film*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Høiner, Espen Klouman (2008). "Norsk films uutholdelige letthet". På [dagbladet.no](http://www.dagbladet.no) 30.11.2008: <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/11/30/556077.html>
- Iversen, Gunnar (1991). "Fortellingens tiår. Om den norske langfilmens 80-tall". I *Samtiden* nr. 4/1991.
- Iversen, Gunnar (1993): "Det amerikanske idealet". I *Filmtidsskriftet Z*, nr. 44 2/1993.

- Iversen, Gunnar (1997). "Norway". I Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding og Gunnar Iversen, *Nordic National Cinemas*, s. 102-141. London og New York: Routledge.
- Iversen, Gunnar (2008). "Regissørens avmakt". På dagbladet.no 01.09.2008: <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/09/01/545384.html>
- Iversen, Gunnar (2009). "Texas, Norway. Mythic Space in Recent Norwegian Crime Films." I Moine, Rollet og Sellier (red.), *Policiers et criminels: un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, s. 35-43. Paris: L'Harmattan.
- Iversen, Gunnar og Ove Solum (2010). *Den norske filmbølgen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, Gunnar (2011). *Norsk filmhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, Gunnar (2014). "Analysen. *Skumringslandet* (2014)". På montages.no 10.11.2014: <http://montages.no/2014/11/analysen-skumringslandet-2014/>
- Iversen, Gunnar (2015). "Filmen ved siden av. Norsk films nye randsoner." På rushprint.no 15.06.2015: <http://rushprint.no/2015/06/filmen-ved-siden-av-norsk-films-nye-randsoner/>
- Iversen, Gunnar (2016). "Between Art and Genre. New Nordic Horror Cinema". I Mette Hjort og Ursula Lindqvist (red.), *A Companion to Nordic Cinema*, s. 332-350. Malden og Oxford: John Wiley & Sons, Inc.
- Jarvie, Ian (2000). "National Cinema. A theoretical assessment". I Mette Hjort og Scott MacKenzie (red.), *Cinema & Nation*, s. 75-87. London og New York: Routledge.
- Jerslev, Anne (1994). "Iscenesættelse af kroppen i den moderne horrorfilm". I Alexander Elgurén (red.), *Det skrekkelige. Fra grøssere til splatter – seks essays om horror*, s. 103-128. Oslo: Aschehoug.
- Karlyn, Kathleen Rowe (2009). "Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave". I Heather Addison, Mary Kate Goodwin-Kelly og Elaine Roth (red.), *Motherhood Misconceived. Representing the Maternal in U.S. Films*, s. 177-193. Albany: State University of New York Press.
- Kay, Glenn ([2008] 2012). *Zombie Movies. The Ultimate Guide*. Chicago: Chicago Review Press, Incorporated.
- Kendrick, James (2010). "A Return to the Graveyard. Notes on the Spiritual Horror Film". I Steffen Hantke (red.), *American Horror Film. The Genre at the Turn of the Millennium*, s. 142-158. Jackson: University Press of Mississippi.
- Kinsey, Wayne (2002). *Hammer Films. The Bray Studio Years*. London: Reynolds & Hearn Ltd.
- Kristeva, Julia ([1980] 1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

