

Antall ord i oppgaven: 38726

## Forord.

Dette har vært en lærerik prosess og jeg er veldig takknemlig for at jeg fikk fordype meg i noe jeg syns jeg så spennende. Ettersom jeg har hatt et brennende engasjement for horror og feminisme så lenge jeg kan huske var det derfor heller ikke så vanskelig å bestemme seg for hva masteroppgaven skulle handle om. Det har vært tungt til tider, men jeg er veldig glad for å ha fått denne erfaringen.

Jeg vil gjerne takke Stig Kulset, min veileder høsten 2016 og våren 2017 for alle diskusjoner og all faglig støtte. Takk til min bedre halvdel Tommy for at du har sett utallige timer med gode og dårlige horrorfilmer sammen med meg. Takk til Ida og Julie for all latter og all støtte de siste fem årene, dere er best. Jeg vil også takke Liselotte, Vilde, og øvrige venner og familie for all støtte. Det hadde ikke gått uten dere.

Madelen Krogh, Trondheim 20/5-2017



## Sammendrag.

Denne masteroppgaven tar for seg rollefiguren og begrepet «The Final Girl» sin utvikling gjennom fire tiår i et feministisk perspektiv. Hensikten med denne oppgaven er å undersøke om begrepet og rollefiguren har endret seg, og om dette har en sammenheng med de ulike feministiske bølgene som har gått gjennom samfunnet vi lever i. Gjennom å analysere filmene *Hush*, *Motorsagmassakren*, *Alien* og *Scream* skal jeg undersøke om rollefiguren har endret seg i løpet av fire tiår. Denne oppgaven er først og fremst basert på analyser av de ulike filmene som er nevnt, med fokus på om filmene skiller seg ut i slasherkonvensjonene eller ikke, samt et fokus på filmens «Final Girl» og hvordan hun fungerer i henhold til slasherkonvensjonene.

Resultatet av oppgavens analyser er at rollefiguren og begrepet har endret seg og at dette også kommer som en konsekvens av at slasherfilmen som sjanger har gjennomgått en utvikling, samt det faktum at de feministiske bølgene i samfunnet rundt har hatt innflytelse på filmene og populærkulturen rundt. «The Final Girl» har gått fra å være et tomt skall på 1970-tallet, til å bli en moderne og dynamisk kvinne i 2016. Fra Sally Hardesty i *Motorsagmassakren* til Maddie Young i *Hush* har rollefiguren gjennomgått en drastisk utvikling. Dette viser at slasherfilmen er i endring og at rollefiguren «The Final Girl» har gjennomgått en stor prosess siden hun først dukket opp i *Motorsagmassakren* i 1974.



# Innholdsfortegnelse

1.0 Innledning.	1
1.1 «The Final Girl – en masteroppgave om utviklingen av rollefiguren og begrepet gjennom fire tiår i et feministisk perspektiv».	1
1.2 Teori i denne masteroppgaven.	1
1.3 Leseguide.	2
2.0 De ulike feministiske bølgene og deres innflytelse på populærkulturen.	4
2.1 Den første feministiske bølgen.	4
2.1.1 Den første bølgen og dens påvirkning i Norge.	5
2.2 Den andre feministiske bølgen.	5
2.2.1 Patriarkatet og radikalfeministene.	6
2.3 Den tredje bølgen.	6
2.4. Den fjerde feministiske bølgen.	7
2.4.1 Den post-feministiske bølgen.	7
2.5 Filmene og hvordan de passer inn i de ulike bølgene.	8
2.5.1 Motorsagmassakren.	8
2.5.2 Kvinnen som et stykke kjøtt.	9
2.5.3 Alien.	10
2.5.4 Scream og nittitallets nye feministiske bølge.	10
2.5.5 Hush i den fjerde bølgen.	12
3.0 Slasheren som sjanger, og «The Final Girl».	13
3.1 Horror som sjanger.	13
3.1.1 Hva er sjanger?	13
3.1.2 Horrorrens begynnelse.	13
3.1.3 Natural-horror versus art-horror.	14
3.2. Science-fiction versus horror.	14
3.3 Horror og de fysiske effektene.	15
3.3.1 The Paradox of Horror.	15
3.3.2 Horror versus terror.	16
3.3.3 Publikum og deres reaksjonsmåter.	17
3.4 Horror er en skrekkelig sjanger.	18
3.5 Carol J. Clover sine fem viktigste aspekter i slasherfilmen.	18
3.5.1 Drapsmannen.	18
3.5.2 “The Terrible Place”.	19
3.5.3 Våpen – en viktig del av slasherikonografien.	19
3.5.4 Man kan ikke lage en slasher uten å ha et offer.	20

3.5.5 Den visuelle fremstillingen av kvinner og menns død.	20
3.6 “The Final Girl”.	21
3.6.1 The Final Girl sine to forskjellige avslutninger.	21
3.6.2 The Final Girl sine trekk.	22
3.6.3 Identifisering i slasheren.	22
3.6.4 The Male Gaze.	23
4.1 Analysene.	24
4.2 Om filmene.	25
4.2.1 Hush.	25
4.2.2 Motorsagmassakren.	25
4.2.4 Alien.	26
4.2.5 Scream.	26
5.0 Hush.	28
5.1. Handlingsreferat.	28
5.2 Analyse.	30
5.2.1 Lyden i Hush beviser at stillhet og lyd kan brukes på en ekstremt finurlig måte.	30
5.2.2 Point-of-listening - kanskje det viktigste virkemiddelet i hele filmen?	31
5.2.3. The Newton Brothers og deres innflytelse på filmens lydbilde.	31
5.2.4 Lyden i Hush og korketrekkeren.	32
5.2.5 Slasheren og de ulike konvensjonene.	32
5.3 Clovers fem viktigste aspekter i slasherfilmen.	32
5.3.1 Drapsmannen i Hush.	33
5.3.2 Drapsmannens fremtoning.	34
5.3.3 «The Terrible Place».	34
5.3.4 Bruken av våpen er interessant, fordi det viser at drapsmannen vet hva han gjør.	34
5.3.5 Hvem dør i Hush og hvordan?.	35
5.4 Maddie Young som «The Final Girl».	35
5.4.1 En ukonvensjonell «Final Girl».	36
5.4.2 Maddie Young, en dynamisk karakter.	36
5.4.3 Hvorfor er Maddie døv?	36
5.4.4 Maddie sine to slutter.	37
5.4.5 Man må ikke gå kledd i miniskjørt for å være med i en slasher.	37
5.5 Korketrekkeren - et drapsvåpen ingen forventer.	38
5.6 Filmens realistiske preg påvirker både plottet og storyen.	38
5.6.1 Må en slasher være veldig blodig for å være bra?	39
5.7 Kate Siegel og hennes argumenter mot den klassiske slasheren.	39

5.8 Bruken av nærbilder i filmen. _____	40
5.8.1 Hvem får vi egentlig sympati med, og hvorfor? _____	41
6.0 Motorsagmassakren. _____	41
6.1 Handlingsreferat. _____	42
6.2 Analyse. _____	43
6.2.1 Lyden i filmen. _____	43
6.2.2 Motorsagen – en viktig del av lydbildet. _____	45
6.2.3 Drapsmannen. _____	45
6.2.4 Leatherface er en kjedelig karakter. _____	46
6.2.5 Leatherface sin maske – et ikon. _____	46
6.2.6 Leatherface sitt våpen. _____	47
6.2.7 «The Terrible Place». _____	48
6.3 Sally - filmens «Final girl». _____	48
6.4 Motorsagmassakren revolusjonerte slashersjangeren. _____	49
6.5 Realisme og horrorfilm. _____	49
7.0 Alien. _____	52
7.1. Handlingsreferat. _____	52
7.1 Analyse. _____	55
7.2 «The Final Girl». _____	56
7.3 Filmens sjangermessige opphav. _____	56
7.3.1 Space bimboes og patriarkalske strukturer. _____	57
7.3.2 Ripley er ingen space bimbo. _____	57
7.3.3 Maskulin og feminin. _____	59
7.3.4 Er Ripley sin halvnakne kropp egentlig så veldig unaturlig? _____	59
7.3.5 Ripley er alt det de andre ikke er. _____	60
7.4 «The Terrible Place» og Nostromo. _____	61
7.4.1 Nostromo blir en egen rollefigur. _____	62
7.4.2 Mother. _____	62
7.5 Drapsmannen. _____	62
8.0 Scream. _____	65
8.1 Handlingsreferat. _____	65
8.2 Analyse. _____	68
8.2.1 Scream og selvrefleksivitet. _____	69
8.2.2 Kinematografiske fotnoter. _____	69
8.3 Sidney som «The Final Girl». _____	70
8.3.1 Sidney versus Tatum Riley. _____	70



8.3.2 Sidney og Gale Weathers.	71
8.3.3 Har du sex i en slasher, så kan det hende du dør.	71
8.3.4. Drapsmannen i Scream.	72
8.4 «Terrible Places» i Scream.	74
8.4.1 Sidney blir sterkere i filmens siste «Terrible Place».	74
8.5 1990-tallet og tiårets innflytelse på slasheren som sjanger.	75
8.5.1 Sidney sin seksualitet.	76
8.5.2 1990-tallet og ungdomskultur.	76
8.5.3 Scream sitt auteur-preg er viktig.	77
9.0 Avsluttende drøfting med konklusjon.	78
9.1 Sally Hardesty og Motorsagmassakren.	78
9.1.1 Filmens patriarkalske strukturer.	78
9.1.2 Sally og sympatistrukturer.	79
9.1.3 Sally Hardesty sin eneste kvalitet er at hun er den første «Final Girlen».	79
9.1.4 Motorsagmassakren og den andre feministiske bølgen.	80
9.2 Alien.	81
9.2.1 Alien og den andre feministiske bølgen.	82
9.2.2 Ripley er ikke en «space bimbo».	82
9.2.3 De filmatiske virkemidlene i Alien.	82
9.3 Scream	83
9.3.1 Sidney er en ukonvensjonell «Final Girl».	83
9.3.2 Scream sine selvrefleksive trekk.	84
9.3.3 Scream og Hush er veldig forskjellige.	84
9.4 Hush.	84
9.4.1 Hush i lys av sin feministiske bølge.	85
9.4.2 Drapsmannen i Hush.	85
9.4.3 Maddie Young mot Sally Hardesty	85
9.4.4 Om vi endrer kjønnsperspektivet i slasheren.	86
9.5. The Final Boy	86
9.2 Konklusjon.	87
9.2.1 Ble problemstillingen løst?	87
10.1 Referanseliste.	89
10.2 Filmliste	90



## 1.0 Innledning.

### 1.1 «The Final Girl – en masteroppgave om utviklingen av rollefiguren og begrepet gjennom fire tiår i et feministisk perspektiv».

I denne oppgaven skal jeg se på begrepet og rollefiguren «The Final Girl» innenfor slasherfilmen og hvordan dette har endret seg gjennom fire tiår i feministisk perspektiv. Begrepet ble lansert i 1992 av den amerikanske filmviteren Carol J. Clover. «The Final Girl» er hun som overlever i slasherfilmen. Det er Ellen Ripley fra *Alien* og det er Sidney Prescott fra *Scream*. Jeg ønsker å se på om rollefiguren har endret seg, og om dette kan ha en sammenheng med samfunnet vi lever i. Har rollefiguren fått flere personlighetstrekk eller færre? Har hun blitt sterkere eller svakere? Jeg kommer til å bruke ulike feministiske perspektiver og filmteoretiske perspektiver for å se på de kvinnelige rollefigurene i filmene jeg har valgt til oppgaven min. Det er også viktig å presisere at dette først og fremst er en masteroppgave i medievitenskap, selv om oppgaven har en overvekt av filmteoretiske perspektiver.

Horror som sjanger har eksistert i populærkulturen siden 1800-tallet. Fra Bram Stoker sin *Dracula* skrevet på slutten av 1800-tallet, til parodiboka *Pride, Prejudice and Zombies* skrevet av Seth Grahame-Smith og Jane Austen i 2009. Fra horrorfilmens begynnelse med F.W Murnau sin *Nosferatu* fra 1922, til *Get Out* laget av Jordan Peele i 2017. Horror som sjanger har med andre ord en lang historie bak seg. Det er derfor også interessant å se på hvordan sjangeren og spesielt slasheren som undersjanger har utviklet seg. I denne oppgaven kommer jeg først og fremst til å se på rollefiguren «The Final Girl», men jeg kommer også til å se om slasherfilmen har endret seg, gjennom å se på hvilke sjangerkonvensjoner filmene i analysene bryter og hvilken påvirkning det har på rollefigurene og deres fiksjonsunivers.

### 1.2 Teori i denne masteroppgaven.

Jeg har valgt å bruke *Men, Women and Chain Saws* av Carol J. Clover som hovedkilden for å forklare kjønn i den moderne horrorfilmen. Denne boka bruker jeg også for å forklare hvordan slasheren som sjanger fungerer, og dette har vist seg å være spesielt nyttig i analysen av hovedfilmen. Boka tar også for seg *Motorsagmassakren* og *Alien*. Ulempen med denne boka er at den ble gitt ut i 1991, og derfor ikke har fått med seg utviklingen av horrorfilmen som

har skjedd etter dette. Etter å ha søkt lenge etter kilder for å forklare hovedbegrepet i masteroppgaven min, «The Final Girl», har jeg kommet frem til at det er Carol J. Clover som har den beste definisjonen, ettersom det er hun som lanserte begrepet. Det ville derfor vært unaturlig å ikke bruke hennes bok og definisjon her. Jeg syns også at Clover tar for seg tematikken jeg skriver om i masteroppgaven på en ryddig og bra måte. Boka undersøker om hvordan kjønn og seksualisering i horrorfilmen er to ting som henger sammen, og hvorfor det er sånn.

Jeg kommer til å starte med å gå litt dypere inn på horrorfilmen som sjanger for å forklare hva en horrorfilm faktisk er, og hvor den har sine røtter i sjangerfilmen. Dette velger jeg å gjøre, da jeg mener at det gjør det lettere å kontekstualisere filmene som skal analyseres. Noël Carroll sin bok *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* kommer jeg til å bruke for å forklare horrorfilmen sitt opphav, og hvor horror kommer fra. Grunnen til at jeg har valgt å gjøre dette er fordi jeg mener det er viktig å ha en ramme rundt sjangeren. Den forklarer også hvorfor mennesker ser horrorfilmer, og de ulike paradoksene som hører til horror som sjanger.

I de ulike analysene kommer jeg til å trekke inn teori jeg mener er relevant for den bestemte filmen. I analysen av *Hush* har jeg valgt å bruke regissør Mike Flanagan sine egne ord for å forklare hvorfor noen stilistiske elementer i filmen er som de er, samt manusforfatter Kate Siegel for å forklare andre deler, som jeg kommer til å komme tilbake til i analysen. I analysene av *Motorsagmassakren* og *Alien* kommer jeg til å trekke inn teoriene til professor i filosofi, Cynthia A. Freeland, hentet fra boka *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Jeg kommer også til å bruke teoriene til doktorgradsstudent Jesse Estill Lawson, postdoktor i sosiologi Cathrine Holst, den feministiske filmteoretikeren Laura Mulvey, filmprofessor Kathleen Rowe Karlyn, kjønnsforsker Trine Rogg Korsvik, filmprofessor Rick Altman, professor i amerikanske studier Thomas Doherty, filmprofessor Vivian Sobchack, professor i filosofi Richard Greene, førsteamanuensis i filmvitenskap Anne Gjelsvik, professor i filmvitenskap Gunnar Iversen, førsteamanuensis i filmvitenskap Asbjørn Tiller og filmprofessor Barbara Creed. Jeg kommer også til å bruke intervjuer med noen av regissørene i de ulike analysene.

### 1.3 Leseguide.

I denne oppgaven kommer jeg til å bruke filmene *Motorsagmassakren* fra 1974, *Alien* fra

1979, *Scream* fra 1996 og *Hush* fra 2016 som eksempler for å undersøke min problemstilling. Disse filmene er en del av denne oppgavens filmkanon. Dette kommer jeg til å forklare tydeligere i oppgavens metodekapittel som kommer rett før analysedelen av oppgaven. Først og fremst skal jeg analysere kvinnerollefigurene i filmen, først for seg selv, og så hvordan de kvinnelige rollefigurene fungerer mot de andre rollefigurene i filmene. Filmene jeg har valgt å ha med mener jeg er representative for det jeg ønsker å undersøke, da filmene står sterkt i dagens populærkultur. Jeg kommer først og fremst til å bruke *Hush* som hovedfilm, da den er ny og den representerer en ny måte å se horrorfilm på, altså på strømmetjenester. Jeg kommer også til å utdype litt mer om filmvalg i metodekapittelet i oppgaven.

Denne oppgaven starter med et kapittel om de ulike feministiske bølgene, og hvordan filmene i oppgaven passer inn i dem. Etter dette kapittelet kommer et sjangerkapittel hvor jeg tar for meg horror som sjanger og hvor jeg også kommer til å utdype hovedbegrepet jeg ønsker å undersøke i denne oppgaven. Så kommer et metodekapittel hvor jeg kommer til å redegjøre for valg av film, samt forklare hvordan analysene i denne oppgaven er satt sammen. Etter metoddelen er ferdig kommer den første analysen, som er analysen av *Hush*. Etter *Hush* kommer *Motorsagmassakren*, *Alien* og *Scream*. Til slutt kommer det en diskusjonsdel hvor jeg kommer til å diskutere de ulike funnene fra analysene, samt sette filmene opp mot hverandre.

I diskusjonsdelen av oppgaven kommer jeg til å sette de ulike kvinnerollefigurene fra filmene opp mot hverandre, og se om det faktisk har skjedd en utvikling eller om oppgavens problemstilling beviser noe annet. Jeg kommer også til å diskutere hvordan filmene passer inn i de feministiske bølgene, og om bølgene har hatt innflytelse på filmene. Samtidig kommer jeg også til å diskutere funnene i analysene jeg har gjort, og jeg skal diskutere hvorvidt filmene passer inn i slasherkonvensjonene. Til slutt kommer det en konklusjon hvor jeg skal forklare om problemstillingen min ble løst eller ikke.

## 2.0 De ulike feministiske bølgene og deres innflytelse på populærkulturen.

I dette kapittelet skal jeg prøve å forklare hvordan filmene passer inn i de ulike feministiske bølgene som har gått gjennom samfunnet, og samtidig se de i lys av de feministiske perspektivene som har dukket opp. Selv om bølgene ikke har hatt en direkte og sterk påvirkning på hvordan filmene er, kan man likevel se filmene i lys av de feministiske bølgene ettersom bølgene også har hatt innflytelse på det samfunnet vi lever i, både kulturelt, økonomisk og politisk.

### 2.1 Den første feministiske bølgen.

Postdoktor i sosiologi ved Universitetet i Oslo, Cathrine Holst skriver i sin bok *Hva er feminisme* om hvordan de ulike bølgene oppstod og hvordan påvirkning de hadde på samfunnet de oppstod i. Hun hevder at den første feminismebølgen tidfestes ulikt rundt omkring i verden. Noen mener at den dukket opp på slutten av 1700-tallet, rundt den franske og den amerikanske revolusjonen, da kvinnesak ble satt på dagsordenen av opplysningsfilosofene som Olympe de Gouges, Condorcet og Mary Wollstonecraft (Holst, 2009, s. 46). «Olympe de Gouges' *Erklæring om kvinnens og borgerinnens rettigheter* kom ut i 1791, Wollstonecrafts *Til forsvar av kvinnens rettigheter* i 1792.» I følge Holst er det vanligst å operere med 1850 som startpunkt for den første feminismebølgen. I 1848 samlet det seg for første gang en rekke amerikanske kvinnesakskvinner i Seneca Falls, New York. Seneca Falls betegnes derfor som feminisernes fødested. «Den liberale filosofen John Stuart Mills' *Kvinneundertrykkelsen* kom som nevnt ut i 1869. Karl Marx publiserte sine skrifter fra 1840-årene og fremover» (Ibid).

Holst peker på at den første bevegelsen gjerne beskrives som preget av to forskjellige kvinnebevegelser. På den ene siden har man den borgerlige kvinnebevegelsen, og på den andre siden har man arbeiderkvinnebevegelsen. De to kvinnebevegelsene var i strid med hverandre. Den borgerlige kvinnebevegelsen var først og fremst en liberal eller liberalfeministisk bevegelse. De borgerlige kvinnesakskvinnene kjempet for at kvinner skulle få samme rettigheter som menn (Holst, 2009, s. 46). «Arbeiderkvinnebevegelsen opponerte både mot en mannsdominert fagbevegelse og mot de borgerlige kvinnesakskvinnene» (Holst, 2009, s. 47). Denne typen feminisme handler først og fremst om den uretten kapitalismen gjorde og gjør mot kvinner. Kvinner arbeider gjerne for lavest lønn og under de dårlige arbeidsbetingelsene. Det var slik den sosialistiske feminismen oppstod. Den ble et alternativ

til den borgerlige feminismen som overså betydningen av kvinners fagorganisering og deres kamp for økonomisk frihet og uavhengighet. Det finnes også konflikter innad i denne bevegelsen.

### 2.1.1 Den første bølgen og dens påvirkning i Norge.

Den første bølgen av feminisme førte med seg en rekke gode ting, ifølge Holst. I Norge fikk døtre og sønner samme rett til å arve etter 1854. I 1882 fikk kvinner lov til å utdanne seg og ta artium, og to år senere fikk de også studie- og eksamensrett ved universitetet. I 1895 fikk kvinner stemmerett i kommunene, og i 1913 fikk de stemmerett ved stortingsvalg. Disse gjennomslagene var knyttet til en stadig sterkere kvinneorganisering, som hadde direkte påvirkning på det norske samfunnet. «Den borgerlige Kvindesagsforeningen ble stiftet i 1884.» (Holst, 2009, s. 48). Deres hovedsak var kampen for kvinners stemmerett. Fra 1880-tallet og utover var det Arbeiderpartiet og senere LO som organiserte arbeiderklassekvinner. Som Holst også nevner så ble det stiftet hele tjue fagforeninger for kvinner mellom 1889 og 1901 (Ibid). Kravene fra fagforeningene var kortere arbeidsdager, bedre arbeidsforhold og høyere lønn, og trusselen deres var strek. «Først ute var fyrstikkarbeiderne som la ned arbeidet 23. oktober 1889» (Ibid). Streiken deres varte i seks uker, og de oppnådde lite utover generelle løfter om forbedringer. De store sosiale reformene var ikke helt i gang. Etter andre verdenskrig kom velferdsstaten og det sosialdemokratiske lønnsforhandlingssystemet, men det var ikke før etter 1970 at det dukket opp en kvinnevennlig velferdspolitik (Holst, 2009, s. 49). Det er likevel viktig å huske på, ifølge Holst, at grunnlaget for de andre feministiske bølgene ble lagt i feminismens første fase/bølge. Det var i den første fasen at kvinner organiserte seg og reformkravene ble formulert. Det var også i denne fasen at kvinner dukket opp i samfunnsfærer de tidligere hadde blitt utestengt fra, og de kom inn på universitetene, inn i politikken, inn i embetsverket og inn i nye deler av arbeidslivet. «Under krigen ble kvinnene satt til «mannsarbeid» i industrien, mens mennene var i krigen» (Ibid).

### 2.2 Den andre feministiske bølgen.

1950-tallet blir gjerne omtalt som et tiår preget av feministiske tilbakeslag. Som følge av at mennene var tilbake etter andre verdenskrig, endte kvinner opp med å returnere til hus og hjem som hjemmевærende husfruer (Holst, 2009, s. 49). Kvinnens rolle var først og fremst å være hustru, husmor og mor, mens mannen skulle være familiens hovedforsørger. Den andre bølgen kom derfor som en motreaksjon mot de tradisjonelle kjønnsrollene og var i full blomstring på 1960- og 1970-tallet (Holst, 2009, s. 50). Det ble mer vanlig for kvinner å ta

høyere utdanning og andelen yrkesaktive kvinner økte drastisk utover i denne perioden. Derfor er det kanskje ikke så rart at Ripley i *Alien* har en viktig rolle på Nostromo. I den andre bølgen dukket det også opp norske filmer som tok for seg kvinner og deres liv. Den norske regissøren Anja Breien var tidlig ute med å lage filmer som tok for seg feministiske spørsmål. Hun er mest kjent for sin film *Hustruer* fra 1975 som handler om tre kvinner som forlot mann og barn for å dra på rangei i en uke og gjøre hva de hadde lyst til (Iversen, 2011, s. 231-232). Holst påpeker at det kom en ny form for feminisme på 1960- og 1970-tallet, radikalfeminismen. Denne feminismen tok først og fremst for seg kvinneundertrykking og at dette henger sammen med et kjønnsmaktsystem, et patriarkat hvor det var menn som hadde makten. Radikalfeministene mente at patriarkatet var det undertrykkende systemet og at det måtte knuses slik at kvinner og menn kunne få like rettigheter.

### 2.2.1 Patriarkatet og radikalfeministene.

«Det ble lansert og diskutert ulike patriarkatteorier, det vil si teorier om hvordan dette systemet hadde oppstått, om hvordan det ble befestet og styrket» (Holst, 2009, s. 51). Radikalfeministene diskuterte teorier om at kvinner er svakere enn menn, fordi de er fysisk underlegne og at de er spesielt sårbare under en graviditet. «Et alternativ var psykologiske teorier om hvordan jenter og gutter alt i småbarnsfasen knyttet sin kjønnsidentitet til henholdsvis det å bli dominert og det å dominere» (Ibid). En annen ting radikalfeministene også diskuterte var tanken om at den heteroseksuelle kvinneligheten først og fremst var noe som var definert av menn som en forkrøplet kvinnelighet. «Patriarkatet ble knyttet til et gjennomgripende kulturelt univers der det som assosieres med kvinnelighet, rangeres under det som assosieres med mannlighet» (Ibid). Dette kan også knyttes til slasherfilmen hvor kvinner ofte er ofre og er nederst på rangstigen.

## 2.3 Den tredje bølgen.

Den tredje bølgen kom på 90-tallet og eksploderte i slagord som «girl power» og «girl riot» og feminismediskusjonen ble fornyet. Det blir større rom for at flere mennesker, også menn, uttaler seg i diskusjonene. Andre stemmer slipper til med nye perspektiver, nye observasjoner og nye spørsmål. Det kom også en rekke nye teoretiske perspektiver (Holst, 2009, s. 55). Holst peker på at Judith Butler sin *Gender Trouble* er en bok mange mener markerer et stort vannskille for feminismen som ideologi. Denne boka handler først og fremst om hva kjønn er, og hva kvinner faktisk har til felles. Judith Butler forklarer først og fremst at både det biologiske og sosiale kjønn er noe som er sosialt konstruert. Vi handler ikke på bestemte



måter fordi vi føler vi er kvinner eller menn, men fordi vi føler oss om kvinner eller menn når vi handler på bestemte måter. 1990-tallet var et tiår med girl-power og «female empowerment», og dette kan man se ekstremt tydelig i populærkulturen, spesielt i filmer som *Scream* og i serier som *Buffy The Vampire Slayer*. Jenteband som Spice Girls bidro også til mer «female empowerment». Det er ikke uten grunn at *Scream* er den filmen den er, og dette viser hvor viktig kontekst er for hvordan en film ender opp med å bli.

## 2.4. Den fjerde feministiske bølgen.

Den fjerde feministbølgen, den vi er inne i per dags dato, handler også om globalisering og kvinnekamp på tvers av landegrensar. Som forsker Trine Rogg Korsvik ved Senter ved tverrfaglig kjønnsforskning ved Universitetet i Oslo påpeker, så handler dagens kvinnekamp og feministbølge om andre ting enn både den andre og tredje bølgen. I sin artikkel *Den nye feministbevegelsen: bølge eller krusning?* skriver hun om hvordan den fjerde bølgen også kan ha innflytelse på samfunnet og hun ønsker å undersøke hvorvidt den kan måle seg med den andre feministbølgen som kom på sent 1960-tall. Rogg Korsvik hevder at det ikke er så veldig mange ting som har endret seg siden 1970-tallet innenfor og at kampsaker fra denne bølgen fortsatt står sterkt i dag (Korsvik, 2015).

«Selv om ordene og de konkrete kravene i noen grad har endret seg siden kvinnekampen på 1970-tallet, vil jeg hevde at de feministiske kampsakene ikke har gjennomgått en grunnleggende forvandling. Fortsatt er kravet om kvinners økonomiske selvstendighet og råderett over egen kropp grunnpilaren.» (Korsvik, 2015).

Dette viser at den fjerde bølgen ikke er så veldig annerledes fra den andre feministiske bølgen. «Foruten å hisse seg opp over sexisme i reklame og populærkultur, inkludert den som er rettet mot barn, er dagens unge feministgenerasjon svært opptatt av å sikre rettighetene til dem som tidligere ble omtalt som «seksuelle minoriteter»» (Ibid). Den fjerde bølgen er også en mer inkluderende bølge, da den inkluderer de interseksuelle, transpersoner, aseksuelle og de som nekter å ha en bestemt type kjønnsidentitet.

### 2.4.1 Den post-feministiske bølgen.

Dagens feminisme kan også betegnes som noe «post-moderne» eller «post-feministisk».

«Det siktes til at feminismen i dag utvikles etter («post») oppgjøret med det som har blitt kalt den store moderne fortellingen. Dette var fortellingen om hvordan fornuft og opplysning kan

bringe frihet og fremskritt. Og det var en fortelling både liberalere og sosialister- og feminister som har latt seg inspirere av disse ismene- lenge trodde på» (Holst, 2009, s. 56).

Dagens feminisme har også endret fokus fra likhet til et fokus på forskjeller. Kvinner skal ikke være like som menn, men søke forskjellene og være klar over at de eksisterer. Forskjellene mellom menn og kvinner, og kvinner i mellom. Dette er også interessant, fordi det viser at dagens feminisme er annerledes enn de første bølgene, selv man godt kan påstå at de første bølgene var de viktigste fordi de var med på å presse gjennom reformer som f.eks. abortloven og stemmerett. Dette kan overføres til populærkulturen også. Det er kanskje større rom for å lage sterkere kvinnelig rollefigurer i dagens samfunn enn det var på 1950-tallet, hvor kjønnsrollene var annerledes. I dagens samfunn er vi godt på vei til å ha full likestilling, mens på 50-tallet var kjønnsrollene helt annerledes og kvinner ikke hadde like stort rom for å spille noen andre roller enn husmor og hustru.

## 2.5 Filmene og hvordan de passer inn i de ulike bølgene.

Det er interessant å ha de ulike bølgene i bakhodet når man analyserer filmer, fordi den historiske og ideologiske konteksten spiller inn på hvordan rollefigurene i filmen er. Dette viser at ingen filmer er helt nøytrale ovenfor den tidsepoken som filmen ble laget i. En film fra 1960-tallet ser ganske annerledes ut enn en film fra dagens samfunn. Derfor er det også nødvendig å se på fremstillingen av kjønn, og hvordan den har forandret seg og utviklet seg. Dette går også over i filmenes sjanger og hvordan de ulike sjangerne er bygd opp med kvinnelige rollefigurer.

### 2.5.1 *Motorsagmassakren*.

*Motorsagmassakren* dukket opp tidlig i den andre feministiske bølgen, i 1974, men likevel innehar den likevel ikke en del av de feministiske idealene den andre bølgen hadde med seg. Filmens hovedkarakter, Sally Hardesty, er ikke en sterk kvinnelig rollefigur. Hun er der, og det er hennes eneste funksjon. *Motorsagmassakren* ender opp med å bli en flat film, sett i sin historiske og feministiske kontekst. Selv om filmen likevel inneholder en rekke ting som peker på den historiske konteksten rundt filmen, som det faktum at de er tomme for bensin på bensinstasjonen ungdommene besøker (i 1974 var det bensinmangel), mangler den likevel det feministiske perspektivet i filmen. Sally og Pam, filmens to kvinnelige rollefigurer er to relativt frigjorte og vakre unge kvinner, men de blir torturert og forfulgt på en brutal måte. Pam dør på en grusom måte, mens Sally blir et av de første symbolene på slasherfilmens

første «Final Girl». Som regissør Dario Argento sier «I like women, especially beautiful ones. If they have a good face and a good figure, I would much prefer to watch them being murdered than an ugly girl or man» (Argento i Clover, 1992, s. 42). Dette viser at det eksisterer sexistiske holdninger blant horrorfilm-regissører og blir et bevis på at feminismen er nødvendig, også innenfor film.

*Motorsagmassakren* er også interessant i professor i filosofi, Cynthia A. Freeland, sine øyne, da filmens kjønnsperspektiv handler først og fremst om menn. «There is no hero to protect the damsel in distress. Instead, the chief patriarchal figure is mad and abusive. The cannibal family is only men» (Freeland, 2000, s. 246). Med tanke på at familiens bestefar er en nærmest mumifisert og halvdød person, er det grunn til å tro at patriarkatet i familien ikke er helt funksjonelt, selv om det først og fremst er patriarkatet som styrer filmens narrativ. Filmens heltinne og «Final Girl», Sally Hardesty, har ifølge Freeland tilnærmet lik null personlighet, annet enn å ville være sammen med kjæresten sin. «Her only merit is sympathy for her brother Franklin» (Ibid). Franklin sitter i rullestol og bruker mesteparten av tiden på å klage, så vi får heller ikke så veldig mye sympati med han. Sally Hardesty er, ifølge Freeland heller ikke spesielt modig, sterk eller resurssterk. Hun er der, og hun løper rundt og hyler. Den eneste grunnen til at vi har sympati med henne er fordi hun er et offer. Det er også interessant at det blir drept flere menn enn kvinner i *Motorsagmassakren*, selv om man kanskje ikke legger merke til det fordi Pam, filmens andre kvinnelige rolle, dør på en mer eksplisitt og detaljert måte og det kan overskygge de andre.

### 2.5.2 Kvinnen som et stykke kjøtt.

Det er heller ikke noe seksuelt med drapene eller volden i filmen, da Leatherface behandler ungdommene som om de kun var mat (Freeland, 2000, s. 248). Dette er heller ikke helt ulogisk, da det blir implisert at familien er kannibaler. Selv om Sally riktignok er en attraktiv kvinne, behandler likevel Leatherface også henne som et stykke kjøtt. Som Freeland også påpeker, så er det ingen trusler om å voldta henne, heller ingen seksuelle trusler mot henne i scenen hvor familien og Sally spiser middag. «Their only interest in her is as a sort of cow to be slaughtered, efficiently if possible by Grandpa, who has allegedly not «lost his touch»» (Ibid). Dette er også interessant, fordi det viser at Sally ikke blir redusert til et seksuelt objekt, men til et stykke kjøtt. Dette viser at filmen ikke er like godt inne i den nye feministiske bølgen som det *Alien* er, selv om de er produsert i samme tiår. Det er ingen feministisk frigjøring i *Motorsagmassakren*. Sally er ikke den kvinnen hun kunne vært om filmen kom litt senere i den andre feministiske bølgen.

### 2.5.3 *Alien*.

*Motorsagmassakren* kom tidlig i den andre feministiske bølgen, mens *Alien* kom midt i den. Dette har også hatt innflytelse på den som film. Thomas Doherty skriver i sin artikkel *Genre, gender and the Aliens Trilogy* at man også må ha sjanger i bakhodet når man ser på kjønn i film. Han mener at trilogien inneholder tre viktige utviklinger som skjedde i science-fiction filmene på slutten av 1960-tallet. Den første utviklingen handler om at sci-fi fikk større anerkjennelse og mer prestisje som sjanger og dermed også mer penger til å lage flere filmer. Den andre utviklingen handlet om spesialeffektene og at utviklingen innenfor spesialeffekter gjorde at det ble skapt en rekke overbevisende utenomjordiske skapninger som fungerte godt til å skremme, og til å skape spennende filmer. Den tredje og kanskje viktigste utviklingen handler om at kvinners status i den amerikanske kulturen endret seg og at sjangerfilmen dermed også var åpen for å endre seg (Doherty, 1996, s. 181-182). Den tredje utviklingen er kanskje den viktigste av utviklingene som Doherty nevner, da det har hatt stor innflytelse på denne og en rekke andre sjangere.

Man kan derfor si at *Alien* passer inn i den andre feministbølgen og er på samme tid en film som skiller seg ut i filmhistorien, nettopp fordi filmen innehar en sterk kvinnelig protagonist. I tillegg til at Ripley fungerer som et overraskelsesmoment i filmen, viser hun også hvordan en kvinne kan bevege seg gjennom maskuline og patriarkalske omgivelser i en film, og likevel ikke miste sin kvinnelighet (som vi får bekreftet i scenen hvor hun kler av seg for å legge seg inn i romskipets overlevelseskapsel). Ripley blir et slags symbol på den nye kvinnerollefiguren innenfor både slasheren og science-fiction, fordi hun viser at en kvinne også kan være helten i den type film.

### 2.5.4 *Scream* og nittitallets nye feministiske bølge.

*Scream* kom midt under den tredje feministiske bølgen, og dette har også hatt innflytelse på filmene. Den kulturelle konteksten rundt filmene er viktig, fordi den forklarer hvorfor Sidney Prescott, filmens «Final Girl», er den hun er. Som Kathleen Rowe Karlyn påpeker i sin artikkel *Scream, Popular Culture and Feminisms Third Wave* så ble det vanligere og vanligere på 1990-tallet med unge kvinnelige protagonister i TV-serier som tok for seg alt fra hverdag, som for eksempel *Felicity* og *Dawson's Creek*, til mer spennende serier som *Buffy the Vampire Slayer*. *Scream* dukket opp i et tiår hvor kvinnens rolle i populærkulturen ble styrket enda mer (Rowe Karlyn, 2009, s. 177). Rowe Karlyn diskuterer også i sin artikkel hvordan den andre og tredje feministbølgen ble to motsetninger, og at det har hatt påvirkning på populærkulturen.

«Brought up in during a period of social conservatism, young women today are more reluctant to identify themselves with any social movement and instead more likely to place their faith in free-market individualism» (Rowe Karlyn, 2009, s. 179). Dette har ifølge Rowe Karlyn ført med seg en rekke ulemper. En av ulempene med denne individualismen er at feministene ikke ser utenfor sin egen hvite feminisme, og dermed svikter kvinnelige immigranter som trenger beskyttelse. Dette handler også om gnisningene mellom den andre og tredje feministbølgen. Kvinner som vokser opp i dag, har vokst opp i et samfunn med «Girl Power» trykket på t-skjorter, buttons og plakater.

Sidney Prescott blir fremstilt som en helt normal kvinnelig student. Det er ingenting ekstraordinært med henne. «A film such as *Scream* provides an opportunity to sort out the relation between the highly commodified «Girl Culture» (of popular magazines, television, film, music, zines and the Internet) and the real empowerment of girls» (Rowe Karlyn, 2009, s. 180). Dette viser at filmen faktisk fungerer som et mellompunkt mellom populærkultur og den virkelige myndiggjøringen av kvinner. Som Rowe Karlyn også påpeker så er populærkultur et viktig element i unge kvinners identitetsbygging og myndiggjøring. Det er også interessant at *Scream* er bygget rundt kvinnelig myndiggjøring og båndet mellom mor og datter (Maureen Prescott og Sidney Prescott) og hvordan det fungerer som en slags metafor for hvordan den andre og tredje feministbølgen krasjer med hverandre.

«Unabashedly postmodern in its celebration of B movies, it provides keen insights into the tastes, desires and issues that moved young women today, as well as the cultural landscape from which Third Wave feminism, or the feminism of our daughters, is emerging» (Ibid).

Rowe Karlyn mener også at det er få filmer og tekster som tar for seg problemene rundt makt, seksuell lyst, fare og sinne for kvinner fra 1990-tallet på en like god måte som det *Scream* gjør (Rowe Karlyn, 2009, s. 181). Filmene, og filmene som kom etterpå, inneholder gamle og kjente narrativer, men vrir og vender på narrativene på forskjellige måter for å skape noe nytt (Ibid). Dette er ikke et ukjent fenomen innenfor sjangerfilmen. Filmene åpner med at blondinen Casey Becker blir drept av en maskert drapsmann, som siden velger seg Sidney Prescott som sitt nye offer. Sidney, i kraft av at hun er filmens «Final girl», ender opp med å drepe filmens drapsmann, sammen med hennes feministiske sidekick, nyhetsreporteren Gale Weathers. Dette viser også at det er plass til flere sterke kvinnelige rollefigurer i en og samme film, og dette kommer som et resultat av at filmen er spilt inn i den tredje bølgen, en bølge hvor kvinnelig søsterskap også var viktig. Det kvinnelige søsterskapet, som Rowe Karlyn også diskuterer, gjør at det ikke er helt unaturlig for Sidney å ha et kvinnelig sidekick.

### 2.5.5 *Hush* i den fjerde bølgen.

*Hush* kommer i den fjerde bølgen, den bølgen Cathrine Holst kaller for den post-modernistiske bølgen. Dette har også innflytelse på denne filmen. *Hush* er ikke så opptatt av å vise likhetene mellom filmens drapsmann og hovedrollefiguren. Den er mer opptatt av å vise forskjellene mellom de to. *Hush* passer inn i den nye bølgen fordi den viser en helt vanlig, selvstendig kvinne. Det er ingenting veldig spesielt med henne, annet enn at hun er døv. Maddie Young er en moderne kvinne, og hun er ikke fanget i noen stereotypiske kjønnsroller heller. Vi får se at hun lager mat, og at hun brenner den, men det viser ikke nødvendigvis at hun er en «dårlig» kvinne, det viser at hun er menneskelig, fordi det kunne skjedd alle. Samtidig er Maddie Young en handlekraftig kvinne, som gjennomgår en ganske stor forandring gjennom filmen. Det blir tydelig når vi ser hvor klønete Maddie er på kjøkkenet, og det blir tydelig når vi får se at hun visualiserer det hun tror kan være slutten på livet hennes og filmens fiksjonsunivers. Maddie Young i *Hush* blir også et resultat av den feministiske bølgen og populærkulturen filmen ble laget i. Hun blir ikke like seksualisert eller fetisjert som kvinner tidligere har blitt i slasherfilmen. Dette er et resultat av filmens realistiske preg, og viser også at det er større rom for å lage mer normaliserte kvinnelige rollefigurer som kan utvikle seg i filmens fiksjonsunivers, selv innenfor en sjanger som slasheren.

## 3.0 Slasheren som sjanger, og «The Final Girl».

For å forstå hvorfor sjangere er som de er, er det nødvendig å se på hvilke virkemidler og konvensjoner de har. En romantisk komedie har andre virkemidler og sjangertrekk enn en slasherfilm. Dette har stor påvirkning på filmens fiksjonsunivers og hvordan vi opplever filmen. Ulike sjangre vekker ulike følelsesmessige reaksjoner hos sitt publikum. Det er også viktig å forstå hvordan slasheren som sjanger fungerer, for å forstå hvilke rammer «The Final Girl» opererer innenfor. Det er også viktig å forstå horrorfilmen sine røtter, for å forstå både hvordan og hvorfor den har utviklet seg. I dette kapittelet skal jeg se på røttene til horrorfilmen, hvorfor man liker å bli skremt og hvordan «The Final Girl» fungerer innenfor slasherfilmen.

### 3.1 Horror som sjanger.

#### 3.1.1 Hva er sjanger?

Professor i film ved universitetet i Iowa, Rick Altman peker på at ordet «genre» eller sjanger er et komplekst konsept som har flere meninger. Genre har først og fremst fire betydninger innenfor filmen. Altman peker på at filmsjangerens makt ligger i bruken av ulike stilistiske elementer eller metaforer som sammen skaper en kobling. Sjanger er også en struktur og på samme tid kanalen som blir brukt for å få materialet fra industrien ut til distributører, visningssteder og ut til publikum (Altman, 1999, s. 15). Det er gjennom denne strukturen og kanalen at ulike temaer og konsepter kommer ut til publikum. Sjangeren fungerer derfor som et virkemiddel for å nå ut med et bestemt budskap eller tema. Dette ser vi tydelig i slasheren, som har et bestemt budskap og et sett med sjangerkonvensjoner. Slasherfilmen er en type film som ofte er billig å produsere og får som regel store besøkstall. «The popularity of the slasher began to tail off in the mid-eighties, and by the end of the decade the form was largely drained», skriver Clover (Clover, 1992, s. 23). Slasheren var først og fremst mest populær på åttitallet og fikk en ny oppblomstring på begynnelsen av tusetallet. Dette er også et eksempel på hvordan sjangere og undersjangere har en syklisk funksjon og at de gjerne blomstrer opp igjen noen år senere.

#### 3.1.2 Horrorens begynnelse.

Horrorbegrepet ble først brukt om bøker som Mary Shelleys *Frankenstein* og Bram Stokers *Dracula* fra 1800-tallet. Horrorbegrepet har vært tett tilknyttet litteraturen, helt siden det ble skrevet bøker som skulle skremme og sjokkere. Noël Carroll skriver i sin bok *The Philosophy*

of Horror, or the Paradoxes of the Heart om dette begrepet og hvordan horror har hatt to forskjellige betydninger for publikum (Carroll, 1990, s. 13). Noël Carroll skiller mellom to typer horror, «art-horror» og «natural-horror». «Natural-horror» handler om utsagn mennesker kan komme med som har et skrekkelig budskap. «What the Nazis did was horrifying» (Carroll, 1990, s. 12). Dette er noe annet enn «art-horror» som handler om kunst og det vi tenker på som horror i dag. ««Horror» as a category of ordinary language, is a serviceable concept through we communicate and receive information» (Carroll, 1990, s. 13).

### 3.1.3 Natural-horror versus art-horror.

Carroll påpeker også at han ønsker å skille mellom «natural-horror» og «art-horror», og selv om man ikke kaller noe for horror, kan det likevel dukke opp i kunsten, som «art-horror». «Art-horror» oppstod omtrent rundt da *Frankenstein* ble skrevet og er en betegnelse på sjangeren som man kunne finne i romaner på 1800-tallet, og siden magasiner, publikasjoner, tegneserier og fanziner, samt filmer på 1900-tallet (Carroll, 1990, s. 13).

«Art-horror» by stipulation, is meant to refer to the product of a genre that crystallized, speaking very roughly, around the time of the publication of «Frankenstein» - give or take fifty years - and that has persisted, often cyclically, through the novels and plays of the nineteenth century and the literature, comic books, pulp magazines, and films of the twentieth (Ibid).

Som Carroll også skriver, så oppstod denne sjangeren først og fremst på den siste delen av 1700-tallet og den første delen av 1800-tallet, som en variasjon av den engelske gotiske fiksjonen og relaterte varianter fra Tyskland.

### 3.2. Science-fiction versus horror.

Noël Carroll mener også at det er en viss forskjell mellom science fiction og horror, men at man gjerne finner elementer av sjangerne i hverandre. Han peker på at mens sci-fi utforsker utopier og grandiose teknologiske samfunn, er horror egentlig bare en måte å gjøre monstre skumle (Carroll, 1990, s. 14). Man finner monstre i sci-fi, slik som i Ridley Scott sin *Alien*, men monstrene spiller annenfiolin ettersom fokuset er på de alternative samfunnene som blir vist. Noël Carroll påstår at det er en viss overlapping mellom sjangerne, og han påstår at grensene her blir stadig mer og mer utvasket (Ibid). Sjangerne går over i hverandre. Horror er først og fremst et begrep som inneholder en rekke undersjangere. Dette ser vi på filmer som *Cabin in the Woods* fra 2012 som i aller høyeste grad er en horror-parodi, samt filmen *Død*



*Snø* fra 2009 som er en splatter-horror. Å definere moderne horror blir derfor en vanskelig oppgave. Det er ikke noe fasit for hvordan en «ekte» horror-film skal se ut, ettersom de ulike sjangrene går over i hverandre og det oppstår hele tiden nye hybrider.