- Kristiansen, Lars Ole (2010). "Norsk films mangel på visuell identitet". På montages.no 8.11.2010: <http://montages.no/2010/11/norsk-films-mangel-pa-visuell-identitet/>
- Langford, Barry (2005). *Film Genre. Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lismoen, Kjetil (2015a). "Beretningen om en varslet filmmelding". På rushprint.no 30.05.2015: <http://rushprint.no/2015/05/beretningen-om-en-varslet-filmmelding/>
- Lismoen, Kjetil (2015b). "– Det er en enorm frustrasjon". På rushprint.no 04.09.2015: <http://rushprint.no/2015/09/det-er-enorm-frustrasjon/>
- Lopez, Daniel (1993). *Films by Genre. 775 Categories, Styles, Trends, and Movements Defined, with a Filmography for Each*. Jefferson: McFarland & Co.
- Maltby, Richard and Ian Craven (1995). *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford og Cambridge: Blackwell Publishers.
- McCarty, John (1984). *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo of the Screen*. Bromley: Columbus Books.
- McCarty, John (1989). *The Official Splatter Movie Guide*. New York: St. Martin's Press.
- McKee, Robert (1997). *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York: Harper-Collins.
- McNary, Dave (2013). "Epic Pictures Sets *Thale* Sequel". På variety.com 09.05.2013: <http://variety.com/2013/film/news/epic-sets-thale-sequel-1200478701/>
- Meinich, Karsten (2009a). "Hvor er lanseringen av *Snarveien*?". På montages.no 22.05.2009: <http://montages.no/2009/05/hvor-er-lanseringen-av-snarveien/>
- Meinich, Karsten (2009b). "Statlig støtte til sommerlansering av *Snarveien*". På montages.no 02.06.2009: <http://montages.no/2009/06/statlig-st%C3%B8tte-til-sommerlansering-av-snarveien/>
- Meld. St. 30 2014-2015 (2015). *En framtidrettet filmpolitikk*. Oslo: Det kongelige kulturdepartement.
- Moers, Ellen ([1963] 1976). *Literary Women*. Garden City: Doubleday & Company, Inc.
- montages.no (2014). "Den norske skrekkfilmen *Mørke sjeler* distribueres i USA". 21.02.2014: <http://montages.no/nyheter/den-norske-skrekkfilmen-morke-sjeler-distribueres-i-usa/>
- Mortveit, Jone (2010). *Tilbake til verktøyet. En studie av Den norske filmskolen i Lillehammer*. Trondheim: NTNU, Det humanistiske fakultet, Institutt for kunst- og medievitenskap.

- Moseng, Jo Sondre (2008). "Norsk film i krise?". På dagbladet.no 08.12.2008: <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/12/08/557281.html>
- Mosnes, Terje (2008). "Kulturpolitikk på visning". I *Dagbladet* 10.03.2008.
- Myrstad, Anne Marit (1997). "Fante-Anne. Det nasjonale gjennombrudd i norsk film". I Gunnar Iversen og Ove Solum (red.), *Nærbilder. Artikler om norsk filmhistorie*, s. 26-44. Oslo: Universitetsforlaget.
- Neale, Stephen (1980). *Genre*. London: British Film Institute.
- Neale, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Newman, Kim ([1988] 2011). *Nightmare Movies. Horror on Screen Since the 1960s*. London: Bloomsbury Publishing.
- Nordås, Frode Nesbø (2006). *Digital filmproduksjon i Noreg. Praktiske og estetiske konsekvensar*. Doktoravhandlinger ved NTNU 2006: 213.
- nfi.no (2010). "Sensur". 27.08.2010: <http://www.nfi.no/filmkunnskap/filmmuseet/sensur>
- nrk.no (2005). "Sletaune går inn i marerittet". 10.03.2005: <http://www.nrk.no/kultur/sletaune-gar-inn-i-marerittet-1.539485>
- O'Neill, Patrick ([1983] 2010). "The Comedy of Entropy: The Contexts of Black Humour". I Harold Bloom (red.), *Dark Humor* (2010), s. 79-103. New York: Bloom's Literary Criticism, Infobase Publishing.
- Paul, William (1994). *Laughing Screaming. Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press.
- Paulsen, Kaare (1985). "Altfor god til å være norsk!". I *Adresseavisen*, 09.02.1985.
- Petridis, Sotiris (2014). "A Historical Approach to the Slasher Film". I *Film International* volume 12 issue 1, s. 76-84.
- Prawer, S. S. (1980). *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror*. New York: Da Capo Press, Inc.
- Prince, Stephen (2000). *A New Pot of Gold. Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989*. Berkeley, Los Angeles og London: University of California Press.
- Punter, David (1980). *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London og New York: Longman.
- Punter, David og Glennis Byron (2004). *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Reiersen, Tonje Skar (2011). "Analysen. Babycall (2011)". På montages.no 14.10.2011: <http://montages.no/2011/10/analysen-babycall-2011/>