### 3.3 Horror og de fysiske effektene.

Horror handler først og fremst om den effekten filmen eller litteraturen har på sitt publikum. Horror skal skape frykt. Fra *Frankenstein* og *Nosferatu* til moderne horrorfilmer som *The Conjuring* (2013), og *The Exorcist* (1977). Det er også derfra sjangeren tar sitt navn (Carroll, 1990, s. 15). På samme måte som spenningsfilmer eller bøker, har også horror et mål, et mål om å skape en reaksjon hos sitt publikum. Som Carroll påpeker er ikke horrorsjangeren utelukkende myntet på monstre, men også det psykologiske. Man kan bli skremt av det overnaturlige og psykologiske. Selve ordet «horror» kommer fra det latinske ordet «horrere» som betyr «å stå på enden» (som i frysninger) eller gåsehud. «Horror» kommer også fra det franske ordet «orror» som betyr å gyse (Carroll, 1990, s. 24). Ser man en horrorfilm som er skikkelig skummel, er det ifølge Carroll en naturlig reaksjon å gyse eller få gåsehud.

#### 3.3.1 The Paradox of Horror.

Noëll Carroll skriver også om det han kaller for «the Paradox of horror» (Carroll, 1990, s. 160). Han peker på hvordan horror inneholder både tiltrekning og frastøtning. Horror er ofte narrativt, og at publikum ikke har fokuset sitt på monsteret i filmen, at det er narrativet som er i fokus istedet. Det er narrativet som publikum er interessert i, og får glede av.

For what is attractive - what holds our interest and yields pleasure - in the horror genre need not be, first and foremost, the simple manifestation of the object of art-horror, but the way that manifestation or disclosure is situated as a functional element in an overall narrative structure, skriver Carroll (Carroll, 1990, s. 179). Det handler altså mer om narrativ struktur, enn monsteret i filmen. Carroll trekker fram Hume og hans teorier om nytelse/glede og hvordan nytelse ikke er en reaksjon av presentasjonen av de ulike hendelsene i en film, men hvordan hendelsene fungerer innenfor et retorisk rammeverk (Ibid).

When we turn to tragedy, plotting performs this function. The interest that we take in the deaths of Hamlet, Gertrude, Claudius, et. al is not sadistic, but an interest that the plot has engendered in how certain forces, once put in motion, will work themselves out, (Ibid).

Nytelsen og gleden vi får av å se på horrorfilmen kommer altså av at vi får tilfredsstilt de spørsmålene vi får av filmens plot og narrativ. Det er ikke den tragiske hendelsen i seg selv som gir oss nytelse og glede, men hvordan det er bygget inn i plottet (Carroll, 1990, s. 180).

### 3.3.2 Horror versus terror.

Carroll skiller også mellom horror og «terror». «Correlating horror with the presence of monsters gives us a neat way of distinguishing it from terror, especially of the sort rooted in tales of abnormal psychologies» (Carroll, 1990, s. 15). Han peker også på at ved å bruke monstre og andre overnaturlige skapninger som et kriterium for hva som er horror, kan man også skille horror fra andre gotiske romaner i større grad. Samtidig mener han at dette kriteriet ikke alltid er like tilstrekkelig, fordi monstre har eksistert i alle mulige historier, myter og eventyr. «If we are to exploit usefully the hint that monsters are central to horror, we will have to find a way to distinguish the horror story from mere stories with monsters in them, such as fairy tales» (Carroll, 1990, s. 16). I horror har menneskene et annet synspunkt på monstrene, de ser på monstrene som noe farlig og unormalt og forstyrrende i deres verden, mens i eventyr og fortellinger er monstrene en del av hverdagslivet og universet.

Carroll peker på at monstrene i eventyr, uansett hvor skumle og ubehagelige de måtte være, er naturlige skapninger som kan forklares ved hjelp av den metafysiske kosmologien som skapte dem. Dette er ikke tilfellet i horror. I horror bryter monstrene med det mennesket ser på som naturlig. I horror er monsteret en ekstraordinær rollefigur i vår verden, mens i eventyr er monsteret en rollefigur i en ekstraordinær verden. Det oppstår et skille, og dette skillet blir ofte signalisert ved bruk av ulike formler som «det var en gang...» (Carroll, 1990, s. 16). Carroll nevner forfatteren Tzvetan Todorov som klassifiserer verdenene fra myter og eventyr under overskriften «the marvelous». «Such realms do not abide by scientific laws as we know it but have their own laws» (Ibid.). Horror kan falle under denne sjangeren under «fantastic-marvelous», men som Carroll også peker på så er «the fantastic-marvelous» ikke en tydelig nok sjanger til å gi et skikkelig bilde av hva «art-horror» er og innebærer (Ibid.). Det «the fantastic-marvelous» ikke ser på er reaksjonen som horror-sjangeren har. Horror er en av sjangrene hvor publikums reaksjoner går parallelt med de følelsesmessige reaksjonene til rollefigurene. I horror blir ofte de følelsesmessige reaksjonene til rollefigurene brukt for å signalisere den emosjonelle responsen til publikum (Carroll, 1990, s. 17).

### 3.3.3 Publikum og deres reaksjonsmåter.

Måten rollefigurene i fiksjonsuniverset reagerer setter et eksempel for hvordan publikum skal reagere på monstrene i fiksjonsuniverset. Monstrene er ekle og skitne vesener som man ikke ønsker å ta på, fordi da blir en selv også kontaminert og ødelagt. «In film and onstage, the characters shrink from the monsters, contracting themselves in order to avoid the grip of the creature but also to avert an accidental brush against this unclean being» (Carroll, 1990, s. 17). Dette betyr ikke at publikum tror på at monstrene i fiksjonsuniverset også eksisterer i virkeligheten, i motsetning til rollefigurene i fiksjonsuniverset, men vi skjønner hvorfor rollefigurene reagerer på den måten de gjør.

The emotional reactions of characters, then, provide a set of instructions or, rather, examples about the way in which the audience is to respond to the monsters in the fiction - that is, about the way we are meant to react to its monstrous properties (Ibid).

«In horror fictions, the emotions of the audience are supposed to mirror those of the positive human characters in certain, but not all, respects» (Carroll, 1990, s. 18). Publikums respons skal ideelt sett etterligne rollefigurene i fiksjonsuniverset. «Our responses are supposed to converge (but not exactly duplicate) those of the characters; like the characters we assess the monster as a horrifying sort of being (though unlike the characters, we do not believe in its existence» (Ibid). Denne effekten, som også kan kalles en «speileffekt», er et viktig nøkkelbegrep i horrorsjangeren. Som Carroll også påpeker, så er det ikke slik at i hver eneste eksisterende sjanger så skal publikum etterligne de ulike elementene i fiksjonsrollefigurens følelsesmessige tilstand.

Når rollefigurene i fiksjonsfilmen møter på det avskyelige monsteret så fremkaller det ofte fysiske reaksjoner hos rollefigurene. Rollefigurene kan bli kvalme, ettersom det avskyelige monsteret også er noe ekkelt. Monstrene er først og fremst et brudd på det normale, og dette fører til en rekke følger for fiksjonsuniverset. «Emotionally, these violations of nature are so fulsome and revolting that they frequently produce in characters the convictions that mere physical contact with them can be lethal» (Carroll, 1990, s. 22). I horror er monstrene urene og dette gjør at hverken publikum eller rollefigurene i fiksjonsuniverset ønsker kontakt med dem. Monstrene er ofte skapt av dødt eller råttent kjøtt eller kjemisk avfall, eller så lukter de vondt og er skitne vesener. De er ofte assosiert med skadedyr, sykdommer og krypdyr. «They are not only dangerous but they also make one's skin creep» (Carroll, 1990, s. 23).

### 3.4 Horror er en skrekkelig sjanger.

Richard Greene skriver i sin artikkel *The Badness of Undeath* fra boka *The Undead and Philosophy* at et interessant aspekt ved horrorfilmer er at mesteparten av mennesker som ser horrorfilmer enten hater eller elsker filmene av samme grunn: horrorfilmene er skremmende. Menneskene som liker filmene liker rushet av adrenalin man får av å bli skremt, mens de som ikke liker dem opplever det å være skremt som noe ubehagelig og ukomfortabelt (Greene, 2006, s. 3). En grunn til at horror kan skremme oss er fordi mennesker har evnen til å sympatisere med rollefigurene, mens de blir jaktet på, spist, brent, spiddet eller torturert.

We can easily imagine what it would be like to be hung on a meat hook by Leatherface while still alive, or to have one's jugular vein sliced by one of Freddy Krueger's razorsharp «fingers» and it scares us (Ibid).

Horrorfilmer som nettopp *Motorsagmassakren* og *A Nightmare on Elm Street* skremmer oss fordi spiller på en av menneskets største frykter, nemlig døden. Som Greene også påpeker er døden noe som skremmer oss, fordi de fleste av oss ser på døden som en dårlig ting, hvertfall for den personen i filmen som ender opp med å dø (Ibid).

### 3.5 Carol J. Clover sine fem viktigste aspekter i slasherfilmen.

Clover ser på fem ting i kapittelet om slasherfilmen i sin bok *Men Women and Chain Saws*. Hun mener at for å forstå slasheren må man se på fem ting. Drapsmannen, stedet hvor handlingen finner sted, våpen, menneskene som blir ofre og til slutt, de sjokkeeffektene som slasheren skaper (Clover, 1992, s. 26). Drapsmannen i den typiske slasherfilmen er interessant på flere nivåer. I *Psycho* har rollefiguren Norman Bates to personligheter, hvorav den ene er moren hans. Og det er det er «the mother half of his mind», som Clover kaller det, som dreper Marion i filmen fordi han føler seg seksuelt tiltrukket av Marion. «The notion of a killer propelled by a psychosexual fury, more particularly a male in gender distress, has proved a durable one, and the progeny of Norman Bates stalk the genre up to the present day» (Clover, 1992, s. 27). Dette finner vi også i *Motorsagmassakren*, hvor ingen av brødrene i filmen viser tegn til kjønnsforvirring, og de har en forsvunnet mor, men likevel har de det velbevarte liket til bestemoren tilstede sittende i en stol.

#### 3.5.1 Drapsmannen.

I slasheren er det to typer drapsmenn. I den ene er monsteret på innsiden og drapsmannen er en høyst funksjonell og normal person, helt til slutten av filmen hvor hans andre «jag» blir

avslørt. Dette finner man i filmer som *Psycho*. I *Motorsagmassakren* og *Halloween* finner man den andre typen monster. I den andre typen monster har drapsmennene kun en rolle, og det er å drepe. De er ikke like funksjonelle mennesker som det «Norman Bates» er, og de har heller ikke en skjult identitet. Drapsmennene i den andre typen er som regel også outsiders og de hører ikke hjemme i det «normale» samfunnet.

In short, they may be recognizably human, but they are only marginally so, just as they are only marginally visible - to their victims and to us, the spectators. In one key respect, however, the killers are superhuman: their virtual indestructibility (Clover, 1992, s. 30).

Som regel er drapsmennene fikserte elementer, mens ofrene kan endres fra film til film. Dette betyr at man kan bruke en bestemt type drapsmann i flere filmer, men likevel kunne variere oppskriften på slasheren på utallige forskjellige måter.

### 3.5.2 «The Terrible Place».

Sted har også en påvirkning på slasheren. Clover kaller det for «The Terrible Place». «The Terrible Place, most often a house or tunnel, in which victims sooner or later find themselves is a venerable element of horror», (Clover, 1992, s. 30). «The house or the tunnel may at first seem a safe haven, but the same walls that promise to keep the killer out quickly become, once the killer penetrates them, the walls that holds the victim in» (Clover, 1992, s. 31) (Clover, 1992:31). Dette gjør at «The Terrible Place» kan bli til «The Terrible House». Etter 1974 blomstret det også opp et nytt aspekt ved «The Terrible House». I slasheren blir scener hvor offeret låser seg inne (i et hus, et skap, et rom eller en bil) mer populært. Ofret venter på at drapsmannen skal trenge seg inn og drepe henne. Vi får oftest se handlingen utspille seg fra offerets point-of-view, og dette gjør at handlingen blir mer intens og mer skremmende. Ved at vi får se handlingen fra offerets POV, gjør det at vi kan se døra som til slutt kommer til å vise drapsmannen og hans kamp for å drepe offeret (Ibid). Denne scenen fungerer også som et vendepunkt, fordi det er her offeret innser at hun ikke kan flykte, men må ta kampen mot drapsmannen.

### 3.5.3 Våpen – en viktig del av slasherikonografien.

Bruken av våpen er også viktig i slasheren. Pistoler og gevær har ingen plass i slasheren, ifølge Carol Clover. Dette skjer fordi den type våpen, i likhet med biler, telefoner, brannalarmer, heiser og dørklokker ofte kan brått slutte å fungere. Og dette kan være katastrofalt for en drapsmann som er ute etter sitt neste offer. I slasheren er det ofte våpen som kniver, hammere, økser og høygafler som blir brukt. Dette er våpen som ikke gir fra seg

så mye lyd, og kan brukes i situasjoner hvor drapsmannen må snike seg lydløst inn på offeret. Drapsmennene kan også bruke pil og bue, sverd og katapulter. Dette betyr også at dette er våpen som krever nærhet til offeret, og det krever også en del ferdigheter for å kunne klare å bruke dem ordentlig (Clover, 1992, s. 32). Dette har direkte påvirkning på slasheren som sjanger, fordi dette impliserer at drapsmennene vet hva de gjør. De er kalde og kalkulerte mennesker som har nok evner til å kunne bruke en armbrøst og til å kunne drepe noen med en pil og bue. Drapsmannen i den typiske slasheren er ikke dum, uansett hvilken kategori han måtte tilhøre.

#### 3.5.4 Man kan ikke lage en slasher uten å ha et offer.

Clover peker også på hvor viktige ofrene i slasheren er. Det er ikke lenger bare en type offer, som Marion Crane fra *Psycho*, det er mange. Tidligere var ofrene voksne, nå er de som regel i tenårene eller de er unge voksne. Før var offeret kvinne, nå er det både jente og gutt, selv om det som oftest er jenta som blir offeret (Clover, 1992, s. 33). Clover peker også på at slasheren først og fremst har et seksuelt underliggende tema.

In the slasher film, sexual transgressors of both sexes are scheduled for early destruction. The genre is studded with couples trying to find a place beyond purview of parents and employers where they can have sex, and immediately afterward (or during the act) being killed (Ibid).

At ofrene blir drept etter å ha hatt sex under tvilsomme eller ulovlige omstendigheter, er også et typisk trekk for denne sjangeren.

#### 3.5.5 Den visuelle fremstillingen av kvinner og menns død.

Ofte er det også slik at scener hvor menn blir drept ofte er raske og blir oftest sett på fra en avstand. Det er ikke like mye fokus på det grufulle, og i noen tilfeller er det ikke nødvendigvis slik at man i det hele tatt ser mannen dø (Clover, 1992, s. 35). Dette står i sterk kontrast til det kvinnelige offerets død. Når et kvinnelig offer dør er det ofte filmet nært, lengre, og med flere grusomme detaljer. Et annet interessant aspekt ved slasheren som Clover tar opp er at det generiske imperativet som handler om at mennesker som søker eller har ulovlig sex dør, også går begge veier. Dette er et imperativ som også påvirker mennene, på lik linje som kvinnene. Clover peker likevel på at selv om tallene ikke er helt like, ble det likevel vanligere for menn og gutter som går for «den ulovlige» formen for sex å dø. Dette skiftet skjedde etter 1978 og *Halloween*. «This is not the only way the males die; they also die incidentally, as girls do, when they get in the killer's way or try to stop him, or when they stray into proscribed territory» (Clover, 1992, s. 34). Menn dør ikke fordi de er menn, de dør fordi de har gjort en

feil. Noen kvinner dør også fordi de også har gjort en feil, men i de fleste plot og i de fleste tilfeller dør kvinner fordi de er kvinner.

### 3.6 «The Final Girl».

Carol J. Clover skal ha æren for å ha lansert begrepet «Final girl». «The Final Girl» er kvinnen som overlever i slasheren, mot alle odds. Det er hun som ser vennene sine bli brutalt drept, og det er hun som skjønner at historien ikke nødvendigvis kommer til å ha en lykkelig slutt når hun innser at hun også kan dø (Clover, 1992, s. 35). Det er «The Final Girl» som blir jaktet på, såret og trengt inn i et hjørne av drapsmannen som er ute etter henne. Det er henne vi ser skrike, falle, skrike og så reise seg opp igjen, før hun skriker enda mer. «She is abject terror personified. If her friends knew they were about to die only seconds before the event, the Final Girl lives with the knowledge for long minutes or hours.» (Ibid). Det er hun alene som må stirre døden i hvitøyet, men det er også hun som finner nok styrke til å bestemme hvilken slutt historien skal ha.

#### 3.6.1 The Final Girl sine to forskjellige avslutninger.

Skal hun satse på å ha nok styrke til å overleve lenge nok til å bli reddet? Eller skal hun ta saken i sine egne hender og ta kampen mot drapsmannen drepe han selv? Det er kun to mulige avslutninger for «The Final Girl». A) enten kan hun overleve lenge nok til å bli reddet, eller B) så dreper hun drapsmannen selv (Clover, 1992, s. 35). Clover peker på at etter 1974 har den som overlever i slasheren utelukkende vært en kvinne (Ibid). Det er først og fremst kvinner som har overlevd å bli jaktet på og nesten slaktet. «Her scene occupies the last ten to twenty minutes (thirty in the case of Texas Chain Saw 1) and contains the film's emphatic climax» (Clover, 1992, s. 36).

Clover påpeker også at rollefiguren «Final Girl» har endret seg mellom *Motorsagmassakren* og *Halloween*. «The Final Girl» har gått fra å være passiv, som det Sally Hardesty i *Motorsagmassakren* er, til å bli mer aggressiv og modigere i sin fremstilling i filmene etter *Halloween* (Clover, 1992, s. 37). «The Final Girl» skiller seg også ut fra resten av rollefigurene i slasheren, ettersom hun ikke er seksuelt aktiv, og hun er ofte så var på ting som skjer rundt vennegjengen til at hun er på grensen til å være paranoid. For et trent øye skiller «The Final Girl» seg ut fra de andre rollefigurene som filmens hovedkarakter ganske tidlig. «The practiced viewer distinguishes her from her friends minutes into the film» (Clover, 1992, s. 39) Hun er, ifølge Clover, en speider, en bokorm og en mekaniker i en og samme



person. «Above all she is intelligent and resourceful in a pinch», (Ibid). «She is introduced at the beginning and is the only character to be developed in any psychological detail. We understand immediately from the attention paid it that hers is the main story line (Clover, 1992, s. 44).

### 3.6.2 «The Final Girl» sine trekk.

Clover mener også at en «Final Girl» også er «guttete» i sin fremstilling, nesten på grensen til å være maskulin (Clover, 1992, s. 40). «Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine – not, in any case, feminine in the ways of her friends» (Ibid). Det faktum at hun er smart, praktisk anlagt og at hun ikke er seksuelt aktiv gjør ironisk nok, ifølge Clover, at «the Final Girl» ender opp med å nærmest identifisere seg med drapsmannen eller de andre mannlige rollefigurene som hun frykter eller avviser. «The Final Girl» ender derfor opp paradoksalt nok med å stå sammen med drapsmannen, i stedet for de andre kvinnene i filmen som hun egentlig skal være en del av. «The Final Girl» har også navn som kan brukes av menn. Clover trekker frem Ellen Ripley fra *Alien* som utelukkende blir kalt Ripley, i stedet for fornavnet hennes. Dette viser, ifølge Clover, hvordan *Alien* ender opp med å nærmest hylle den sjangeren den er en del av.

### 3.6.3 Identifisering i slasheren.

Et viktig poeng Clover peker på er hvem vi identifiserer oss med i slasherfilmen. Et mannlige publikum leter som oftest etter en mannlige karakter de kan identifisere seg med (Clover, 1992, s. 44). Problemet, er ifølge Clover, at de mannlige rollefigurene ikke er like utviklet som «the Final Girl» og ofte blir drept tidlig i filmen. «Policemen, fathers, and sherrifs appear only long enough to demonstrate risible incomprehension and incompetence» (Ibid). Dette er de «gode» mannlige rollefigurene et mannlige publikum kan identifisere seg med ifølge Clover. Den andre rollefiguren menn kan identifisere seg med, er den «onde» rollefiguren, altså filmens drapsmann. Clover påpeker at drapsmannen ofte er feit, maskert, deformert eller kledd som en kvinne. Drapsmannen blir enten drept i filmens fiksjonsunivers eller fjernet fra filmens narrativ. «No male character of any stature lives to tell the tale» (Ibid).

Identifisering med rollefigurene i slasheren henger også sammen med bruken av kamera. I scener hvor vi hører drapsmannens pusting eller hjerteslag, ender vi opp med å identifisere oss med ham, ettersom det er hans fysiske lyder vi hører. Når vi er i drapsmannens point-of-view blir vi, ifølge Clover, tvunget til å identifisere oss med drapsmannen. Dette handler først og fremst om bruken av point-of-view og at dette har en direkte link til identifikasjon ettersom POV viser oss hvem vi skal identifisere oss med i begynnelsen av filmen. «We are linked, in



this way, with the killer in the early part of the film, usually before we have seen him directly and before we have come to know the Final Girl in any detail» (Clover, 1992, s. 45). Ettersom vi kommer nærmere «The Final Girl» i filmens fiksjonsunivers, forsvinner også mer av vår identifisering med filmens drapsmann, og til slutt er det henne vi identifiserer oss med ettersom vi ser handlingen utspille seg i hennes POV. Et av de grunnleggende premissene i Clover sin teori er nettopp hvordan publikums identifikasjon er flytende, men uansett hvem vi identifiserer oss med i begynnelsen kommer vi alltid til å ende opp med å identifisere oss med «The Final Girl» på slutten av filmen.

#### 3.6.4 The Male Gaze.

Slasheren er også tett knyttet sammen med «the Male Gaze». Den britiske feministiske filmteoretikeren, Laura Mulvey, utforsket hvordan psykoanalytiske konsepter som narsissisme og voyeurisme kan brukes for å forklare hvordan visuell nytelse blir skapt i narrativ film.

«The scopophilic instinct (pleasure in looking at another person as an erotic object), and, in contradistinction, ego libido (forming identification processes) act as formations, mechanisms, which this cinema has played on. The image of a woman (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demanded by the ideology of the patriarchal order as it is worked out in its favourite cinematic form – illusionistic narrative film» (Mulvey, 1975).

Mulvey peker på at det er en rekke ting som gjør at kvinner blir objektivisert i filmen. Ulike teknikker for filmklipping er en av dem. Det handler først og fremst om å skape et forhold mellom et subjektivt og et objektivt point-of-view. Som Mulvey påpeker så blir et objektivt point-of-view brukt for å vise hva som skjer i en scene, og det er ikke knyttet opp til en karakters POV. Det subjektive POV blir brukt for å vise personen som ser filmen, nøyaktig hva rollefiguren i filmen ser. Mulvey mener at denne typen klipping er viktig fordi den viser hvor mektig og definerende en enkel trope innenfor Hollywood-filmene kan være, spesielt når det kommer til dynamikk mellom kjønn. Det er ofte menn som ser, mens kvinner blir sett på og dermed også brukt som objekter (Mulvey, 1975). Det er avgjørende å forstå «the male gaze» for å kunne forstå hvorfor populærkulturen er som den er i dag.

## 4.0 Metode.

I dette kapittelet skal jeg redegjøre for valgene av film, og hvorfor jeg har valgt å analysere filmene på den måten jeg har gjort.

### 4.1 Analysene.

Jeg har valgt å analysere «the Final Girl» sin utvikling gjennom filmene jeg har valgt å ha med. Oppgaven kommer til å starte med en analyse av *Hush* ettersom dette er hovedfilmen i oppgaven. Så kommer jeg til å analysere *Motorsagmassakren*, før jeg fortsetter med *Alien* og avslutter med *Scream*. Jeg kommer så til å diskutere forskjeller og likheter mellom filmene i oppgavens diskusjonskapittel. I selve analysene kommer jeg til å se på filmens «Final Girl», og hvordan hun fungerer i fiksjonsuniverset, og sette henne opp mot de andre rollefigurene i filmen for å undersøke hvordan hun skiller seg ut fra de andre. Jeg kommer også til å se på om filmen som blir analysert er en typisk slasherfilm, eller om den skiller seg fra slasherens sjangerkonvensjoner. Her kommer jeg til å ta utgangspunkt i Carol Clover sine fem troper innenfor slasheren.