- Reiersen, Tonje Skar (2012). "Analysen. *Thale* (2012)". På montages.no 24.02.2012: <http://montages.no/2012/02/analysen-thale-2012/>
- Rigby, Jonathan (2000). *English Gothic. A Century of Horror Cinema*. London: Reynolds & Hearn Ltd.
- Rinzler, J. W. (2010). *The Making of The Empire Strikes Back*. London: Aurum Press.
- Russell, Jamie (2005). *Book of the Dead. The Complete History of Zombie Cinema*. Godalming: FAB Press.
- Schatz, Thomas (1981). *Hollywood Genres*. Boston: McGraw-Hill.
- Scholte, Jan Aart og Roland Robertson (2007). *Encyclopedia of Globalization Volume 1*. New York og London: Routledge.
- Schneider, Steven (2000). "Kevin Williamson and the Rise of the Neo-Stalker". I *Post-Script* 19 (2), s. 73-87. Nettutgave: <http://teleparables.blogspot.no/2009/05/kevin-williamson-and-rise-of-neo.html>
- Schubart, Rikke (1993). *I lyst og død. Fra Frankenstein til splatterfilm*. København: Borgen.
- Schubart, Rikke (2010). "Norsk slasher-serie". På videnskab.dk 26.02.2010: <http://videnskab.dk/blog/norsk-slasher-serie>
- Selås, Jon (2007). "18-årsgrænse for *Rovdyr*". *VG* 18.12.2007: <http://www.vg.no/film/artikkel.php?artid=191119>
- Selås, Jon (2008). "Anker *Rovdyr*-sensuren." *VG* 09.01.2008: <http://www.vg.no/film/artikkel.php?artid=508150>
- Selås, Jon (2011). "Filmanmeldelse *Arme riddere*: Den umulige anmeldelsen". *VG* 01.12.2011: <http://www.vg.no/rampelys/film/filmanmeldelser/filmanmeldelse-arme-riddere-den-umulige-anmeldelsen/a/10024118/>
- Sharrett, Christopher (2004). "The Idea of Apocalypse in *The Texas Chainsaw Massacre*". I Barry Keith Grant og Christopher Sharrett (red.), *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Lanham: Scarecrow Press.
- Sjögren, Olle (1993). *Inte riktigt lagom? Om "extremvåld", filmcensur og subkultur*. Uppsala: Filmförlaget.
- Skal, David J. (1991). *Hollywood Gothic. The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*. New York: Norton.
- Skal, David J. (2002). *Death Makes a Holiday. A Cultural History of Halloween*. New York og London: Bloomsbury.

- Skistad, Vibeke (2015). Daglig leder i Euforia Film, e-post til forfatteren 20.10.2015.
- Skre, Arnhild (1989). "Overflatedykk". I *Dag og tid* nr. 36, 07.09.1989.
- Sletaune, Pål (2016). Samtale med forfatteren 20.01.2016.
- Smith, Greg M. (1999). "Local Emotions, Global Moods, and Film Structure". I Carl Plantinga og Greg M. Smith (red.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, s. 103-126. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Smith, Greg M. (2003). *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Murray (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Smith-Isaksen, Marte (2013). " 'Så videovold – ville drepe.' Videolovgivning i Norge i perioden 1976-1999". I Ove Solum (red.), *Film til folket. Sensur og kinopolitikk i 100 år*, s. 195-216. Bergen: Fagbokforlaget.
- Solum, Ove (1997). "Veiviserne". I Gunnar Iversen og Ove Solum (red.), *Nærbilder. Artikler om norsk filmhistorie*, s. 187-202. Oslo: Universitetsforlaget.
- Spoto, Donald (1983). *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. Boston og Toronto: Little, Brown and Company.
- Staiger, Janet (2000). *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York og London: New York University Press.
- Staiger, Janet (2005). *Media Reception Studies*. New York og London: New York University Press.
- Steingrimsen, Morten (2010). "Skrekkblandet fryd." I *Rushprint* nr. 2 2010. Oslo. Norsk filmforbund.
- St.meld. nr. 26 2003-2004 (2004). *Om endring av Grunnloven §100*. Oslo: Det kongelige justis- og politidepartement.
- St.meld. nr. 22. 2006-2007 (2007). *Veiviseren. For det norske filmløftet*. Oslo: Det kongelige kultur- og kirke departement.
- Sundland, Martin (2015). Samtale med forfatteren 16.11.2015.
- Sypher, Wylie (1956). "The Meanings of Comedy". I Wylie Sypher (red.), *Comedy*. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.
- Sørensen, Øystein (1998). "Når ble nordmenn norske?". I Øystein Sørensen (red.), *Jakten på det norske*, s. 11-16. Oslo: Ad Notam Gyldendal.