Jeg mener også at det er viktig å se på hvordan «The Final Girl» har utviklet seg, fordi det forteller noe om samfunnet vi lever i og hvordan horrorfilmen som sjanger har endret kvinnerollefigurene sine. Felles for disse filmene er også hvilke spor de har satt i populærkulturen. Fra *Motorsagmassakren* til *Hush*. Jeg ønsker å finne ut av om kvinnerollefigurene er i utvikling, og hvordan den har utviklet seg. Har det blitt mer pupper? Mindre pupper? Mer legger, eller mindre legger? Har hun på seg mer klær, eller mindre klær? Og hvordan opererer egentlig disse filmene innenfor horrorfilmen som sjanger? Hovedfilmen *Hush* er en utypisk horrorfilm, den bruker et handicap for å forsterke filmens tematikk og gjør katt- og mus-jakten mer spennende og mer uutholdelig å se på. Kan *Hush* fungere som et eksempel på hvordan man lager en horrorfilm med få rollefigurer, og samtidig vise hvordan en kvinnelig hovedrollefigur kan gjennomgå en drastisk rollefigurutvikling? Dette ønsker jeg også å se på i analysen min.

De andre filmene er relevante og viktige for å forklare den historiske utviklingen av «The Final Girl», men det er ikke disse filmene jeg kommer til å analysere dypest eller grundigst. De er med for å underbygge påstandene jeg senere kommer til å bruke i oppgaven min. I filmene i denne masteroppgaven kommer jeg først og fremst til å se på om det er noen sammenheng mellom filmene, fra et feministisk perspektiv, og om kvinnerollefiguren har

endret seg fra film til film. De fire filmene står alle sterkt i horrorfilmkanonen og i dagens populærkultur, derfor mener jeg at disse filmene også er representative for det jeg ønsker å undersøke.

Analysene kommer til å starte med et handlingsreferat fra filmen, før jeg så går over på de filmatiske virkemidlene som gjør at filmen skiller seg ut. Jeg kommer så til å se på hvordan filmen fungerer i forhold til Clover sine sjangerkonvensjoner, og om det er noe ved filmens «Final Girl» som gjør at hun skiller seg ut eller ikke. Jeg kommer også til å trekke inn ulike teorier jeg mener er relevante for de ulike analysene. Jeg har valgt å bygge opp alle analysene på samme måte, da jeg mener at det gjør at analysene har en sammenhengende rød tråd, og fordi jeg mener at det gjør at analysene blir lettere å se på hver for seg, og sammen.

## 4.2 Om filmene.

### 4.2.1 *Hush*.

Grunnen til at jeg har valgt å ha hovedfokuset mitt på *Hush* er fordi jeg mener den representerer noe nytt innenfor horrorfilmen. Ved at hovedrollefiguren er døv endrer rollefiguren til «The Final Girl» seg, og dette er veldig interessant. *Hush* representerer også en ny måte å se film på, altså ved bruk av en strømmetjeneste. *Hush* sin bruk av lyd er også fascinerende, da filmen veksler mellom å være i Maddie Young sitt point-of-listening og drapsmannens point-of-listening. Hovedrollefigurens handicap blir brukt som en gimmick, og den blir brukt som et verktøy i å skape en mer spennende kvinnelig rollefigur. *Hush* bruker de filmatiske virkemidlene på en spennende og ny måte. Den representerer også et brudd med overseksualiserte horrorfilmer, ettersom filmens natur er ytterst realistisk, og dette påvirker filmens natur og fiksjonsunivers. Samtidig syns jeg at *Hush* har en rollefigurutvikling man ikke ser i så veldig mange andre filmer innenfor samme sjanger og tematikk. Selv om hovedrollefigurens handicap påvirker katt- og mus jakten som skjer i filmen, klarer regissøren likevel å gjøre henne til en heltinne, ikke et offer. Det er Maddie Young sin utvikling i filmen som er spennende, ikke drapsmannen. Det er likevel flere trekk som gjør at filmen skiller seg ut fra andre filmer i samme kategori, og det er dette jeg også ønsker å finne ut av.

### 4.2.2 *Motorsagmassakren*.

*Motorsagmassakren* har jeg valgt å ha med fordi jeg mener at den står sterkt i horrorfilmkanonen som en klassiker fra 1970-tallet. Filmen kan regnes som den første

skikkelig grufulle horrorfilmen med katt- og mus-tematikk. Den er også interessant fordi det er en lavbudsjettfilm som også er produsert og laget av et uavhengig filmselskap. Dette betyr også at filmen skiller seg ut fra de andre mainstream-filmene jeg har med i oppgavene.

*Motorsagmassakren* er en uavhengig film som ble en mainstream-film. Filmen er en klassiker innenfor lavbudsjetts-horrorfilmen, og den står sterkt i 1970-tallets horrorfilmkultur. Å fokusere på 1970-tallet uten å ha med denne filmen ville derfor vært unaturlig. Det er også i denne filmen at tropen om «The Final Girl» oppstod. Denne filmen er viktig, fordi den representerer noe nytt både innenfor slasheren som sjanger, og horrorfilmen som sjanger. Etter *Motorsagmassakren* har slasherens eneste overlevende rollefigur vært utelukkende kvinner, derfor mener jeg at denne filmen må være med om man skal se på film fra 1970-tallet. *Motorsagmassakren* er også interessant, fordi den viser tydelig hvordan menn og kvinner har forskjellige roller i slasherens fiksjonsunivers.

#### 4.2.4 *Alien*.

Ripley er først og fremst en annerledes «Final Girl». Det jeg finner fascinerende med *Alien* er at rollen til Ellen Ripley er skrevet for en mann, og det eneste som er byttet om på er fornavnet hennes. Det gjør også at filmen skiller seg ut, fordi den ikke er «kjønnet» i like stor grad. Dette er også en klassiker som blir regnet for å være en åttitallsfilm, selv om den ble gitt ut i 1979. *Alien* og resten av franchisen har vist seg å være svært suksessfull. Den står også sterkt i horrorfilmkanonen fra 1980-tallet, og representerer en annen viktig undersjanger innenfor horrorfilmen, nemlig science-fiction.

*Alien* er viktig i filmhistorien og i populærkulturen fordi den viste at kvinner ikke trenger å være en «space bimbo» for å være med i en sci-fi-slasher. Filmen åpnet også opp for at kvinner i større grad kunne innta en sjanger som tidligere var preget av menn og maskulinitet. I analysen av filmen kommer jeg til å gå dypere inn i hvordan rollefiguren Ripley skiller seg ut fra de andre rollene i filmen, og hvorfor hun gjør det. Jeg kommer også til å gi et tydeligere bilde av hvilken type «Final Girl» Ripley ender opp med å bli og om hun er en klassisk «Final Girl» eller en utradisjonell «Final Girl». *Alien* er også representativ for den andre feministiske bølgen, som jeg også kommer til å gå dypere inn på i kapittelet om de ulike feministbølgene og hvordan filmene i masteroppgaven min passer inn der.

#### 4.2.5 *Scream*.

Jeg har valgt å ha med denne filmen fordi den står sterkt i 90-tallets populærkultur. *Scream* er i tillegg representativ for den tredje feministiske bølgen som kom på 90-tallet og dette har hatt

stor innflytelse på hvordan filmen er og fungerer i populærkulturen. Den har åpnet opp for å lage mer «normale» horrorfilmer, med rollefigurer som har flere dimensjoner ved seg. Filmen bryter med en rekke slasherkonvensjoner og inneholder en rekke ikonografiske trekk som gjør at filmen også står sterkt i populærkulturen i dag. Masken som blir brukt i filmen er med på å underbygge filmens sjangertrekk, og masken ble svært populær som kostyme til Halloween i tiden etter at filmen ble sluppet. «The Final Girl» i *Scream* er også interessant, for passer hun inn i Clover sin definisjon eller er hun helt annerledes? Dette ønsker jeg å finne ut av. Dette er også en av grunnene til hvorfor jeg valgte å ha med denne filmen. Den er interessant fordi «The Final Girl» er den samme kvinnen gjennom de fire filmene som har blitt gitt ut i franchisen.

*Scream* er også interessant fordi den har et kvinnelig sidekick i tillegg til filmens Final Girl, som også har påvirkning på filmens fiksjonsunivers. Når man skal analysere filmer fra ulike tiår er det viktig å se på hvilke filmer som stiller sterkest i populærkulturen i dette tiåret. På 1990-tallet ble *Scream* en stor suksess og den første filmen dannet grunnlaget for en stor franchise og en rekke oppfølgere. Per dags dato har det blitt gitt ut fire filmer i franchisen, og kostymet til drapsmannen har blitt solgt som Halloween-kostyme verden rundt. *Scream* er i tillegg en klassisk slasher, og har en del selvrefleksive trekk ved seg. Dette kommer jeg til å komme tilbake til i analysen av filmen

Disse filmene er en del av denne oppgaven sin filmkanon, da jeg mener at de er representative for det jeg ønsker å undersøke. Filmene står sterkt i datidens og nåtidens populærkultur, og filmene skiller seg ut på forskjellige måter.

## 5.0 *Hush*.

Utgivelsesår: 2016.

Regissør: Mike Flanagan.

«The Final Girl»: Maddie Young (spilt av Kate Siegel).

### 5.1. Handlingsreferat.

Filmen åpner med at vi får se Maddie lage mat. Så kommer venninnen Sarah på besøk. De snakker løst og fast om katten til Maddie som går under navnet Bitch og at Sarah burde bli flinkere på tegnspråk. Maddie glemmer at det står mat i ovnen som blir svidd, og brannalarmen utløses. Denne brannalarmen uler høyt, den vibrerer og den blinker slik at Maddie skal se at det er noe galt. Kjøkkenet er fullt av røyk og det er kaos. I denne scenen er lyden ekstra forsterket og brannalarmen lager en skingrende lyd i ørene på publikum. Etter at Sarah har dratt hjem setter Maddie seg for å skrive.

Tolv minutter inn i filmen er Sarah tilbake, og hun blir angrepet og drept av en maskert drapsmann. Vi kan se at Sarah prøver å få kontakt med Maddie, men Maddie hverken hører eller ser den dødelige kampen som foregår utenfor huset hennes. Den maskerte drapsmannen viser seg også for Maddie, men hun ser han ikke og det er nesten stille. Han sniker seg rundt inne i huset og vi hører kun telefonen til Maddie som ringer. Det er Craig, en potensiell kjæreste, som har gjentatte ganger prøvd å få kontakt med henne. Drapsmannen forsvinner, før han igjen kommer tilbake. Denne gangen har han med seg våpen. Det blir mer tydelig at dette kommer til å utvikle seg i en negativ retning.

Maddie setter seg i stolen sin, og videochatter med søsteren sin. De snakker om boka Maddie skriver og Maddie klager over at hun synes det er vanskelig å skrive slutten på boka. Etter et par minutter kan vi se at den maskerte drapsmannen har tatt telefonen til Maddie, mens hun har vært ute og prøvd å lokke til seg katten sin. 19 minutter inn i filmen er Maddie tilbake foran skjermen og får bilder av seg selv sendt til laptopen sin. Hun innser at hun ikke er alene, og at det er noen i huset som vil henne vondt. 20 minutter inn i filmen er den maskerte drapsmannen tilbake og Maddie har oppdaget han. Den maskerte drapsmannen har med seg pil og bue, og alt tyder på at han er klar for å drepe Maddie på samme grusomme måte inn som han drepte Sarah i begynnelsen av filmen. Her innser hun også at dette kommer til å bli

en kamp om liv og død.

22 minutter inn i filmen blir lyset i huset skrudd av. Den maskerte drapsmannen har skrudd av strømmen i huset. Dette skaper en uhyggelig stemning, fordi vi vet at mørket er en negativ ting. Etter ett minutt hører vi lyden av en blodig kniv som skraper på verandadøra til huset. Det er drapsmannen som vil inn i huset igjen. Denne lyden er ekstremt høyt og skjærer i ørene. Dette hører vi, fordi vi er på utsiden av huset sammen med drapsmannen, vi er i hans point-of-listening. Hadde vi vært inne i huset sammen med Maddie hadde vi ikke hørt noe, fordi vi hadde opplevd det hun opplever fra hennes point-of-listening hvor lyden er dempet eller helt fraværende. Vi får også se at den maskerte drapsmannen kutter opp dekkene på bilen til Maddie og sørger for at hun ikke kan flykte. Det er han som har makten, siden han har fordel av at han både kan høre og se. Maddie prøver å kommunisere med drapsmannen ved å skrive en beskjed på verandadøra med en rød leppestift. Hun skriver at kjæresten hennes er på vei hjem og spør hva drapsmannen vil. Det publikum vet er at Maddie ikke har noen kjæreste. De ser på hverandre og drapsmannen tar av seg masken.

Drapsmannen prøver igjen å komme seg inn, men Maddie moser fingrene hans i verandadøra og vi kan se at dette medfører stort kroppslig ubehag. Han hyler. Det er fortsatt veldig lite lyd, mest effektlyd for å forsterke lyden av dører som åpnes og bevegelser. Like etter ser vi at Maddie får en pil i beinet. Etterhvert er det hun som får overtaket og maktbalansen endrer seg. Maddie får tak i armbrøsten til drapsmannen og prøver å fikse den. Det viser seg at det ikke er så lett å finne ut av hvordan den fungerer, og det ser ut som om drapsmannen nærmest får litt mer respekt for Maddie som sliter med armbrøsten. 52 minutter inn i filmen dukker John, Sarah sin samboer, opp. Han møter drapsmannen, som utgir seg for å være en uskyldig utenforstående person, og de snakker sammen. Ut i denne samtalen utgir drapsmannen seg for å være visesheriffen i fylket hvor huset befinner seg. Dette stemmer ikke, og etter en liten stund innser også John at dette er feil, og det blir en fysisk kamp mellom dem. Drapsmannen prøver å drepe John, og Maddie ser den fysiske kampen mellom dem utspille seg fra et vindu. John prøver å drepe morderen, men i forsøket blir han selv drept.

En time ut i filmen skjer det noe spesielt. Maddie innser at hun ikke kan flykte fra morderen, og hun ser seg selv dø. Dette er filmens vendepunkt. Vi kan se at det er flere versjoner av henne som prøver å finne ut av hva hun skal gjøre. Tankene hennes kommer til live, og manifesterer seg som ulike versjoner av henne. Tankene og de ulike versjonene av henne forteller henne at drapsmannen har et overtak, siden han har hørt henne, men ikke omvendt.

Det er nå hun virkelig innser at hun må drepe han, før han dreper henne. Et par minutter etter denne scenen oppstår det igjen en katt og mus-jakt. Drapsmannen får en pil i armen, siden det er Maddie som har armbrøsten. Like etter ser vi at drapsmannen slår hånda til Maddie i verandadøra, som følge av at hun ikke klarte å komme seg inn helt inn i huset før han dukket opp igjen. Vi kan høre lyden av beina i hånda til Maddie som knekker og lyden av stemmen hennes som skriker. Hun kommer seg til slutt helt inn i huset, med en ødelagt hånd og får stengt drapsmannen ute.

Like etter står vi på utsiden sammen med drapsmannen og vi hører kun han, ikke Maddie. Etter en time og åtte minutter kan vi se at Maddie er ute etter hevn, og skriver "Do it" på verandadøra i sitt eget blod, etter at drapsmannen har truet henne med å komme inn. Dette blir også et vendepunkt i filmen. Det er her Maddie igjen tar makten tilbake, og nekter å bli enda et av hans ofre. Maddie finner frem laptopen sin og skriver sine siste ord i et dokument, i frykt for å ikke overleve. Her skriver hun drapsmannens karakteristika. Dette gjør hun for at det skal bli lettere for politiet å finne drapsmannen, om det skulle være nødvendig. Like etter er drapsmannen inne i huset igjen. Maddie befinner seg på badet, hvor hun har sperret seg selv inne med en stor kniv. Hun sitter med ryggen mot badekaret og vi kan se at drapsmannen befinner seg bak henne. Her bruker han hennes handicap mot henne, og utnytter at hun ikke kan høre han. Det er først når han puster henne i nakken at hun blir gjort oppmerksom på at han er der. Hun setter kniven sin i beinet på drapsmannen og løper inn i stua igjen. Drapsmannen er like bak henne, og Maddie finner en boks med vepsespray som hun bruker for å gjøre han blind. Maddie bruker også brannalarmen, som lager mye lyd, for å forvirre drapsmannen. Igjen oppstår det en nærkamp. Drapsmannen tar kvelertak på Maddie og hun ser livet sitt passere i revy foran øynene sine. Hun strekker ut den ene armen sin og finner korketrekkeren som hun stikker inn i hovedpulsåren i halsen til drapsmannen. Kampen er endelig over. Den ukjente drapsmannen er død, og Maddie får ringt nødnummeret. Hun har overlevd, og går ut av huset. Hun blir gjenforent med katten sin, og vi kan se i det fjerne at det kommer en politibil. Filmens avsluttes med at vi får se Maddie smile.

## 5.2 Analyse.

### 5.2.1 Lyden i *Hush* beviser at stillhet og lyd kan brukes på en ekstremt finurlig måte.

I denne filmen er det spesielt et filmatisk grunnelement som skiller seg ut. Lyden i *Hush* er ikke som i andre horrorfilmer, selv om den har noen likheter her og der. Åpningsscenen er på



45 sekunder og er helt uten lyd. Dette er akkurat nok til å lure på om resten av filmen også er uten lyd. At protagonisten i filmen er døv, har også påvirkning på hvordan lydsporet er. Scenen hvor Maddie tenker høyt og vi får se de ulike versjonene av henne blir det brukt subjektiv lyd. Dette kalles også intern lyd (Iversen & Tiller, 2014, s. 58). Vi får høre dialogen hun har med seg selv. Det er interessant, fordi dette er en av de få gangene vi får høre stemmen til Maddie i hele filmen. Vi får høre stemmen hennes i scenen hvor hun prøver å komme på slutter på boken hun skriver. Denne scenen er helt i begynnelsen av filmen.

### 5.2.2 Point-of-listening - kanskje det viktigste virkemiddelet i hele filmen?

Når publikum ser ting i Maddies point-of-view, hører vi kun det hun hører. Når vi er inne i huset med henne, hører vi også kun det hun hører. Dette kan også kalles «point-of-listening». Når publikum står på utsiden med drapsmannen hører vi alt det han hører. Dette skaper en spesiell stemning, ettersom publikum også får det samme handicapet som Maddie når vi er i hennes POL. Når publikum er i drapsmannens POL hører vi alt, og dette skaper også et lydmessig skille i filmen. Selv om vi alltid kan se hva som skjer, er det ikke alltid vi kan høre hva som skjer. Når drapsmannen sniker seg inn på Maddie kan vi ikke høre det, på samme måte som hun heller ikke kan høre det. Dette endrer seg på slutten hvor vi kan høre alt, selv om Maddie ikke kan høre noen ting. Etterhvert som bildet zoomer seg inn på Maddie i scenen hvor hun kjemper for sitt eget liv, og får drept drapsmannen, går vi fra å være i drapsmannens POL, til å gå over til Maddie sitt POL. Dette skjer samtidig som kameraet zoomer seg inn på ansiktet til Maddie og blir brukt for å forsterke hennes følelser og tanker. Å gå fra å være i drapsmannens pol, til å gå over i Maddie sitt POL får publikum også automatisk mer sympati med Maddie ettersom vi blir plassert i hennes sko igjen. Dette gjør også at publikum sitter til enhver tid med mer informasjon om det som skjer i filmens fiksjonsunivers, ettersom vi også kan høre det som skjer.

### 5.2.3. The Newton Brothers og deres innflytelse på filmens lydbilde.

Det er The Newton Brothers som står for lyden i *Hush*, og på deres hjemmeside kan man finne soundtracket til filmen. De har en egen Soundcloud-liste som viser alle lydsporene i filmen (Newton, 2017). Der finner vi titler som *Maddie*, *A Violent Death*, og *Taking of the Mask*. Lydsporene viser hvor i filmen man er, og hvilket klipp som passer til hvilken scene. Lydklipper til den siste scenen heter *Against All Odds* og dette er veldig passende, ettersom Maddie overlever mot alle odds. Når man hører gjennom lydsporet etter å ha sett filmen en gang, er det også lett å kjenne igjen hvor i filmen man er. Lydsporet ligger naturlig nok veldig tett opp mot handlingen. Selve lydsporet kan man plassere i sjangeren elektronika. Det er

mange ambiente og naturtro lyder underveis. Spenningstoppene i filmen forsterkes av dramatisk og høy musikk som siden går over i å nå et klimaks før det rett etter fader ut. Dette kan vi høre i lydsporet som heter *Bruised and broken*, hvor vi ser at Maddie får fingrene sine klemt i en av dørene i huset.

#### 5.2.4 Lyden i *Hush* og korketrekkeren.

Helt i begynnelsen av filmen ser vi og hører at Maddie lager mat. I denne scenen blir alle lydene av det Maddie gjør, ekstra forsterket. Vi hører at hun kutter opp ingredienser til maten hun lager, og vi hører ekstra tydelig iPhonen hennes som lager lyd. Vi hører og ser også at hun bruker en korketrekker på en flaske vin. Her er vi ikke i Maddie sitt point-of-listening, vi er på den andre siden og hører alt. Lyden blir et virkemiddel for å understreke hvor klønete og til tider distré Maddie er, og hvor dårlig hun er til å lage mat. Dette blir understreket nok en gang senere i filmen hvor brannalarmen går og hele kjøkkenet blir fullt av røyk. Det som er interessant med denne scenen er hvor tydelig vi ser våpenet som Maddie siden kommer til å bruke for å drepe morderen. Vi ser korketrekkeren flere ganger.

#### 2.2.5 Slasheren og de ulike konvensjonene.

Ettersom *Hush* kan plasseres i slasher-sjangeren, betyr dette at filmen må forholde seg til en rekke konvensjoner. Oppskriften på en slasher er ganske enkel. Som Carol Clover påpeker, så er det vanligvis en mann som jakter og slakter ned et kvinnelig offer etter det andre, og til slutt blir han overmannet og drept av den ene kvinnen som har overlevd. Dette skjer også i *Hush* hvor drapsmannen også dreper en mann i tillegg til å brutalt slakte ned Maddie sin venninne først i filmen. Filmen ender med at Maddie dreper drapsmannen og sirkelen er sluttet. Filmen følger dermed også oppskriften som slasherfilmen må forholde seg til. *Hush* er ikke en like «typisk» slasher som *Halloween* og *Friday the 13th*, ettersom den vrir og vender på de klassiske sjangerkonvensjonene. Som tidligere nevnt i kapittel to om sjangere, så er dette veldig vanlig. Sjangerne endrer seg i takt med samfunnet og hvordan ulike regissører setter sitt preg på sin sjangerfilm. Selv om *Hush* følger de klassiske konvensjonene, representerer den likevel noe nytt i sjangeren ved at hovedrollefiguren har et handicap som påvirker hele filmen og at man kun kan se filmen lovlig på strømmetjenesten Netflix.

#### 5.3 Clovers fem viktigste aspekter i slasherfilmen.

*Hush* er en tradisjonell slasher, samtidig som den skiller seg ut. Det er en rekke ting man må se på for å kunne kategorisere denne *Hush* som en typisk eller utypisk slasher. Det første er

drapsmannen, det andre er stedet hvor handlingen finner sted, våpen, menneskene som blir ofre og til slutt, de sjokkeffektene som slasheren skaper (Clover, 1992, s. 26). Disse fem tingene er det Clover mener er viktigst i en slasher, og derfor er det også viktig å undersøke hvorvidt *Hush* passer inn i denne slasherikonografien. Er *Hush* en typisk slasher, eller er det ting som gjør at den skiller seg ut?

### 5.3.1 Drapsmannen i *Hush*.

Drapsmannen i *Hush* passer inn i kategori B av Clover sin definisjon av drapsmennene i slasheren. Drapsmannen uten navn i *Hush* har bare et mål, og det er å drepe alle han kommer over. I denne filmen er det ikke nødvendigvis drapsmannen som er mest interessant. Han er en flat og overfladisk karakter, som bare er ute etter å drepe hovedrollefiguren. Likevel finner vi trekk ved han som gjør at han også skiller seg ut i denne sjangeren og innenfor denne tematikken. Han tar av seg masken ganske tidlig i filmen, og dette gjør han både mer menneskelig og mer monster. Ved at han tar av seg masken gjør han seg selv mindre mystisk, og et ansikt uten maske er mer avslørende enn et ansikt med maske. Selv om han tar av seg maska og avslører ansiktet sitt, vet vi fortsatt ikke hva han heter, og dette gjør at hans identitet kun blir som drapsmannen. Samtidig avslører ansiktet hans alt. Når han tar av seg masken, endrer også rollefiguren seg. Ved at han tar av seg masken viser han at han er helt sikker på at han kommer til å klare å drepe Maddie. Han er ikke en todelt person, han er en endimensjonal karakter. Drapsmannen har tatooveringer og et utseende man gjerne forbinder med outsiders. Han er heller ikke spesielt sjarmerende eller kjekk, og dette gjør også at han passer inn i den kategorien. Samtidig er han ikke dum, han er en utspekulert og kald person. Drapsmannen har som nevnt ikke noe navn, og som gjør han mer mystisk. Han er mer monster enn menneske på dette punktet.

*Hush* skiller seg også ut på mer enn en måte i slashersjangeren. «The killer is with few exceptions recognizably human and distinctly male; his fury is unmistakably sexual in both roots and expressions; his victims are mostly women, often sexually free and always young and beautiful»(Clover, 1992, s. 42). Om Maddie er seksuelt frigjort eller ikke, får vi ikke noe svar på i filmen, og hun er heller ikke så veldig ung eller ekstremt vakker. Hun er en helt normal kvinne. Det er heller ikke noe seksuelt over drapsmannens motiv eller uttrykk. Han vil bare at Maddie skal dø. Samtidig kan man undres over hvorfor han ikke drepte henne med en gang han var inne i huset. Det var mer enn én anledning hvor han kunne tatt armbrøsten og drept Maddie, men han lot være. Hvorfor? Fordi han åpenbart får uttrykk for sine sadistiske fantasier ved å torturere Maddie og Sarah. Om denne gleden er seksuell eller ikke, kommer

ikke tydelig frem, men det er åpenbart at jakten gir han noen form for følelsesmessig nytelse. Hvorfor skulle han ellers ha oppsøkt en uskyldig kvinne? Han ønsker å se noen dø, og nyter det. Det er også liten tvil om at drapsmannen og Maddie heller ikke har noen relasjoner eller vet hvem hverandre er, og dette gjør også at motivet til drapsmannen blir enda verre. Maddie er et tilfelle av «feil sted til feil tid», og man kan innbille seg at drapsmannen lett hadde gjort det samme, bare i et annet hus. Han er et fiksert element, som Clover også påpeker.

### 5.3.2 Drapsmannens fremtoning.

Drapsmannens fremtoning er også interessant. Drapsmannen er kald og kynisk i fremtoningen, og fremstår som en ytterst usympatisk karakter. Det er noe med han som gjør at vi aldri får sympati med han. Han er en tafatt karakter, og klærne hans er med på å underbygge dette. Drapsmannen har på seg en vest, en helt vanlig bukse og en grå hettejakke, og ser ut som en person man ville unngått hvis man gikk forbi ham på gata. Det er ingenting estetisk ved ham, noe som passer inn i det realistiske preget filmen har. At drapsmannen ikke har noe navn, er fascinerende fordi det gjør at han ikke får en like tydelig identitet enn om han hadde hatt et navn. Masken hans gjør han også mer mystisk i begynnelsen, selv om han tar den av tidlig i filmen.

### 5.3.3 «The Terrible Place».

«The Terrible Place, most often a house or tunnel, in which victims sooner or later find themselves is a venerable element of horror», (Clover, 1992, s. 30). Dette finner vi også i *Hush* hvor «the Terrible Place» ikke nødvendigvis er så skummelt som huset i *Motorsagmassakren*, fordi dette er hovedrollefigurens eget hus. I *Hush* blir Maddie fanget og jaktet på av drapsmannen i sitt eget hus, et sted hvor det egentlig skal være hun som har makten, og det er der hun ender opp med å drepe han. Dette er typisk for tematikken i «home-invasion» filmer, hvor drapsmennene er ute etter å drepe menneskene der de befinner seg, i sine egne, ofte avsides hus. Samtidig skiller *Hush* seg ut i denne kategorien ettersom det er Maddie sitt hus handlingen utspiller seg.

### 5.3.4 Bruken av våpen er interessant, fordi det viser at drapsmannen vet hva han gjør.

Bruken av våpen i *Hush* passer nærmest perfekt inn i Clover sin teori om at slasheren er et sted hvor det først og fremst er stille, nærgående våpen som er det viktigste (Clover, 1992, s. 32). I filmen bruker drapsmannen uten navn en kniv og han har en armbrøst. Dette er våpen som impliserer nærkamp, som igjen gjør at bruken av våpen fungerer godt i filmen. Dette har direkte påvirkning på slasheren som sjanger og spesielt denne filmen, fordi dette impliserer at drapsmennene vet hva de gjør. De er kalde og kalkulerte mennesker som har nok evner til å

kunne bruke en armbrøst og til å kunne drepe noen med en pil og bue. Drapsmannen i den typiske slasheren er ikke dum, uansett hvilken kategori han måtte tilhøre. Dette blir ekstremt tydelig i *Hush* hvor drapsmannen har en armbrøst, et våpen som krever ferdigheter.

### 5.3.5 Hvem dør i *Hush* og hvordan?.

Som tidligere nevnt er ofrene i slasheren viktige. Før var offeret kvinne, nå er det både kvinner og menn, selv om det som oftest er kvinnen som blir offeret (Clover, 1992, s. 33). Clover peker også på at slasheren først og fremst har et seksuelt underliggende tema (Ibid). At ofrene blir drept etter å ha hatt sex under tvilsomme eller ulovlige omstendigheter, er et typisk trekk for denne sjangeren. Her skiller *Hush* seg ut. I *Hush* nevnes ikke sex en eneste gang, og det ville vært veldig unaturlig og rart om det ble nevnt ettersom det er så ikke-eksisterende i filmens tematikk. Ofte er det også slik at scener hvor menn blir drept ofte er raske og blir oftest sett på fra en avstand. Det er ikke like mye fokus på det grufulle, og i noen tilfeller er det ikke nødvendigvis slik at man i det hele tatt ser mannen dø (Clover, 1992, s. 35). Dette står i sterk kontrast til det kvinnelige offerets død. Når et kvinnelig offer dør er det ofte filmet nært, lengre, og med flere grusomme detaljer. I *Hush* er ofrene både en mann og en kvinne, men begge scenene er dramatiske, nærgående og blodige. Det samme kan sies om Maddie sin visualisering av sin egen død. Her bryter *Hush* med en av konvensjonene innenfor slasheren.

### 5.4 Maddie Young som «The Final Girl».

Maddie passer inn i Clover sin «Final Girl» ettersom det er hun som overlever, mot alle odds. Hun ser Sarah dø, og hun ser John dø, og det er hun som skjønner at historien som utspiller seg i filmens fiksjonsunivers ikke nødvendigvis har en lykkelig slutt (Clover, 1992, s. 35). Det er Maddie som må ta kampen mot drapsmannen. Maddie er smart, og hun er sterk. Og ikke minst, så er hun modig. Maddie ser vennene sine bli brutalt drept, og hun bestemmer seg for at historien skal ha avslutning B, altså at hun må drepe drapsmannen. Hun vil ikke lide samme skjebne som Sarah og John. Dette får vi også se veldig tydelig i scenen hvor hun visualiserer sin egen død, og prøver å finne ut av hvordan hun skal overleve marerittet hun befinner seg i. Det er hun som tar kampen mot drapsmannen, og selv om han nesten klarer å drepe henne (som vi får se i den siste scenen), klarer hun likevel å drepe ham ved hjelp av korketrekkeren. Ettersom filmen innehar få rollefigurer, blir det også tydelig at det er hun som må overleve. Det er viktig å se på at det kun er fem rollefigurer i hele filmen, som igjen gjør at den ikke er typisk for slasheren. Maddie kan derfor ikke skille seg ut fra de andre i gjengen, som Clover

mener en «Final Girl» skal gjøre, fordi hun ikke har noe annet valg enn å bli «The Final Girl» når det bare er hun og drapsmannen igjen etter at de to andre rollefigurene i filmen er døde. Hun er også filmens eneste dynamiske karakter, som gjennomgår en utvikling. Dette blir veldig tydelig de siste tretti minuttene av filmen, hvor vi får se hennes kamp mot drapsmannen, og de ulike tingene hun gjør for å overleve.

#### 5.4.1 En ukonvensjonell «Final Girl».

Maddie er ikke en konvensjonell eller klassisk «Final Girl». Det faktum at hun er døv gjør henne til en annerledes «Final Girl». At hun er døv blir også brukt som en gimmick i filmen, det er noe som har direkte påvirkning på filmen og fiksjonsuniverset. At vi får mer sympati med henne, siden hun er døv, er heller ikke til å komme unna. Og vi heier på henne i scener hvor hun prøver å overliste drapsmannen. At hun er døv gjør henne også til et lettere offer, som igjen gjør at vår sympati for henne øker. I begynnelsen av filmen er det ikke gitt at Maddie skal overleve, hun kan lett falle i drapsmannens armer. Etterhvert som jakten mellom drapsmannen og Maddie tar seg opp beviser Maddie at hun kommer til å overleve. Der drapsmannen bruker hennes handicap mot henne, slår hun tilbake ved å bruke sine andre sanser for å orientere seg om hvor drapsmannen befinner seg. Dette ser vi i scenen hvor Maddie gjemmer seg under verandaen, hele tiden med én hånd på treverket for å kjenne etter vibrasjoner i treverket. Hun bruker de andre sansene til sin fordel.

#### 5.4.2 Maddie Young, en dynamisk karakter.

At Maddie er klønete på kjøkkenet gjør henne mer moderne og mer levende. Maddie er ikke så dum som hun ser ut som, og selv om hun er både klønete og til tider distré klarer hun likevel å drepe morderen. Som protagonisten i filmen driver hun både handlingen og plottet fremover, ved å gjennomgå en utvikling som ikke er så veldig vanlig innenfor slasheren og «home-invasjon» tematikken. Dette gjør henne til en spennende karakter, og gir samtidig mer liv til handlingen og tematikken. At Maddie er døv, gjør henne absolutt til en mer interessant karakter, og samtidig er ikke dette med på å definere henne som karakter. Joda, hun har et handicap, hun kan ikke høre drapsmannen, og dette gjør henne absolutt til et lettere offer. Men på den andre siden så er hun en smart kvinne, som vi får se i scenen hvor hun ser seg selv dø, og må finne en måte å unngå dette på. Dette blir også tydelig i scenen hvor vi ser de ulike versjonene av henne som diskuterer hvilken måte som er best å bruke for å unngå å falle i drapsmannens armer.

#### 5.4.3 Hvorfor er Maddie døv?

Mike Flanagan har selv gått ut og sagt at han ønsket å lage en film med en døv person i

hovedrollen, fordi han ønsket å lage noe uten dialog, ettersom han så på det som en stor utfordring for han som regissør. Han ønsket også å lage en film som spiller på angsten og frykten man har for at andre bryter seg inn i sitt hjem og terroriserer deg. Når det kommer til lyddesign har manusforfatter Kate Siegel også uttalt seg.

Sound design really sells a movie so we were discussing ways to make sound design more of a character on a script level. To really make sure that sound design is something that gets the weight it deserves. The opposite of that is to remove sound from the main character, since you have to balance that somewhere else in the movie (Siegel & Flanagan, 2016a).

Siegel snakker også om at det var et riktig og viktig valg å gjøre Maddie Young til en døv karakter fordi det ville bidra til at hennes rollefigurutvikling kunne stå sterkere gjennom filmen, og samtidig gjøre filmen mer spennende og mer intens.

#### 5.4.4 Maddie sine to slutter.

Maddie er forfatter, og hun prøver å skrive slutten på sin andre bok. Vi kan se og høre at hun prøver å finne den riktige slutten på boka. Hun har syv mulige slutter på boka si. Det som er interessant med denne scenen er at dette er en av to scener hvor vi kan høre stemmen hennes. Den andre scenen er når hun prøver å finne den riktige slutten på katt og mus-jakten. På samme måte som hun tenker sluttene på boka si, tenker hun også på de ulike sluttene hennes virkelige liv også kan ha. Det er ikke tilfeldig at Flanagan har med dette. Denne scenen fungerer som et slags frampek for scenen hvor hun visualiserer sin egen død.

Det er også interessant å se hvor tidlig i filmen vi får høre henne snakke for første gang, fordi dette er ikke noe vi umiddelbart forventer. Det er interessant at de eneste gangene vi får høre stemmen hennes så er det i forbindelse med en avslutning på noe. Samtidig er det også interessant at hun sliter mer med å finne avslutningen på boka si, enn å finne avslutningen på handlingen i fiksjonsuniverset. Det er ikke ulogisk at dette har en sammenheng. Boka hun skriver avslutningen på blir hennes fiksjonsunivers, mens visualiseringen av hennes egen død og hvordan hun skal klare å drepe drapsmannen, blir en måte å skrive avslutningen på hennes rolle i fiksjonsuniverset hun befinner seg i.

#### 5.4.5 Man må ikke gå kledd i miniskjørt for å være med i en slasher.

Lettkledder passer ikke inn i «home-invasion» tematikken i filmen, og fokuset er ikke på noe seksuelt. Maddie går kledd som hvilken som helst moderne og hverdagslig kvinne. Det er ikke noe overdrevent seksuelt ved henne heller. Vi får ikke se puppene hennes, ei heller rumpa hennes. Det ville vært ytterst unaturlig om Maddie gikk kledd i undertøy eller mer



lettkledd. Hun er først og fremst en kvinne, ikke et seksuelt objekt, og det er ikke passende for drapsmannen å seksualisere henne heller, fordi det passer ikke inn i katt og mus-jakten som skjer i filmen. «The Male Gaze» som Laura Mulvey peker på, er ikke like dominant her, ettersom Maddie ikke blir seksualisert i like stor grad som det slasheren har gjort med kvinner tidligere (Mulvey, 1975). Det er ikke seksualisering eller overdreven objektivisering som er hovedmålet til drapsmannen, det er å drepe dem. Han beføler dem ikke, og han prøver heller ikke å voldta dem. Han vil bare at de skal dø. Det er det eneste målet han har. Settingen har også mye å si for hvordan kostymene i filmen er. Handlingen skjer i et avsides hus, i hjemmet til Maddie. Hun bor isolert og prøver å skrive slutten på boka si. Hva har man på seg når man er hjemme og gjør hverdagslige ting som å lage mat, skrive bok og snakke med naboen? Man har på seg helt normale klær, og helt normal sminke. Dette gjelder også de andre rollefigurene i filmen. Dette stilistiske elementer som er med på å underbygge filmens realistiske preg.

### 5.5 Korketrekkeren - et drapsvåpen ingen forventer.

Korketrekkeren er ikke noe man tenker på som et drapsvåpen. Likevel blir den presentert på en tydelig måte i begynnelsen av filmen. Vi får se Maddie trekke opp en vinflaske med korketrekkeren og i denne scenen er alle lydene veldig tydelige og forsterket. Vi får også se korketrekkeren ligge ved siden av et bilde av Maddie og venninnen hennes Sarah. Dette er et bevisst valg fra regissøren sin side, og gir oss et hint om at denne relativt hverdagslige tingen kommer til å ha stor betydning senere i filmen. Dette passer samtidig godt inn i slashersjangeren, fordi korketrekkeren er et lydløst våpen. En korketrekker kan ikke streike eller slutte å fungere. Samtidig er korketrekkeren et våpen som verken publikum eller drapsmannen forventer at skal bli brukt som et drapsvåpen. Vi tenker heller ikke over at insektsspray kan brukes for å gjøre en person blind, men det gjør Maddie. Hun bruker vepsespray mot drapsmannen for å gjøre han forvirret og blind.

### 5.6 Filmens realistiske preg påvirker både plottet og storyen.

Det er heller ikke til å komme unna at dette er en ytterst realistisk film, og dette har også sin påvirkning på filmen. Filmene har få spesialeffekter, og er så nedstrippet som overhodet mulig. De eneste spesialeffektene i filmen er lydeffektene, og selv om det er mange av dem, beholder filmen likevel sitt realistiske preg. At filmen har «home-invasion» tematikken gjør den også mer realistisk, da dette er noe som faktisk kan skje i virkeligheten. Det er ikke urealistisk å bli



ranet i sitt eget hjem, ei heller at noen bryter seg inn og skader de som bor der. At filmen har dette realistiske preget kan gjøre at filmen får en ny dimensjon for publikum og hvordan publikum reagerer på den.

#### 5.6.1 Må en slasher være veldig blodig for å være bra?

*Hush* er heller ikke en spesielt blodig film, i forhold til hvordan slashere vanligvis pleier å være. Det er selvfølgelig scener hvor det er blod og gørr, det er nødvendig i en slasher, men det er ikke en overflod av ekle og grusomme scener. Dette gjør også *Hush* til en utypisk og ukonvensjonell slasher. Scenen hvor vi kan se Maddie sin blodige og ødelagte hånd skaper kroppslig ubehag hos publikum, og vi kan forestille oss hvor vondt det må være å bli kvalt av en annen person. Men det er ikke dette som er i hovedfokus i filmen, og de få scenene som faktisk er blodige forsterker dette. Det handler først og fremst om jakten som skjer mellom drapsmann og offer. Slashere har ofte en overflod av grusomme og ekle scener, som i *Motorsagmassakren*, men i *Hush* klarer Flanagan å bruke de blodige scenene til sin fordel for å fortelle en historie som går dypere enn en typisk slasher. Vi får se de døde kroppene til Sarah og John, og dette er en av de få scenene som er skikkelig grusomme og blodige.

#### 5.7 Kate Siegel og hennes argumenter mot den klassiske slasheren.

Manusforfatter Kate Siegel har selv sagt at story pointene i filmen ville vært de samme om kjønnene ble byttet om. Kjønn har ikke noe å si, mener hun. Dette går imot den klassiske slasherikonografien, hvor det er kvinnen som skal bli drept, og det av en mann. Kvinnen *skal* dø, derfor er argumentet til Siegel motstridende til filmen hun selv har vært med på å skrive, i en sjanger hun selv har vært med på å plassere den i. Dette er også noe Mike Flanagan snakker om. «Within the genre I think it should be just as horrifying if the victim of violence is a man as opposed to a woman» (Siegel & Flanagan, 2016a). Dette går også mot slasheren som sjanger og ikonografien som den hører til. Samtidig betyr sitatene at det kanskje er en endring på vei i sjangeren, et brudd med den tradisjonelle ikonografien.

Det var også viktig for Kate Siegel at forholdet mellom Maddie og Sarah handlet om bøker og å snakke om bøker, i stedet for menn (Siegel & Flanagan, 2016a). Dette gjør at deres forhold ikke utelukkende handler om noe annet enn sex og menn, og det gjør også at kvinnene ikke er i fiksjonsuniverset for å bli seksualiserte. Det var også viktig for Siegel at forholdet mellom Maddie og Sarah var noe familiært, uten å være for jentete og flåsete. Siegel mener at mye av filmen er en metaforisk måte å forklare noen som ikke blir hørt på og hvordan det er å

gjennomgå en forvandling for å bli sterkere, både mentalt og fysisk. «“It’s a movie about asserting yourself and of course as a female writer I brought a lot to that» (Siegel & Flanagan, 2016a). At Maddie mistet hørselen så sent har også hatt påvirkning på henne som karakter, fordi hun har en gang hørt.

Her family needs to learn sign language while she does, but as she turns to the deaf community, she’s not as adept at communicating as she should be and her other senses aren’t developed, so she feels very alone in the world as a whole, not to mention what it’s like being a 13-year-old in general (Siegel & Flanagan, 2016b).

Videre sier hun

Just looking at that made perfect sense to me that a smart, independent woman would think, «I can’t get myself heard. I don’t feel understood or seen by anybody in the world. I just want to be left alone and retreat into my imagination,» so she’d decide to move into the woods and write.

Dette underbygger også tematikken i filmen (Ibid).

### 5.8 Bruken av nærbilder i filmen.

Bruken av nærbilder i film blir brukt som et viktig virkemiddel for å kommunisere følelsene til en karakter (Gjelsvik, 2007, s. 99). Timing, lengde på scenen og kamerautsnitt er med på å skape emosjonelle bånd mellom publikum og rollefiguren i fiksjonsuniverset. «Det menneskelige ansiktet er godt egnet til både å kommunisere følelser (hva rollefiguren føler) og skape følelser (f.eks. empati hos tilskueren)», (Ibid). Dette ser vi også i *Hush*, da spesielt i den siste scenen, hvor vi ser den intense dødskampen mellom drapsmannen og Maddie. Vi får enda mer sympati med henne, fordi ansiktet hennes avslører følelsene hennes. Bruken av nærbilder i *Hush* gjør at vi nesten til enhver tid har mer sympati med Maddie enn med drapsmannen, ettersom drapsmannen kun er ute etter å drepe henne. Vi føler sympati med Maddie, siden vi ser jakten mellom offer og drapsmann utspille seg rett foran øynene våre. Maddie er den rollefiguren vi knyttes sterkest til, ettersom hun er både «The Final Girl», og vi kan identifisere oss med henne, siden hun er en helt vanlig kvinne, som er på feil sted til feil tid. «Hvor tett vi knyttes til rollefiguren, enten det er overgriper eller offer, har stor betydning for vår identifikasjon eller sympati med disse, og dermed også for vurderingen av voldshandlingene» (Ibid). Dette gjør også at et kvinnelig publikum føler volden Maddie blir utsatt for på en ekstra ille måte.

### 5.8.1 Hvem får vi egentlig sympati med, og hvorfor?

Lengde, nærhet, detaljer som for eksempel lydsidens viktige supplement til visuelle voldsskildringer, har alt sammen betydning for graden av ubehag og styrken på opplevelsen. Særlig vanskelig er det når voldsfremstillingen kan relateres til noe som er kroppslig kjent for publikum, det vil si når man mangler et distanserende filter (Gjelsvik, 2007, s. 139).

At et kvinnelig publikum selv kan ha en redsel for at det som skjer mot Maddie også kan skje med dem, gjør at følelsene de får for fiksjonen blir både sterkere og mer reelle. Vi kan ikke forestille oss hvordan det er å bli skutt i leggen av en armbrøst, men vi kan forestille oss hvordan det er å bli kvalt av en person som er betydelig overlegen en selv i styrke. Det er lettere for et kvinnelig publikum å identifisere seg med Maddie, ettersom filmen har det realistiske preget den har, og at hun er en kvinnelig karakter. Vi får også mer sympati med henne, ettersom det er hun som blir jaktet på. Drapsmannen får null sympati, ettersom det er han som er skurken og det er han som utfører de grusomme handlingene. Vi får også sympati med Sarah, som kun vil Maddie godt, og er en god venninne og nabo. Ingen ønsker at verken Sarah eller John skal dø.

Som Noël Carroll påpeker så oppstår det en speileffekt i horrorfilmen (Carroll, 1990, s. 18). Publikum sine reaksjoner skal følge reaksjonene til menneskene i filmen. Vi vet derfor med stor sikkerhet at Mike Flanagan vil at vi skal føle frykt. Han vil at vi skal identifisere oss med Maddie, og at vi skal få null sympati med drapsmannen. Hele *Hush* er regissert for å skape en bestemt reaksjon hos publikum. Ingenting i filmens fiksjonsunivers er tilfeldig. At vi er i Maddie sitt point-of-listening gjentatte ganger gjennom filmen, gjør at vårt bånd til henne som karakter forsterkes. Vi kan kun høre det hun hører, og det skaper også bestemte reaksjoner hos publikum. Dette gjør også at vi føler det hun føler. Dette gjør også at hun skiller seg ut som karakter, og at filmen er det den er.