- Thompson, Bill (2013). "Wide World of Horror: *Naboer (Next Door)* – the mind is a dangerous place to be". *Sound on Sight* 25.12.2013: <http://www.soundonsight.org/wide-world-of-horror-naboer-next-door-the-mind-is-a-dangerous-place-to-be/>
- Thorkildsen, Joakim (2014). "- At det er litt norsk aksent gjør ingenting". I *Dagbladet* 16.09.2014, nettutgave: http://www.dagbladet.no/2014/09/16/kultur/filter/film/dod_sno_2/tommy_wirkola/35299156/
- Thorvaldsen, Astrid (2015). Samtale med forfatteren 25.06.2015.
- Tiller, Asbjørn (2014). "I verdensrommet kan ingen høre deg skrike". I Gunnar Iversen og Asbjørn Tiller, *Lydbilder. Mediene og det akustiske*, s. 118-128. Oslo: Universitetsforlaget.
- Todorov, Tzvetan ([1970] 1975). *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press.
- Tudor, Andrew (1974). *Theories of Film*. London: Secker & Warburg.
- Tudor, Andrew (1989). *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford og Cambridge: Basil Blackwell Ltd.
- Tudor, Andrew (2002). "From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society". I Steve Neale (red.), *Genre and Contemporary Hollywood*, s. 105-116. London: British Film Institute.
- Tygstrup, Frederik (2000). *På sporet af virkeligheden*. København: Gyldendal.
- Uthaug, Roar (2015). Samtale med forfatteren 19.11.2015.
- Varen, Torgny (1958). "Norsk topp-thriller". I *VG*, 18. desember 1958, s. 5.
- Vestmo, Birger (2014). "Motorsagmassakren". På nrk.no 30.10.2014: <http://p3.no/filmpolitiet/2014/10/motorsagmassakren/>
- Vidler, Anthony (1992). *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge og London: The MIT Press.
- Vaage, Margrethe Bruun (2007). "Levende bilder. Hvorfor empati er viktig for vellykket innlevelse i fiksjonsfilm". I *Norsk medietidsskrift* nr. 1, 2007.
- Walton, Stephen J. (2006). *Den teksta versjonen. Amerikanisering og modernitetens intellektuelle*. Oslo: Samlaget.
- Wells, Paul (2000). *The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Witch*. London: Wallflower.
- Williams, Linda ([1991] 2007). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". I Julie F. Codell (red.), *Genre, Gender, Race, and World Cinema. An Anthology*, s. 23-37. Malden og Oxford: Blackwell Publishing.

- Williams, Linda (2000). "Discipline and fun: *Psycho* and postmodern cinema". I Christine Gledhill og Linda Williams (red.), *Reinventing Film Studies*. London: Arnold.
- Williams, Owen (2012). "Night Visions 2012: Silje Reinamo and *Thale*". På empireonline.com 04.11.2012: <http://www.empireonline.com/empireblogs/words-from-the-wise/post/p1314>
- Wittgenstein, Ludwig ([1953] 2003). *Filosofiske undersøkelser*. Oslo: Pax Forlag.
- Wolff, Cynthia Griffin (1983). "The Radcliffean Gothic Model: A Form For Feminine Sexuality". I Juliann E. Fleenor (red.), *The Female Gothic*, s. 207-223. Montréal og London: Eden Press.
- Wollen, Peter ([1969] 1998). *Signs and Meaning in the Cinema*. London: British Film Institute.
- Wood, Robin (1979). "Introduction". I *The American Nightmare. Essays on the Horror Film*, s. 7-28. Toronto: Festival of Festivals.
- Wood, Robin (1986). *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.
- Wood, Robin ([1986] 2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan...and Beyond*. New York: Columbia University Press.
- Wooley, John (2011). *Wes Craven. The Man and His Nightmares*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc.
- Zondag, Martin Herman Wiedswang og Paal Wergeland (2013) "Slipper fengselsstraff etter halloween-drapet". På nrk.no 30.08.2013: <http://www.nrk.no/norge/slipper-fengsel-etter-drap-1.11209446>
- Øie, Pål (2015). Samtale med forfatteren 18.10.2015 og e-postintervju fra 23.11. til 25.11.2015.