## 6.0 Motorsagmassakren.

Utgivelsesår: 1974.

Regissør: Tobe Hooper.

«The Final Girl»: Sally Hardesty (spilt av Marilyn Burns).

### 6.1 Handlingsreferat.

Filmen åpner med grusomme bilder av råtnende lik, og vi får høre en nyhetssending på radio om at det er noen som har åpnet og skjendet graver på en kirkegård i Texas. Denne nyhetssendingen er en del av filmens lydbilde i de første minuttene. Så får vi se en gruppe ungdommer og at de er på biltur til en av ungdommenes bestefar. De fem ungdommene, Pam, Kirk, Jerry, Sally og Franklin, er fem helt vanlige mennesker, med klær som er typiske for 1970-tallet og årstiden filmen er spilt inn på. Det er tydelig at filmen er spilt inn på sommeren, da ungdommene er kledd for en veldig varm sommer, og vi kan høre at Franklin, som sitter i rullestol, klager gjentatte ganger på at det er varmt gjennom filmen. De kjører en hippie-van, som er typisk for 1970-tallet.

Tidlig i filmen plukker de fem ungdommene opp en haiker som de ender opp med å kalle for Dracula, ettersom han har en tydelig fascinasjon for blod og døde dyr. Haikeren uten navn viser ungdommene en rekke ekle bilder av døde dyr, og forklarer at han jobber i et slakteri. Mannen i rullestol, Franklin, forklarer at bestefaren hans også har jobbet i et slakteri, og det oppstår en slags relasjon mellom Franklin og haikeren. Helt til haikeren prøver å drepe Franklin, etter at han har kuttet seg selv dypt i hånda og ler. Det er tydelig at haikeren er gal og har noen mentale problemer. Haikeren tar også et bilde av seg selv og setter fyr på det, og det oppstår en brann i bilen. De får heldigvis kastet han ut av bilen og kjører videre.

De fem ungdommene, Pam, Kirk, Jerry, Sally og Franklin, stopper etterhvert på en bensinstasjon for å fylle bensin, men det viser seg å være tomt for bensin, og møter på rollefiguren Chop Top, som siden viser seg å være en del av den grusomme familien sammen med den navnløse haikeren. Ungdommene stopper også for å besøke det forlatte huset til besteforeldrene til Franklin og Sally, og dette huset ligger rett ved siden av huset til Leatherface. De fem ungdommene beveger seg inn i Franklin og Sally sine besteforeldres hus, og skriker og skråler mens de utforsker det gamle huset. Pam og Kirk utforsker huset som ligger ved siden av, og det viser seg at dette er en veldig dårlig idé da dette er huset hvor filmens drapsmann og hans familie befinner seg. Leatherface dukker opp, og vi får se Pam i

huset til Leatherface, omgitt av fugler og død. Vi får se hvor redd hun blir, og hun prøver å løpe fra huset, men Leatherface tar henne igjen og drar henne tilbake inn i huset for å drepe henne. Kirk dør også. Leatherface dukker opp igjen og dreper Jerry.

Franklin og Sally prøver å få kontakt med de andre, fordi Franklin føler at dette stedet ikke er et sted han ønsker å være, men de har ikke nøkler til bilen og må derfor være igjen.

Ungdommene befinner seg midt i ødemarka i Texas, og det er derfor også lett å forestille seg at man ikke ønsker å være en i en slik situasjon. Sally prøver å finne de andre, sammen med Franklin, men de havner i huset til Leatherface, som dreper Franklin. Her skjer det et vendepunkt og det er i denne scenen det blir tydelig at det er Sally som blir «The Final Girl» og at det er kun henne som kommer til å overleve. Det oppstår en dramatisk jakt mellom Leatherface og Sally, og det hele kulminerer med at Sally havner i fella til Leatherface.

Leatherface drar henne med inn i huset, og vi får se bestefaren og bestemoren til Leatherface. Bestefaren er innskrunpa og ser døende ut, mens bestemoren faktisk er død og mumifisert.

Sally klarer til slutt å komme seg ut av situasjonen og filmen avslutter med at vi får se at Sally blir reddet av en mann i en pick-up truck.

## 6.2 Analyse.

### 6.2.1 Lyden i filmen.

Lyden i filmen er et av elementene som gjør at filmen holder seg intens og spennende gjennom hele filmen. Det er lyden som gjør denne filmen til det den er. I scenene hvor rollefigurene befinner seg inne i «the Terrible Place», er det dramatisk og mørk musikk. Man skjønner at det kommer til å skje noe ille her, da musikken bidrar til å gi oss små hint om at det ikke er et trygt sted å være. Lyden inne i «the Terrible Place», er helt annerledes enn lyden utenfor huset. Utenfor huset er lyden rolig og er av en atmosfærisk karakter, man befinner seg rett og slett utendørs og vi hører de lydene man vanligvis hører utendørs. I scenene hvor jakten mellom Leatherface og ofrene hans er utendørs, er lyden av en mer dramatisk karakter og det passer til det som skjer. Lydbildet følger spenningstoppene gjennom hele filmen, og dette bidrar til at filmen også blir mer grotesk og mer ubehagelig å se på. Det er også en utstrakt bruk av cymbaler i lydbildet som dukker opp når spenningstoppene når sitt høydepunkt. I de mest dramatiske scenene så er det også naturlig at lyden følger handlingen, og dette har en stemningsskapende effekt. Filmer som *Motorsagmassakren* viser hvor viktig

lydens stemningfunksjon er og hvor stor betydning lyden har i en horrorfilm (Iversen & Tiller, 2014, s. 47).

I scener hvor vi hører mennesker bli torturerte oppleves lydene som høyere enn det de egentlig er, fordi lydene har en negativ følelsesmessig assosiasjon (Iversen & Tiller, 2014, s. 92). Denne lyden har også en subjektiv dimensjon som tydelig forsterker det følelsesmessige aspektet. Scenene hvor Sally blir torturert oppleves på en verre måte, fordi lyden og nærbildene av henne forsterker det negative som skjer i filmens handling. Vi hører at hun huler, og dette oppleves som vondt og ubehagelig å høre på, og det er det som er meningen med denne lydfunksjonen. Vi skal føle sympati med henne, og vi skal kjenne det ubehagelige hun går gjennom på vår egen kropp. «Våre sterkeste følelsesmessige reaksjoner knyttes til menneskelige lyder og ikke til lyder fra maskiner og dyr eller fra omgivelsene generelt» (Ibid). Dette underbygger det faktum at Sally sin hyling faktisk føles vond og ubehagelig.

En scene som også er interessant å se på når det kommer til lyd, er scenen hvor Sally er alene på bensinstasjonen sammen med Chop Top. Samtidig som vi får nærbilder av kjøtt, noe som sikkert skal være menneskekjøtt, får vi høre den samme radiosendingen som vi også hører i begynnelsen av filmen. Dette er et bevisst valg fra regissøren sin side for å få oss til å se at det er en sammenheng mellom gravplyndringen og bildene av kjøtt. Denne scenen er med på å underbygge det faktum at det må være denne familien som har begått de grusomme forbrytelsene på kirkegården. Denne scenen er også med på å forsterke filmens grusomme natur. Lyden har en pekefunksjon, da det er meningen at vi skal høre nyhetssendingen og koble den sammen med hva vi ser (Iversen & Tiller, 2014, s. 47). Vi hører nyhetssendingen om gravplyndringen, og vi ser igjen bilder av menneskekjøtt. Senere i filmen får vi også vite at det faktisk er Hitchhiker som har drevet med denne gravplyndringen. Denne scenen er også interessant fordi den viser at steder hvor man tror at man er trygg, ofte viser seg å være det totalt motsatte. Sally tror at hun er reddet fra klørne til Leatherface, mens hun i virkeligheten er fanget i klørne på Chop Top som kommer til å ta henne med tilbake til the terrible house.

Filmen har et interessant soundtrack, som passer til stedet hvor handlingen foregår. I scenene hvor ungdommene befinner seg i bilen eller på veien kan vi høre typisk amerikansk redneck-musikk. Musikken kan plasseres i sjangeren, folkemusikk, og dette passer også til hvor ungdommene befinner seg. De befinner seg i Texas, og det er naturlig å tro at det er denne typen musikk menneskene i Texas også hører på. I den første halvdel av filmen, helt til ungdommene havner i den grusomme familien sine klør, får vi høre denne musikken i bakgrunnen. «Ulike følelser kan etableres eller forsterkes ved bruken av lyd, men til syvende

og sist er det samspillet mellom bilde og lyd som skaper den emosjonelle dialogen eller resonansen» (Iversen & Tiller, 2014, s. 94). Ved å ha folkemusikk som soundtrack skaper man også en bestemt stemning i filmen. Man ser gjerne på folkemusikk som noe litt enkelt, nesten lavkultur, og dette passer også inn i filmen. Filmene er fra 1970-tallet og dette betyr også at musikken passende nok er hentet fra 1970-tallet. Musikken er der, og den er med på å forsterke de ulike stemningene vi ser gjennom filmene. Scenene hvor folkemusikken er i bakgrunnen kan til tider oppleves som koselige, fordi musikken ikke er mørk og tung, den er lystig og lett.

### 6.2.2 Motorsagen – en viktig del av lydbildet.

Etter vårt første møte med Leatherface blir lyden av motorsagen hans også et gjennomgående virkemiddel gjennom filmene. Dette er ikke unaturlig, da det passer med filmens tematikk og navn. Lyden av motorsagen signaliserer også fare, da det faktisk er et våpen. Ved å bruke lyden av motorsagen som en slags indikator for hva som skal skje, klarer også regissøren også å forberede oss som publikum på at Leatherface snart kommer til å dukke opp. Desto høyere lyden av motorsagen er, desto mer skjønner vi at det snart kommer til å skje noe grusomt. Samtidig er lyden av motorsagen utrolig forstyrrende å høre på, da det ikke er en spesielt vakker eller koselig lyd. Motorsagen har først og fremst en pekefunksjon (Iversen & Tiller, 2014, s. 47). Den er først og fremst et element som gjør oss oppmerksomme på at Leatherface er i nærheten. I scenene hvor vi kan høre motorsagen, selv om det kan være en svak lyd, skjønner vi derfor også at Leatherface er i nærheten, fordi vi forbinder motorsagen med han.

### 6.2.3 Drapsmannen.

Drapsmannen i filmene passer inn i den ene av Carol Clover sine to grupper av drapsmenn i slasherfilmene. Leatherface, som er den eneste vi får se drepe noen, har ikke noe annet motiv enn å drepe (Clover, 1992, s. 30). Han har kun en identitet, og det er som drapsmann. Leatherface passer inn i Clover sin teori, fordi i tillegg til å ha kun et motiv, er han også en stor, og til dels overvektig mann med maske. Leatherface er også et fiksert element i filmene, og ofrene kunne vært helt annerledes. Hans identitet skiller seg også ut fra de andre i familien sin ved at det er han som er drapsmannen. De andre ønsker ikke å drepe ungdommene i like stor grad som det Leatherface gjør, de ønsker bare å torturere ungdommene litt. Det er likevel ikke til å komme unna at hele familien er en gjeng med grusomme sadister. Leatherface er det Clover kaller for «superhuman», han er rett og slett uknuselig og udødelig selv om han er et menneske (Ibid).

Samtidig er det også viktig å se på hvordan mennesker Chop Top, Hitchhiker og Leatherface faktisk er. De er en del av en utrolig dysfunksjonell familie, med en nesten død bestefar, en mumifisert bestemor og en mor som ikke er tilstede. Som Clover også påpeker, så er fraværet av en mor med på å stanse den personlige utviklingen man gjerne har som menneske (Clover, 1992, s. 27). Dette kan ha ført til at familien er som den er. «Like Norman Bates, whose bedroom still displays his childhood toys, Hitchhiker, Chop Top and Leatherface are permanently locked in childhood» (Clover, 1992, s. 28). Dette er med på å gi oss en forståelse av hvorfor menneskene er som de er, da særlig Leatherface. Dreper han fordi han ikke vet noe annet, eller er det fordi det har manglet noe i oppveksten hans? Det er også lett å tenke at han dreper fordi han mangler empati, som en konsekvens av en fraværende mor. En annen grunn til at Leatherface dreper er fordi han føler seg truet av andre mennesker, og at han gjør det familien hans sier at han skal gjøre. Det kan vi se i den første scenen hvor Leatherface møter en av ungdommene, han føler seg truet og føler derfor også at han må drepe de menneskene som truer han og bryter med hans private sfære.

#### 6.2.4 Leatherface er en kjedelig karakter.

Leatherface er en flat karakter, og det er få ting i denne filmen ved ham som gjør ham spennende eller interessant, han bare er der og han har bare ett mål. Dette ser vi også i *Hush*, da den maskerte morderen uten navn heller ikke er en interessant eller dynamisk karakter. De har ingen funksjon utenom å være nettopp drapsmenn. Dette gjør også at de andre rollefigurene i filmen blir mer spennende og mer dynamiske enn drapsmennene. Det er ikke drapsmennene som presser filmenes handling fremover, det er «the Final Girl». Derfor er de også ikke like interessante å se på i forhold til de kvinnelige rollefigurene i filmene. Familien til Leatherface bare er der, de også. De har heller ingen funksjon utenom å være grusomme mennesker. Jerry og Kirk er hinder som Leatherface må komme seg over, eller igjennom for å nå de vakre kvinnene, og det er derfor begge mennene dør. «Boys die, in short, not because they are boys, but because they make mistakes» (Clover, 1992, s. 34). Jerry, Kirk og Franklin sine feilgrep er at de er i veien for Leatherface, og at Leatherface føler seg truet av at ungdommene beveger seg inn på hans territorium.

#### 6.2.5 Leatherface sin maske – et ikon.

Det er også interessant å se på Leatherface sin maske, da den også passer inn i den klassiske slasherfilmen. Leatherface sin maske er av menneskehud og dette gjør han mer grusom. Dette er også en konsekvens av at filmen er løst basert på historien om masse-morderen Ed Gein, en mann med forkjærlighet for menneskehud og gravplyndring. Masken hans endrer seg i filmen.



I scenen hvor familien spiser middag, med Sally tilstede, er han iført en mer feminin maske med sminke og lepestift på. Dette er interessant da dette kan bety at han har noen undertrykte følelser på innsiden. Prøver han å ta rollen som den fraværende moren under middagen? Selv om både Hitchhiker og Leatherface er permanent fanget i barndommen sin, så betyr det likevel noe at Leatherface skifter masken sin underveis i filmen. Den kvinnelige masken føles verre enn den andre masken, da det virker som om den nærmest gjør narr av de feminine trekkene til Sally, som familien torturerer under middagen.

#### 6.2.6 Leatherface sitt våpen.

Leatherface sitt våpen skiller seg også ut fra slashersjangeren, samtidig som den ikke gjør det. Hovedvåpenet hans er en motorsag, og det er den han bruker for å drepe blant annet Franklin, og det er den han jakter på Sally med. Likevel dreper han Pam og Kirk uten motorsagen. Pam blir hengt opp i kjøttkroker fra taket, som er over et sluk i gulvet (for å få mindre blodsøl på gulvet), mens Kirk dør ved bruk av en slegge. Jerry dør på en lignende måte. Motorsagen er spesiell på flere måter. For det første er den drevet av en motor, og det betyr at den kan streike når som helst, og derfor bryter den med denne slasherkonvensjonen (Clover, 1992, s. 31). Selv om motorsagen er drevet av en motor er den også et våpen som impliserer nærkontakt, og dette gjør at motorsagen beveger seg i grenseland mellom hva som er et «riktig» våpen i slasherkonvensjonene og hva som er et «galt» våpen.

Det ville ikke passet å ha en pistol i denne filmen, fordi pistoler kan streike, og de er ikke like brutale som kniver og motorsager. En annen ting som er interessant med bruken av våpen i denne filmen er hvordan regissøren klarer å få slakterredskaper til å få bli enda mer grusomme og få enda en ny dimensjon. Slakterredskapene er først og fremst arbeidsredskaper, i likhet med motorsagen. De hverdagslige arbeidsredskapene får en ny og grusom dimensjon ved at de blir brukt til å drepe mennesker. Det blir også brukt slegge, som er et våpen som passer inn i slasherkonvensjonen. Det er også viktig å huske at våpen som en motorsag eller en slegge impliserer nærkontakt, som igjen viser oss at drapsmannen vet hva han gjør.

*Motorsagmassakren* bryter med den tradisjonelle slasheren ved at det er flere ofre enn kun ett (Clover, 1992, s. 32). I *Motorsagmassakren* er det fire ofre. Man kan på mange måter si at filmen representerer et brudd med den tradisjonelle slasheren ved at det er flere ofre, og at ofrene ikke er voksne mennesker, men ungdommer. «Where once she was female, now she is both boy and girl, though most often and most conspicuously girl. For all this, the essential quality remains the same» (Clover, 1992, s. 33). Fra å være et voksent offer, som i *Psycho*, er

ofrene i *Motorsagmassakren* langt yngre. Dette har også ført til at det filmene etter *Motorsagmassakren* spiller på det samme narrative og bruker filmen som en slags mal. Det er også interessant at det blir drept flere menn enn kvinner i *Motorsagmassakren*, da dette er noe man ikke legger så veldig merke til ettersom Pam sin død er mer detaljert og visuelt fremstilt.

### 6.2.7 «The Terrible Place».

I *Motorsagmassakren* er det huset hvor den grusomme familien bor, som blir det «Terrible Place». Det er der alt det grusomme skjer, og det er der vi får se «The Final Girl» kjempe sin kamp for å overleve. Settingen i denne filmen har ekstremt stor påvirkning på handlingen og det vi får se. Det er flere grunner til dette. For det første blir «the Terrible Place» ekstra ille ved at vi får se utstoppa dyr og slakterredskaper. Hele huset oser av grusomhet og dette er noe vi kjenner på kroppen allerede den første scenen hvor Pam befinner seg i huset. Huset er også et falleferdig herskaps hus. Som Clover også skriver om *Motorsagmassakren*, så er det ikke først og fremst det falleferdige huset som er det viktigste og verste med dette stedet, det er de grusomme, kannibalistiske, incestuøse menneskene og familiene som bor i huset (Clover, 1992, s. 30). Dette er grunnen til at vi opplever scenene inne i huset som ille.

«The house or tunnel may at first seem a safe haven, but the same walls that promise to keep the killer out quickly become, once the killer penetrates them, the walls that hold the victim in» (Clover, 1992, s. 31). Dette finner vi også i *Motorsagmassakren*, da både Pam og Jerry tror at «the Terrible House» først og fremst er et trygt sted, noe som viser seg å være helt feil. Det er der de ender opp med å møte sin død, selv om de åpenbart trodde at det bodde hyggelige mennesker der. En annen ting er at de nærmest vandrer rett inn i grepet til Leatherface når de beveger seg inn i huset. Ved å bevege seg inn i et hus uten å banke på, hvor det allerede bor mennesker, gjør at Pam og Jerry blir to inntrengere i et hus hvor det tilfeldigvis bor en drapsmann med sin familie. En av scenene som gjør dette enda tydeligere er jakten som oppstår mellom Leatherface og Sally i siste halvdel av filmen. Sally tror at hun løper mot noe trygt, når hun i realiteten løper mot huset som hun siden kommer til å bli fanget i. Hun løper dermed også rett inn i Leatherface sin felle.

### 6.3 Sally - filmens «Final girl».

Rollefiguren Sally ender opp med å bli filmens «Final Girl». Hun skiller seg ut fra de andre i filmen ved at hun har mer klær på seg enn den andre kvinnelige rollefiguren i filmen, Pam. Pam har på seg minishorts og en utringet singlet uten noe stoff på ryggen, mens Sally har på

seg mer klær og er mer «ordentlig» kledd. Derfor dør Pam før Leatherface klarer å få tak i Sally, fordi hun har funksjonen som blond og dum. Sally skiller ikke seg ut fra Clover sin definisjon, da hun passer godt inn i det Clover mener er en «Final Girl». Sally er ikke overdrevent seksualisert, og ser ut som en typisk ungdom fra den 1970-tallet. I

*Motorsagmassakren* finner man også avslutning A for «The Final Girl», Sally overlever og blir reddet da hun klarer å kaste seg selv oppå en pick-up truck som tilfeldigvis kjører forbi henne på veien, hvor hun løper for harde livet med Leatherface hakk i hæl (Clover, 1992, s. 35).

Ved at Sally blir fanget i huset, og vi får se at de andre ungdommene i gjengen dør, har hun heller ikke noe annet valg enn å bli nettopp «The Final Girl». Det er bare Sally igjen, og hun må derfor overleve. Sally er den eneste av ungdommene som klarer å stå opp mot den grusomme familien, og til tross for alle hindrene hun må komme seg gjennom, overlever hun mot alle odds. Samtidig er ikke Sally spesielt smart eller modig, mener Cynthia Freeland (Freeland, 2000, s. 246). Hun er der, men hun er mest opptatt av å være sammen med kjæresten sin, og å ha sympati for broren Franklin som sitter i rullestol. Sally blir derfor en kjedelig karakter, uten noe særlig substans.

#### 6.4 *Motorsagmassakren* revolusjonerte slashersjangeren.

*Motorsagmassakren* er en blodig og ekkel film, og den prøver heller ikke å være noe annet. Vi får se menneskelige kroppsdeler og blod gjennom hele filmen, og den grusomme familien er tidligere slaktere, et aspekt som gjør dem enda verre og enda eklere. Det er en film som spiller på kroppslig ødeleggelse. Begynnelsen av filmen viser lik og kroppsdeler som blir gravd opp, og vi får høre spader og mennesker som graver. Dette setter stemningen for resten av filmen. Vi får også høre radiosendingen, som bærer preg av å ha en dokumentarisk undertone. Dette kommer også til å prege filmens natur. Hele historien er grusom i seg selv, og den blir nesten verre av at historien blir presentert som dokumentarisk og ekte i begynnelsen. Selv om publikum vet at dette «kun er en film», har det likevel påvirkning på hvordan filmen er. Filmens dokumentariske preg bidrar til å gjøre den enda mer grusom og enda eklere. *Motorsagmassakren* er også realistisk, da den ikke har noen overnaturlige monstre og hendelsene som skjer i filmen også er noe som kunne skjedd i virkeligheten.

#### 6.5 Realisme og horrorfilm.

Bruken av realisme i slasherfilmer gjør at filmene får en ny dimensjon, og gjør filmenes fiksjonsunivers enda verre og enda eklere. Dette kan vi også se i *Motorsagmassakren*, da katt og mus-jakten mellom Leatherface og Sally føles utrolig virkelighetsnær. I begynnelsen av filmen får vi også høre «what you are about to see is true» som gir filmen enda en mer realistisk og dokumentarisk følelse. Økt bruk av realisme betyr også at det er lettere for et publikum å få sympati med rollefigurene som blir utsatt for de grusomme tingene i filmen. Filmenes bruk av realisme fører også til at det kroppslige menneskene i filmen blir utsatt for også på mange måter føles verre, enn om det hadde vært et overnaturlig monster. Man forventer ikke at et menneske skal henge opp et annet menneske i kjøttkroker fra taket, ei heller forventer man en jakt mellom to mennesker med en motorsag i fokus.

Filmene underbygger det Carol Clover sier om at kvinner ofte blir drept på mer brutale og mer detaljerte måter enn menn. Menn dør på en rask og effektiv måte, men vi får se Pam bli hengt opp i kjøttkrokene. Det er hennes lidelser som blir vist på den verste og tydeligste måten. Dette underbygger igjen argumentet med at det man vil heller se en vakker kvinne dø, enn en mann. Det er også overdrevent fokus på Sally sine lidelser i scenene hvor hun blir torturert. I scenen hvor Sally er bundet fast ved spisebordet, får vi se flere nærbilder av ansiktet hennes mens hun skriker og ber for sitt liv. Det er nesten så kameraet fetisjerer henne og lidelsene hennes. «Det menneskelige ansiktet er godt egnet til både å kommunisere følelser (hva rollefiguren føler) og skape følelser (f.eks. empati hos tilskueren)» (Gjelsvik, 2007, s. 99). Vi ser at Sally lider og nærbildene av ansiktet hennes gir oss sympati med henne. De andre rollefigurene er så grusomme, og hun er bare en «tilfeldig» person som tilfeldigvis havnet i klørne på den grusomme slakterfamilien. Derfor passer også den ubehagelige scenen inn i slasherkonvensjonene.

I *Motorsagmassakren* finner man veldig lite seksualisering. Pam har på seg veldig lite klær, og dette virker egentlig bare naturlig da vi får høre Franklin klage over at det er varmt veldig ofte i begynnelsen av filmen. Vi kan se at sola steker og at ungdommene er svette fordi det er så varmt. Derfor ville det vært rart om Pam, og de andre forøvrig, var fullt påkledd. Sally blir heller ikke seksualisert. Dette passer også med det Cynthia A. Freeland peker på om at Leatherface og familien hans først og fremst behandler ungdommene som kjøttstykker (Freeland, 2000, s. 248).

*Motorsagmassakren* representerer noe nytt innen slasheren fordi etter at den ble utgitt i 1974 har den eneste overlevende fra filmene vært kvinner. Det er kvinner som har overlevd å bli jaktet på og nesten slaktet. «Her scene occupies the last ten to twenty minutes (thirty in the

case of Texas Chain Saw 1) and contains the film's emphatic climax» (Clover, 1992, s. 36). De siste tretti minuttene av *Motorsagmassakren* viser Sally sin kamp for å overleve. I hele tretti minutter, en tredjedel av filmen, får vi se Sally kjempe for sitt liv. Vi får se at vennene hennes dør en etter en, mens hun er den som overlever lenge nok til å skjønne at hun også kommer til å bli utsatt for den samme torturen. I løpet av de siste tretti minuttene av filmen får vi se den sadistiske familien torturere Sally, le av henne, gjøre narr av henne, før hun til slutt klarer å rømme fra den grusomme situasjonen hun er i.

## 7.0 Alien.

Utgivelsesår: 1979.

Regissør: Ridley Scott.

«The Final Girl»: Ellen Ripley (spilt av Sigourney Weaver).

### 7.1. Handlingsreferat.

Filmen åpner med at vi får se slepefartøyet Nostromo og en informasjonsskjerm som viser at skipets datamaskin Mother har vekket besetningen ombord fordi de har fått et signal fra noen utenfra skipet. Besetningen består av Kaptein Dallas, nestkommanderende Kane, navigatøren Lambert, underoffiseren (Ellen) Ripley, forskningsstyrmann Ash og ingeniørene Brett og Parker. De bestemmer seg for å finne ut av hvor signalet kommer fra, og de tar slepebåten ned til planeten hvor signalet kommer fra. Det blir en hard landing, og mens Dallas, Kane og Lambert går ut av skipet for å utforske planeten og å sjekke hvor signalet kommer fra, blir de andre igjen og forsøker å slukke brannene og reparere skadene som oppstod på skipet under landingen. Ripley finner ut at signalet fra den fremmede planeten er en advarsel, men hun finner ikke ut hva det er en advarsel mot. Dallas, Kane og Lambert finner ut at signalet kommer fra et fremmed romskip. Dette romskipet befinner de seg nå i, og Kane blir senket ned i den nedre delen av det fremmede romskipet. Her oppdager han et rom med hundrevis av store egg. Kane tar på et av eggene, og det klekker foran øynene hans. Ut av egget kommer en klebrig og ekkel skapning som fester seg på masken hans, ødelegger visiret på hjelmen og fester seg til ansiktet hans.

Dallas og Lambert bærer Kane tilbake til Nostromo, og Ripley vil ikke slippe dem inn, fordi de har vært i kontakt med organisk materiale og derfor utgjør en trussel. Det bryter med karantenereglene til skipet. Ash bryter protokollen og slipper dem inn likevel. Det gjør Ripley forbanna. De prøver å fjerne skapningen fra ansiktet til Kane, og han ender opp med å ligge i karantene i skipets sykestue. Kane virker død. De klarer til slutt å få vekk skapningen fra Kane, selv om det kan virke helt umulig og besetningen tror at skapningen er død.

Skapningens blod er etsende syre, og væsken etser seg gjennom skipets skrog.

Skipet er ødelagt og Parker sier at han angrer på at de landet på planeten. Ash, som er sendt av skipets eiere prøver å finne ut av hva skapningen er laget av i skipets laboratorium, samtidig som Ripley prøver å finne ut av hva som skjer. Inne på skipets sykestue er Kane bevisstløs og

det ser ut som om han er død, og Ripley undersøker rommet. Brått faller det ned noe fra en hylle, og Dallas og Ripley oppdager at de er i samme rom som skapningen. Skapningen faller ned på Ripley, og Ash prøver å forklare at det er helt normalt og at skapningen ikke lever selv om det kan virke sånn. Ripley ønsker å bli kvitt skapningen, men ingen andre ønsker det, spesielt ikke Ash, fordi han har noen baktanker med skapningen. De forlater omsider den fiendtlige planeten og setter kursen mot jorden.

Etter en stund våkner Kane og han er helt oppegående. Skipets besetning spiser en siste middag før de legges i hypersøvn en siste gang før de setter kursen mot jorden. Halvveis inn i middagen får Kane et anfall, og han blir akutt syk. Det ser ut som om han blir kvalt og han får alvorlige kramper, de andre prøver å holde han nede. Ut av brystkassen hans kommer den lille grusomme skapningen. Det er blod utover hele spisesalen og Kane dør. Skapningen forsvinner og det oppstår full panikk. Skapningen gjemmer seg i det uoversiktlige skipet og den levende besetningen må prøve å finne skapningen og drepe den. Dette viser seg å være lettere sagt enn gjort, da de ikke kan bruke konvensjonelle våpen som kan skade skipets skrog pga skapningens etsende blod. De velger derfor å bruke flammekastere, elektroshokkvåpen og nettinger istedet. Kane blir pakket inn i en slags boks og blir sluppet ut i verdensrommet.

Skapningen har nå vokst og er nå et høyt svart monster med store tenner og uhyggelig utseende. Skapningen, heretter kalt Romvesenet, er både rask og handlekraftig og viser seg å være en utfordring for skipets besetning. Brett prøver å lokalisere Romvesenet og tror han har funnet noe i et skap, men det er bare skipskatten Jones. Jones stikker av igjen (noe skipskatten gjør flere ganger gjennom filmen). Brett finner til slutt katten, som er tydelig urolig. Plutselig dukker Romvesenet opp og dreper Brett, og tar med liket til ventilasjonssjakten.

Dallas prøver å finne Romvesenet, og det er dramatisk musikk. De andre tror fortsatt at de vet hvor Romvesenet befinner seg og Dallas går i den retningen som Lambert peker ut. Vi kan høre pipelyder av GPSen, og Dallas beveger seg ned i en luftesjakt. Han prøver å lure Romvesenet ned i sjakten, men han blir drept i et bakholdsangrep, og de andre mister kontakten med han. Tilbake i skipets styrerom snakker de gjenlevende besetningsmedlemmene om hvordan de ønsker å komme seg unna. Lambert innser at Romvesenet kommer til å drepe de andre ombord, på samme måte som det drepte kapteinen, og foreslår å bruke skipets nød fartøy for å komme seg unna. Ripley vet at skipets nød fartøy ikke kan ta fire mennesker, og foreslår å fortsette med Dallas sin plan om å lure Romvesenet ned i en luftsluse og sende det ut i verdensrommet.

Forsøket blir sabotert av Ash og skipet mister en del oksygen. Det blir tydelig at Ripley ikke stoler på noen, hverken Ash eller Mother og ønsker å finne sine egne svar fra Mother om hva skapningen er og hva som skjer. Inne i rommet hvor Mother befinner seg finner Ripley ut at det er noe veldig galt. Ash stenger Ripley ute av kontrollrommet hvor Mother befinner seg, og Ripley skjønner igjen at det er noe veldig galt. Ash prøver å drepe Ripley, men mislykkes. De andre kommer Ripley til unnsetning og dreper Ash. De finner ut at Ash er en androide og at han er sendt med skipet av skipets eiere. Gruppen får vite at Ash er sendt med for å overbevise mannskapet om å lande på den fremmede fiendtlige planeten og for å bringe Romvesenet tilbake til jordkloden for en grundigere analyse, uavhengig om det går på bekostning av menneskeliv eller ikke. Ash sier selv at Romvesenet er «den perfekte organismen».

Den gjenlevende besetningen ender opp med å bestemme seg for å sprengte skipet, med Romvesenet ombord og ta nødfartøyet tilbake til jorden. Vi kan høre lyden av hjerteslag, og det er tydelig at dette er en stressende situasjon for de tre gjenlevende menneskene. De gjør seg klare for å evakuere, men underveis dukker Romvesenet opp og dreper både Parker og Lambert. Ripley blir nå den eneste av mannskapets besetning som lever. Hun prøver å finne Jones som har stukket av igjen og tar med seg katten inn i nødfartøyet. Hun innser også at hun er helt alene, og at alle andre er døde. Ripley prøver å overstyre skipet og skrur selvdestruksjonssystemet på. Hun har ti minutter på seg før skipet destrueres og hun må komme seg unna. Ripley tar med seg de nødvendige tingene hun trenger inn i nødfartøyet for å overleve, og hun tror at hun er helt alene med Jones. Det er hun ikke. Hun befinner seg i nødfartøyet med Romvesenet og prøver så godt hun kan å avbryte Nostromos selvdestruering, men mislykkes. Ripley drar tilbake til nødfartøyet og hun skjønner at dette blir en hard kamp for å overleve. Underveis kan vi høre alle alarmene ombord, og vi får se at Ripley prøver å finne Jones slik at de kan komme seg tilbake til nødfartøyet og legge seg i hypersøvn. Hun har nå et minutt på seg til å forlate skipet. Hun forlater Nostromo i nødfartøyet, og vi får se at skipet sprenges.

Rett før hun legger seg i hypersøvn oppdager Ripley at hun ikke er alene og at Romvesenet er inne i nødfartøyet sammen med henne og det er ute etter henne. Ripley gjemmer seg omsluttet av store romdrakter før hun finner ut av hva hun skal gjøre med Romvesenet. Vi kan høre en klokke som tikker. Ripley innser at hun må få Romvesenet vekk, og hun pakker seg inn i en romdrakt, og finner et passende våpen for å drepe Romvesenet. Samtidig som det er en intens jakt mellom Ripley og Romvesenet kan vi høre at Ripley synger en sang for Jones og det blir



en kamp mellom Romvesenet og Ripley. Ripley åpner nødfartøyets luftsluse som skaper et ukontrollerbart lufttrykk som tvinger Romvesenet ut gjennom luftslusen. Romvesenet tar tak i en kabel og forsøker å komme seg inn igjen via motoren på nødfartøyet. Ripley starter nødfartøyets motor og Romvesenet dør i verdensrommet, en gang for alle. Hun loggfører de siste hendelsene, setter nødfartøyets kurs mot jorden og legger seg selv og Jones i hypersøvn. Filmen avslutter med at vi får se et nærbilde av Ripley og Jones i hypersøvn.

## 7.1 Analyse.

Filmen utspiller seg i verdensrommet, ombord på slepefartøyet Nostromo som frakter et raffineri med raffinert malm tilbake til jorden fra en annen fjern planet. Dette er altså en science-fiction horrorfilm. «In space no one can hear you scream» er filmens slagord, og det blir tydelig at dette både er en horrorfilm og en science-fiction i ett. Filmen er en slasherfilm som foregår i verdensrommet. Science-fiction elementene handler først og fremst om at de er i verdensrommet, de besøker en fremmed planet og at de må hankses med en fremmed skapning. Et annet science-fiction element er androiden Ash. Han er ikke menneskelig, og er sendt med romskipet av selskapet som eier romskipet. Besetningen befinner seg også i fremtiden, som er enda et aspekt som gjør at filmen passer inn i science-fiction sjangeren. *Alien* er i aller høyeste grad en hybrid, med elementer fra begge sjangerne og dette påvirker det vi ser.

De filmatiske virkemidlene i filmen bidrar til at filmen får en klaustrofobisk følelse. Måten Nostromo er designet på gjør at katt- og mus-jakten mellom Romvesenet og besetningen til tider føles ekstremt klaustrofobisk fordi de må bevege seg gjennom trange og mørke sjakter ombord i skipet. Filmens lydeffekter har også stor innvirkning på filmen. Lydbildet i *Alien* er stort sett preget av at de er ombord i et romskip, og dette elementet forsterker filmens tematikk og tydeliggjør at filmen er en science-fiction. Vi hører flere ganger de ulike instrumentene som er ombord i skipet, og skipets «hjerteslag». *Alien* er en mørk film med unntak av noen få scener. Scenene som er spilt inn i Nostromo sin sykestue, rommet hvor Mother befinner seg, skipets spisesal og rommet hvor besetningen sover, viser helt hvite omgivelser. Alt annet er svart og mørkt. Hvite rom er som regel en indikasjon på at noe er trygt, da man gjerne forbinder hvitt med fred. Det er ikke tilfeldig at det fremmede romskipet er mørkt og svart, fordi det signaliserer fare.

## 7.2 «The Final Girl».

Ellen Ripley som er skipets underoffiser ender opp med å bli filmens «Final Girl». Det er hun som overlever. Filmen har en B-avslutning (Clover, 1992, s. 35). Det er hun som tar saken i sine egne hender og dreper Romvesenet før hun legger seg selv i hypersøvn og kommer seg vekk fra skipet. Rollefiguren Ripley er ikke kjønnnet, og det påvirker også hvordan hun er. Rollen ble først skrevet til en mann, men Ridley Scott ombestemte seg fordi han mente at ingen kom til å forvente at en kvinne kunne være like sterk som det Ripley er. Hun blir et overraskelsesmoment. Ingen forventer at det er skipets underoffiser som klarer å ta kampen mot Romvesenet. Det er også dette som gjør Ripley interessant som karakter. Det er ikke hvilket kjønn hun har som gjør henne interessant, det er hva hun gjør. Tidlig i filmen blir det etablert at Ripley ikke er en kvinne som lar seg pille på nesa, og dette gjør at hun skiller seg ut fra de andre rollefigurene. Dette har også noe med kjønnsperspektivet å gjøre. Ripley er en sterk karakter fra begynnelsen av, og dette passer med at filmen ikke er kjønnnet. Selv om hun også gjennomgår en dynamisk forandring underveis i handlingen, er det ikke like tydelig som i *Hush*. I motsetning til Maddie Young vi får se at hun er en sterk kvinnelig karakter gjennom hele filmen. Det er Ripley som nekter de andre å ta med Kane ombord etter at han har blitt angrepet av den utenomjordiske skapningen. Likevel velger Ash, filmens androide, å gjøre det motsatte av hva Ripley vil. Denne scenen er ikke den eneste scenen i filmen hvor Ripley må hanskens med Ash. Ash prøver litt senere i filmen å drepe Ripley fordi hun står i veien for målet til selskapet han er eid av. Dette viser at Ripley må hanskens med vanskelige menn og at hun klarer å bruke styrken sin til sin fordel. Joda, Ripley blir reddet fra situasjonen hvor Ash prøver å drepe henne, men likevel så er det hun som skjønner at Romvesenet *ikke* burde komme inn i skipet, og det er hun som skjønner at det er noe veldig galt med Ash. Ripley er smart nok til å avsløre Ash og hans planer.

## 7.3 Filmens sjangermessige opphav.

*Alien* er en spesiell film, ettersom forløperen til filmens sjangertematikk først og fremst er «the WW2 combat film» (Doherty, 1996, s. 190). Selv om *Alien* først og fremst er en horror-sci-fi, er filmens grunnleggende tematikk ikke så forskjellig fra «the WW2 combat film.» Denne typen film kom som en konsekvens av den andre verdenskrigen og det ble lagd storslåtte filmer som *Air Force* av Howard Hawks i 1951. «The generic conventions of the World War 2 combat film – the cooperative bond between men in groups and the technical divisions of labor among a multiethnic crew – proved remarkably durable and adaptable to

postwar menaces» (Ibid). Etter 1950-tallet så science-fiction filmen mot denne typen filmer og tok inspirasjon fra sjangeren. «Only in the late 1960s, when Vietnam had erased the presumption of combat effectiveness and upright morality, might sinister extraterrestrials hover above an Earth whose borders were unprotected by uniformed sentinels with noble motives» (Doherty, 1996, s. 191). Som et resultat av dette ble de nye rollefigurene innen science-fiction isolerte, hysteriske og kalde mennesker. «Nothing is more terrifying in *Alien* than the fact that the common threat of annihilation fails to unite the Nostromo crew into a community of common purpose and concerted counterattack» (Ibid).

### 7.3.1 Space bimboes og patriarkalske strukturer.

At *Alien* egentlig er den hybriden den er, er interessant, fordi den typiske «World War 2 combat film» var først og fremst en mannsdominert film, mens *Alien* er halvparten kvinner (om man regner med Nostromo sin hovedcomputer Mother). Den utfordrer derfor den klassiske andre verdenskrigsfilmen. Den typiske andre verdenskrigsfilmen inneholder mye mannlig «bonding» og kameratskap, og det gjør ikke *Alien*. Som Doherty påpeker så endrer science-fiction filmen seg ved at kvinner får større roller og større spillerom innad i karakterregisteret i filmene. Kvinnene fikk på 1960 og 1970-tallet rollene som «space bimbo» som kun skulle være der for det mannlige publikummet (f.eks Raquel Welch i *The Fantastic Voyage* fra 1966), og de fikk rollene som vitenskapskvinner og mannskap om bord på skipene i science-fiction. Som Doherty påpeker så var det ikke utelukkende positive ting ved å være en «space bimbo», ettersom hun før eller siden kom til å bryte sammen og trenge en maskulin skulder å gråte på (Doherty, 1996, s. 194).

### 7.3.2 Ripley er ingen space bimbo.

Ripley i *Alien* er ingen «space bimbo», siden hun snur den rollen opp ned. Den narrative tvisten i *Alien* er at kjønnsrollene er snudd opp ned, og at Ripley er førsteoffiser, en rolle en mann kunne hatt. Ripley, som egentlig skal ha rollen som «space bimbo» er ingen «space bimbo», da hun viser seg å være alt annet. Hun er smart, tøff og modig. I *Alien* er det Lambert som tar på seg rollen som «space bimbo», og men det er ikke hun som er filmens hovedkarakter. At Ripley går så sterkt mot «space bimbo» tropen gjør at hun også skiller seg ut i rekken av science-fiction filmer hvor kvinnerrollefigurene er svake og kjedelige. «Rather than cry «Eeek!» and freeze in the face of danger, Ripley becomes the dragon slayer who blows the beast into the vacuum of space» (Ibid). At Ripley er en sterk kvinnelig karakter kan også knyttes opp mot den feministiske bølgen denne filmen er et produkt av. Det er tydelig at regissør Ridley Scott ønsket å lage en film hvor kvinnen er den sterke, og selv om dette skulle

være et overraskelsesmoment fra regissøren sin side, kan man likevel ikke unngå å spekulere i om den andre bølgen hadde en innvirkning på valget hans likevel.

I sin artikkel *On The Virginity of Astronauts* argumenterer Vivian Sobchack for at et av de viktigste trekkene ved den amerikanske science-fiction filmen var dens mangel på kvinner og seksualitet (Sobchack, 1990, i Lawson, 2014). «Astronauts, she explains navigate through an asexual technological environment sporting unisexual outfits and spacesuits, and the signifiers of women and sex have been, on the surface, entirely omitted» (Ibid.). Doktorgradsstudent Jesse Lawson peker på i sin artikkel *Is Alien Pro Feminist or Anti-feminist? What We See Is Different From What We Watch* (2014), så stiller dette mange spørsmål om feminisme i science-fiction filmen og hvordan feminisme blir fremstilt i populærkulturen. Lawson peker også på at i det originale manuskriptet var rollen som Ripley skrevet for en mann. Dette gjør også at Ripley ikke er like fokusert på sin egen seksualitet, da det ville vært unaturlig for en mann å være det samme. Hun kunne også blitt tatt for å være en av mennene i Nostromo sitt mannskap. Dette gjør at man mister den tradisjonelle kontrasten mellom kvinnelig protagonist og mannlig protagonist (Lawson, 2014).

Given the rules of the genre, Sobchack explains, we suspect that her complacent belief that she has destroyed the *Alien* creature is unfounded. It is also horrifying because she exchanges one kind of power for another, her sudden vulnerability by the narrative level belied by her sudden sexual potency as a visual representation on the screen (Sobchack, 1990, i Lawson, 2014, s. 4).

Som Lawson understreker, så får vi se hvor tydelig den tradisjonelle kontrasten kommer fram i scenen hvor Ripley tar av seg klærne, da dette snur opp ned på situasjonen og gjør at vi får se Ripley som en kvinne med kvinnelige trekk, i stedet for en kvinne med mannlige trekk. Hun går fra å være en maskulin karakter, til å bli mer kvinnelig i sin fremtoning. Hun inntar, ifølge Lawson, rollen som «damsel in distress», selv etter å ha kjempet og slåss mot filmens monster i nesten to timer. Dette kommer som en konsekvens av at hun får kvinnelige trekk, mener Lawson.

Ifølge Lawson må Ripley også bevise flere ganger at hun er verdig rollen som filmens heltinne, da rollen som helt passer best til en mann, sjangermessig. Han peker på at hun må gjøre seg fortjent til å være filmens helt, fordi filmen er bygd opp på en slik måte at man nærmest forventer at det er en mann som skal være helten. Selv om filmen er bygd opp på en slik måte, klarer likevel Ripley å bryte dette mønsteret ved at hun er modig og tar alle utfordringene hun møter på strak arm. I tillegg til å måtte gjøre seg fortjent til rollen som

filmens heltinne, må hun også navigere seg gjennom det Lawson kaller for «masculine spaces» uten å ofre sin egen femininitet og kvinnelighet, og dermed miste de trekkene som gjør henne til filmens heltinne (altså, en kvinne med mannlige trekk, og ikke omvendt) (Lawson, 2014, s. 5). Det er også viktig å se på det faktum at Ripley beveger seg gjennom patriarkalske og maskuline omgivelser i filmen, og at dette også har innvirkning på henne som karakter og som helt.

### 7.3.3 Maskulin og feminin.

Som Carol Clover også skriver, så er først og fremst «the Final Girl» både maskulin og feminin på samme tid.

We are, as an audience, in the end «masculinized» by and through the very figure by and whom we were earlier «femininized». The same body does for both, and that body is female. The last point is the crucial one: the same female body does for both. The final girl (1) undergoes agonizing trials, and (2) virtually or actually destroys the antagonist and saves herself. By the lights of folk tradition, she is not a heroine, for whom phase 1 consists in being saved by someone else, but a hero, who rises to the occasion and defeats the adversary with his own wit and hands. (Clover, 1992, s. 59).

Ripley er en helt, ikke en heltinne, fordi hun står opp mot Romvesenet alene og dreper det selv, uten å bli reddet av noen andre. Det er et viktig poeng at Ripley er kvinne, fordi dette forklarer hvorfor hun er som hun er. Det er også viktig å huske at de som oftest redder seg selv i horrorfilmen er menn, og de som blir reddet av andre mennesker er kvinner. «No matter how «feminine» his experience is in phase 1, the traditional hero, if he rises against his adversary and saves himself in phase 2, will be male» (Ibid). Ripley går derfor mot denne sjangerkonvensjonen, og inntar samtidig rollen som «mann», selv om hun er kvinne. Hun blir ikke reddet, hun må redde seg selv. Dette passer godt med det faktum at Ripley sin rolle egentlig er skrevet for en mann.

### 7.3.4 Er Ripley sin halvnakne kropp egentlig så veldig unaturlig?

Denne filmen har lite fetisjering av kvinnekroppen, og det er ingen legger eller lår som ikke føles naturlige. Når vi får se Ripley ta av seg ytterklærne for å legge seg selv i hypersøvn på slutten av filmen føles dette naturlig, fordi noe av det første vi får se av besetningen ombord i skipet er at de har ligget i hypersøvn, iført t-skjorte og underbukse. Ripley er en autoritær karakter, og derfor ville det vært både rart og ekstremt unaturlig om hun hadde på seg hofteholdere og sexy blondeundertøy. På samme måte som Maddie Young ikke er en seksualisert karakter i *Hush*, blir heller ikke Ripley seksualisert. Det passer rett og slett ikke

inn i filmens tematikk og handling. Joda, man kan diskutere om trusa til Ripley kunne hatt mer stoff og sett annerledes ut, men dette er en detalj som ikke har noe å si for den store sammenhengen i filmen. Dette underbygger også Ridley Scott sitt ønske om å lage en film med «truckers in space». Skipet som besetningen befinner seg på er først og fremst et raffineri som skal frakte raffinert malm fra en fremmed planet langt unna jorden, tilbake til jorden.

Samtidig påpeker Barbara Creed at Ripley har vært for maskulin i sin kamp mot Romvesenet, og at vi derfor *må* se hennes halvnakne kropp (Creed i Freeland, 2000, s. 63). Dette skjer ifølge Creed av to grunner. Den ene grunnen er at publikum må bli påminnet om at Ripley faktisk er en kvinne, og den andre grunnen er for at vi skal glemme det forferdelige synet av Romvesenet. Scenene hvor vi får se Ripley sin halvnakne kropp er av en voyeuristisk karakter, som fetisjerer kroppen hennes. I følge Cynthia Freeland er det et viktig poeng Creed har glemt; hvor denne scenen er plassert i filmens narrativ. Freeland mener at denne scenen blir brukt for at publikum skal få mer sympati med Ripley, og at det ikke er scenens fetisjerende karakter som er det viktige (Ibid). Det er det faktum at vi får se Ripley i en sårbar situasjon scenen før vi får se henne kle av seg. I scenen før prøver Ripley å stoppe filmens detonering, og vi får se den kampen hun må ta mot Romvesenet. I disse scenene får vi mer sympati med henne fordi vi får se alt det hun må gjennom for å overleve. Samtidig påpeker Freeland at dette også underbygger det faktum at de tidligere scenene også blir brukt for å få frem hvem Ripley faktisk er, og de ulike karaktertrekkene hun har.

#### 7.3.5 Ripley er alt det de andre ikke er.

Like Captain Dallas (Tom Skerritt), she is brave; but unlike him, she is cautious. Like the science officer, Ash, she is smart; but unlike him, she is human and has a conscience. Like the only other woman, Lambert (Veronica Cartwright), Ripley is frightened and can cry, but she does not dissolve into tears when there is grave and imminent danger. Like the enraged Parker (Yaphet Kotto), she is determined to get even with the *Alien*; but unlike him, she keeps her head when facing the monster, (Freeland, 2000, s. 63-64).

Dette viser hvor mye Ripley faktisk skiller seg ut fra de andre rollefigurene i filmen. Hun er alt det de ikke er, og det har stor påvirkning på filmens handling. Skillet mellom human og ikke-human er også noe Ripley er en sterk bidragsyter til. I scenen hvor vi får se hennes halvnakne, myke og naturlige kropp mot den svarte, harde, unaturlige kroppen til Romvesenet skapes det en sterk kontrast mellom hva som er humant og hva som ikke er humant.

Rollefiguren Lambert, den eneste andre kvinnen ombord (om man ikke tar med Mother i tellinga) inntar rollen som «damsel in distress» og er en svak karakter sammenlignet med Ripley. Hun er der, hun gråter, hun er hysterisk, og hun er en kjedelig karakter. Hun og Parker redder riktignok Ripley fra å bli drept av androiden Ash, men utover det har ikke Lambert noen funksjon. Derfor er det ikke unaturlig at hun blir et av ofrene til Romvesenet. Lambert bare er der, og jeg innbiller meg at hun måtte være med for å få flere kvinner i karakterbesetningen for å unngå at filmen ble helt mannsdominert. Lambert er ikke nødvendig for å føre handlingen i filmen fremover i like stor grad som det Ripley er.

De andre rollefigurene i filmen er ikke like spennende som det Ripley er. De bare er der, men driver ikke handlingen fremover i like stor grad som det Ripley gjør. Ripley er filmens protagonist. Selv om besetningen også må ta kampen mot Romvesenet, er det ikke de som klarer å drepe det, da de blir drept av Romvesenet. Kane og Ash er de eneste i karakterbesetningen som har en viss innflytelse på hva som skjer. Hadde de ikke besøkt det fremmede romskipet, og hadde ikke Kane vært så nysgjerrig på det ene egget og blitt smittet, hadde det ikke blitt noen film. Man kan derfor si at Kane er en av de få som faktisk har en innflytelse på filmens fiksjonsunivers. At Ash velger å bryte karantenereglene ombord har også påvirkning på filmens fiksjonsunivers, da det er han som er ansvarlig for at Romvesenet slippes løs ombord i Nostromo. Det er også Ash som har fått instruksjoner fra eierne av raffineriet om å ta med organismen (Romvesenet) tilbake til jorden. Ash blir derfor en av antagonistene, i likhet med Romvesenet selv.

#### 7.4 «The Terrible Place» og Nostromo.

I denne filmen er «the Terrible Place» romskipet hvor de dramatiske hendelsene finner sted. Besetningen er fanget på slepefartøyet og dette gjør også at filmen får en klaustrofobisk stemning. De kan ikke komme seg unna alle sammen, siden de befinner seg i verdensrommet og nødfartøyet kun har plass til fire mennesker. Den intense jakten mellom Romvesenet og besetningen skjer i det som skal være deres trygge havn, og dette gjør at slepefartøyet får en dobbel rolle. Slepefartøyet skal være deres trygge havn, og ender opp med å bli «the Terrible Place». Ripley, som tar kampen mot Romvesenet klarer å komme seg unna «the Terrible Place» på slepefartøyet nødfartøy, med nød og neppe. Vi får se slepefartøyet sprenge i lufta, og dette skaper en slags forløsende effekt fordi vi ser «the Terrible Place» bli ødelagt foran øynene våre.

#### 7.4.1 Nostromo blir en egen rollefigur.

I tillegg til å være «the Terrible Place», har slepefartøyet en egen dimensjon i filmen som gjør at fartøyet ender opp med å bli en rollefigur fordi det styrer hvordan besetningen beveger seg i «the Terrible Place». Hvordan skipet er utformet har en direkte påvirkning på om besetningen overlever eller ikke. I scenen hvor Dallas leter etter Romvesenet er det mange steder det kan gjemme seg, og derfor er det også lett for Romvesenet å utnytte skipets utforming for å drepe besetningen. Romvesenet dreper Dallas i et bakholdsangrep som en konsekvens av at skipet og Romvesenet har samme farge og derfor sklir de to inn i hverandre og gjør Romvesenet nærmest usynlig for Dallas. Skipets mange kriker og kroker gjør det lett for Romvesenet å gjemme seg og skipets besetning blir derfor også enda lettere mål for Romvesenet enn om skipet var utformet på en annen måte. Det besetningen tror er et trygt sted, viser seg å være det totalt motsatte, på samme måte som Sally tror at huset til Leatherface er et trygt sted i *Motorsagmassakren*. Besetningen er fanget på skipet, og ved at Ash bryter karantenereglene blir skipet til et terrible place. Lyden inne i Nostromo viser også at skipet er levende. I noen scener kan man høre lyder som ligner på hjerteslag. Vi får også høre ulike pipelyder fra instrumentene som styrer skipet, og dette underbygger også det faktum at skipet er levende.

#### 7.4.2 Mother.

Skipets hovedcomputer Mother blir også en karakter, fordi det er hun som styrer hvordan skipet oppfører seg og fungerer. Mother har direkte påvirkning på det som skjer ettersom hun har makten over skipet og styrer det. Det er hun som vekker besetningen når de får inn det ukjente signalet, som viser seg å være en advarsel. Samtidig er det gjennom Mother Ripley finner ut at androiden Ash har blitt sendt med skipet for å ta med den levende «perfekte organismen» tilbake til jorden, uavhengig om det går på bekostning av skipets besetning. Mother er først og fremst skipets hjerte og skipets hjerne. I en av filmens siste scener ser vi at Ripley prøver å overstyre Mother for å unngå at skipet blir destruert likevel, men Ripley klarer det ikke. Her arbeider Mother mot Ripley. Mother blir også en slags morsfigur i filmen, da det er Mother som passer på skipet og vekker besetningen når de får det fremmede signalet. Mother blir altså besetningen sin «mor».

#### 7.5 Drapsmannen.

Drapsmannen i denne filmen er et romvesen som har tre former. Den første formen av Romvesenet er eggene de ser inne i det fremmede skipet som Dallas, Kane og Lambert



beveger seg inn i. Her er egget rimelig harmløst ettersom ingen har vært i kontakt med det, og det får derfor være i fred. Den andre versjonen er det man kaller «the facehugger». Det er denne versjonen som angriper Kane i ansiktet, etter at Kane har aktivert et av eggene. Det er «the facehugger» som sprenger ut av brystkassen til Kane og dreper han. Den siste versjonen av Romvesenet er den endelige og største versjonen. I løpet av den tiden hvor «the facehugger» har stukket av og besetningen prøver å finne den, har Romvesenet vokst seg til å bli et to meter høyt skrekkelig og svart monster.

Romvesenet passer inn i kategori B i Clover sin kategorisering av drapsmennene i slasherfilmen. Samtidig så må vi huske at dette også er en science-fiction film, og det har også påvirkning på setting og drapsmann (i dette tilfellet, Romvesenet). Romvesenet er ikke menneskelig, men det viser seg at det likevel ikke har noe annet mål enn å drepe besetningen ombord og gjøre dem om til verter for å lage nye *Aliens* (dette kan vi se tydelig i film nummer to i serien). At Romvesenet ikke er menneskelig gjør også at det skiller seg ut fra de klassiske drapsmennene i slasherfilmen. Det eneste våpenet Romvesenet har, er seg selv. Det er et interessant aspekt ved filmen. De eneste som har våpen i filmen er besetningen når de prøver å finne og drepe Romvesenet. Romvesenet er derfor både drapsmann og våpen i ett. Romvesenet har ingen av de våpnene Clover mener er relevante og nødvendige i en slasher (Clover, 1992, s. 31). Romvesenet er likevel et fiksert element, på samme måte som Leatherface i *Motorsagmassakren* og drapsmannen uten navn i *Hush*. Dette blir tydelig ettersom *Alien* er den første filmen i en stor franchise som per dags dato består av seks filmer (2017). Romvesenet gjentar seg, samtidig som menneskene i serien skiftes ut. Dette er typisk for slasheren og passer også inn her.

Samtidig bryter *Alien* med en av slasherkonvensjonene, da drapsmannen i filmen ønsker å drepe *alle*. Det er heller ingen forskjell på hvordan mennene og kvinnen i filmen dør. Alle er i veien for Romvesenet. Lambert sin død er ikke like detaljert som Pam sin død i *Motorsagmassakren* og *Alien* er nærmest blottet for brutale torturscener som omhandler kvinner. Den verste torturscenen i filmen viser først og fremst Kane som lider, og Romvesenet som bryter seg ut av hans brystkasse. I *Alien* er rollene omvendt. Det er mennene som blir drept på den verste måten, mens kvinnen slipper unna. Det er et interessant aspekt ved filmen, fordi det bryter med sjangerkonvensjonene og snur opp ned på kjønnsperspektivet. Det er ikke sånn at mennene dør fordi de er i veien for Romvesenets ambisjon om å drepe kvinnene, Romvesenet blåser i hvilket kjønn personen har, fordi det

ønsker å drepe alle. Denne filmen skiller seg derfor ut både fordi den har en sterk kvinnelig hovedkarakter gjennom hele filmen og fordi den bryter med flere sjangerkonvensjoner.

## 8.0 *Scream*.

Regissør: Wes Craven.

Utgivelsesår: 1996.

«The Final Girl»: Sidney Prescott (spilt av Neve Campbell).

### 8.1 Handlingsreferat.

Filmen åpner med at vi får se Casey Becker, en blond ung kvinne, stående på kjøkkenet i sitt hjem hvor hun popper popcorn. Telefonen i huset ringer og det er en mørk og mystisk stemme som snakker. Stemmen forteller Casey om at personen i telefonen ser alt hun gjør. Casey legger på. Telefonen ringer igjen og stemmen spør Casey «whats your favorite scary movie?» før de så har en lang diskusjon om horrorfilmer og hvordan hennes favorittfilm Halloween slutter. Situasjonen eskalerer og det viser seg at stemmen i telefonen er en sadistisk person som ønsker å drepe Casey. Casey innser at hun er fanget, og stemmen i telefonen avslører at han har tatt Casey sin kjæreste som gissel. Etter at Casey svarer feil på spørsmålene som drapsmannen stiller, blir kjæresten hennes drept. Casey nekter å samarbeide med drapsmannen, og hun blir fanget og drept av den maskerte drapsmannen. Foreldrene hennes kommer hjem til huset og finner Casey hengende fra et tre, død.

Dagen etter drapet får vi høre nyhetssendinger og politiet begynner på en etterforskning av saken. Så får vi se Sidney Prescott som blir skremt av at rollefiguren Billy klatrer inn soveromsvinduet hennes. De blir avbrutt av faren, Neil Prescott til Sidney som forteller henne at han reiser bort i helgen og at han nå legger seg. Billy prøver seg på Sidney, men han blir avvist. Den påfølgende dagen får vi se at det er en rekke politibiler og nyhetsbiler på universitetets campus. Alle har fokus på Casey sin død, og vi får høre at noen snakker om at ungdommene ble «splatter-movie killed». Sidney sliter med at denne dagen er ett årsmarkeringen til morens dødsfall. Moren, Maureen Prescott ble voldtatt og drept av rollefiguren Cotton Weary.

Senere på kvelden er Sidney hjemme og venter på venninnen Tatum Riley. Hun har sovnet på sofaen til en TV-sending om morens dødsfall. Telefonen ringer og det er drapsmannen som ønsker å skremme henne. Etter at hun legger på telefonen blir hun angrepet, og kort tid etter dukker Billy opp. Billy mister en mobiltelefon i bakken og Sidney anklager han for å være morderen. Billy blir arrestert av politibetjenten Dewey og blir tatt med til politistasjonen og

anklaget for å være drapsmannen. Sidney og hennes venninne, Tatum, blir smuglet ut bakdøren på politistasjonen for å ikke skape mer oppmerksomhet. Jentene drar hjem til Tatum for å overnatte, og blir passet på av Tatum sin bror, Dewey. Drapsmannen ringer hjem til Tatum sitt hus og truer Sidney.

Dagen etter blir Billy sluppet fri, og politiet tror nå at det er faren til Sidney som står bak mordene, da telefonsamtalene kan spores til hans telefon. Sidney og Tatum er tilbake på universitetet og vi får se at det løper en mann med samme maske som drapsmannen gjennom gangene på skolen. Sidney møter på Billy som anklager henne for å være rar og fjern etter at moren døde, og ber Sidney om å komme seg over tapet av moren. Sidney forsvinner inn på dametoiletet hvor hun blir baksnakket av flere unge kvinner. Så roper noen på henne, og vi får se at hun ikke er alene. Mannen i masken er der, og han prøver å drepe henne. Sidney kommer seg unna og løper hysterisk ut i gangen. Politiet i byen bestemmer seg for å innføre portforbud, og universitetet suspenderer alle studentene. Like etter at alle studentene har dratt hjem får skolens rektor besøk på kontoret sitt. Noen banker på døra hans, men det er ingen der. Rektoren blir så drept av den maskerte drapsmannen.

Tatum sin kjæreste, Stu Macher, arrangerer en stor fest hjemme hos seg selv for å feire at skolen er stengt. Vi får se en villa som ligger ganske avsides til, og mennesker som drikker alkohol og snakker om horrorfilmer. Der befinner også reporteren, Gale Weathers seg og hun er egentlig ikke invitert. Politibetjent Dewey Riley er der for å finne drapsmannen. De to møtes og går inn i huset. Der får vi se en rekke studenter ha horrorfilm-quiz. Det er tomt for øl og Tatum går inn i garasjen på huset for å finne mer øl i et kjøleskap. Der blir hun overrasket av en katt, og lyset skrur seg brått av. Morderen dukker opp, og Tatum tuller med at hun er «the helpless victim» og at hun derfor kommer til å dø snart. Tatum angriper den maskerte drapsmannen med ølflasker og prøver å komme seg unna situasjonen ved å klatre ut gjennom kattedøra på garasjedøra. Hun mislykkes og dør når garasjeporten beveger seg opp.

Tilbake på festen snakker Billy og Sidney sammen, og Sidney forklarer Billy at hun er redd for å lide samme skjebne som moren, spesielt siden det er nøyaktig et år siden hun døde.

Tilbake i stua ser ungdommene på filmen Halloween og diskuterer de ulike horrorfilmkonvensjonene. Gale og Dewey går ut og undersøker en bil som Dewey syns er interessant. Tilbake i huset får se at Sidney tar av seg bh'en, og har sex med Billy.

Ungdommene løper ut av huset og kjører to biler fort ut på veien. Dewey og Gale blir nesten drept av bilene som så vidt klarer å unngå å kjøre på dem. De to må hoppe ut i grøfta og

havner oppå hverandre. Gale og Dewey kysser. De ender til slutt med å finne bilen Dewey leter etter, og det viser seg at den tilhører Neil Prescott, Sidney sin far.

Tilbake i huset er Sidney og Billy ferdige, og Sidney spør Billy om hvem han tok den ene telefonen man får ta i fengselet til, fordi hun tror at han har noe med drapene å gjøre. Den maskerte drapsmannen dukker opp igjen, og «dreper» Billy. Det oppstår en jakt mellom den maskerte drapsmannen og Sidney, som ender med at Sidney hopper ut av et vindu i andre etasje på huset. Hun lander på bakken og oppdager Tatum som er død i garasjen. Randy, en av ungdommene i gjengen til Sidney, ser på Halloween inne i huset, og vi får se den maskerte drapsmannen som sniker seg rundt i huset. Sidney løper rundt ute og hyler at noen må hjelpe henne. Hun kommer seg inn i nyhetsbilen og drapsmannen dukker opp og dreper kameramannen, Kenny, til slutt løper Sidney vekk fra stedet. Gale og Dewey tror at det er Neil Prescott som er drapsmannen og beveger seg inn i huset igjen. Gale går til nyhetsbilen og finner ut at Kenny er død, hun prøver å ringe nødnummeret, men blir skremt av Randy og prøver å kjøre. Det viser seg at Kenny sitt blodige lik er oppå bilen og hun blir livredd. Gale setter seg i bilen og kjører, og møter på Sidney i veien som er hysterisk. For å ikke kjøre på Sidney havner Gale i grøfta.

Inne i huset igjen leter Sidney etter Dewey, som er skadd etter å ha blitt knivstukket av drapsmannen. Sidney prøver å få kontakt med politiet ved å sette seg inn i politibilen og bruke politiradioen. Drapsmannen dukker opp, og han har nøklene til bilen. Drapsmannen klarer å komme seg inn i bilen, og han prøver å drepe Sidney, men hun klarer å komme seg unna og flykter tilbake til huset. Sidney tar pistolen til Dewey og beveger seg lengre inn i huset. Stu og Randy dukker opp og anklager hverandre for å være drapsmannen. Sidney stenger begge ute, og beveger seg enda lengre inn i huset hvor hun finner Billy, som er blodig og skadet. Hun gir pistolen til Billy, som skyter Randy. Billy avslører at det er falskt blod, og Stu og Billy rotter seg mot Sidney. De diskuterer planen om å drepe Sidney, og avslører at det er Billy som drepte moren til Sidney. Det var altså ikke Cotton Weary som drepte Maureen Prescott, men Billy Loomis. Billy peker også på at siden Sidney nå ikke er en jomfru lengre, så må hun dø. Guttene tar frem Neil Prescott som har teip over munnen og er bundet fast, fra et kott. Stu prøver å finne pistolen, men den er borte.

Gale dukker opp, og hun har pistolen, men hun blir slått i veggen av Billy og havner bevisstløs på verandaen sammen med Dewey. Billy prøver så godt han kan å drepe Gale, men mislykkes. Sidney og Neil Prescott har stukket av, og dette gjør Billy sint. Billy prøver å finne Sidney som til slutt dukker opp, iført kostymet og masken til drapsmannen og det blir en

nærkamp mellom henne og Billy som ender med at Stu angriper Sidney. Sidney løper, men blir overmannet av Stu, og hun biter han i hånda og slår han i hodet med en lysteme. Randy dukker opp, han er skadet, men lever. Billy tar kvelertak på Sidney, men Gale dukker opp og skyter Billy i hodet. Billy blir skutt en ekstra gang i hodet av Sidney, da hun vil forsikre seg om at han faktisk er helt død. Filmen avslutter med at vi får se Gale Weathers ha en nyhetssending om hendelsene som akkurat har utspilt seg i og ved huset, og alle er reddet.

## 8.2 Analyse.

*Scream* er i aller høyeste grad en selvrefleksiv film, som spiller på en rekke horrorfilmklisjeer samtidig som den nærmest gjør narr av dem. Filmen åpner med at vi får se at rollefiguren Casey blir torturert og forfulgt i sitt eget hjem. Det som tilsynelatende skal være en hyggelig kveld for henne ender opp med å bli et mareritt. Mannen i masken har tatt kjæresten hennes som gissel, og leker en dødelig katt og mus-jakt med henne. Drapsmannen ber Casey svare på en rekke spørsmål om horrorfilmer og om hun svarer feil dør kjæresten hennes. Allerede her får vi se filmens selvrefleksive trekk. Casey svarer feil på spørsmålet om hvem som er drapsmannen i filmen Halloween og kjæresten hennes blir drept. Vi befinner oss i et helt normalt amerikansk hjem, i noe som ser ut som en amerikansk middelklasse-forstad. Like etter blir Casey selv drept og foreldrene hennes finner henne hengende fra et tre i hagen. Filmens åpning gjør oss også klar over at dette er en slasherfilm som spiller på alle de klassiske slasherkonvensjonene.

*Scream* er en relativt enkel film uten spesialeffekter, med et realistisk preg. Det er heller ingenting ekstraordinært med filmens mise-en-scene, ei heller stedene vi får se i løpet av filmen. Selv om filmen har et realistisk preg, er den likevel mer overdreven enn *Hush*. Sidney bor i et helt vanlig hus i en amerikansk forstad, og det eneste stedet som skiller seg ut i filmen er filmens siste terrible place. Stedet hvor kjæresten til Tatum har fest, er et veldig stort hus, en villa, som ligger øde til og passer inn i slasherkonvensjonen. Den største og viktigste lydeffekten i filmen er den forvrengte stemmen til Billy Loomis, filmens drapsmann. Den forvrengte stemmen blir også et slags humorelement i filmen, da stemmen, kommer med ulike kommentarer underveis. Det er også den stemmen som minner oss på hvor selvrefleksiv filmen faktisk er. Dette ser vi tydelig helt i begynnelsen av filmen hvor drapsmannen torturerer Casey, samtidig som han nærmest gjør narr av at hun ikke har nok peiling på sin egen favoritt-horrorfilm til å kunne svare på spørsmålene han stiller henne. Den forvrengte

stemmen og lyden av en telefon som ringer har samme funksjon som motorsagen til Leatherface i *Motorsagmassakren*, den fungerer altså som en pekepinn på at det snart skjer noe ubehagelig.

### 8.2.1 *Scream* og selvrefleksivitet.

Filmens selvrefleksivitet går nesten over i å bli parodisk. *Scream* gjør nærmest narr av horrorfilmklisjeene, og dette ser vi spesielt i den første scenen hvor Billy Loomis gjør narr av Casey når hun ikke klarer å svare på spørsmålene hans. «Parody constructs itself on the destruction of outmoded literary or cinematic codes» (Stam, 1992, s. 135). Dette er et viktig poeng i filmens selvrefleksivitet, da den også går over i det parodiske. Filmen bryter ned de kinematografiske kodene og konvensjonene i slasherfilmen, og dette skaper en film som til tider kan virke som en parodi. Paradoksalt nok har det vokst en ny franchise ut av *Scream* og nitti-tallets horrorfilmer, nemlig film-franchisen *Scary Movie*. *Scary Movie* tar for seg alle klisjeene i skrekk. Dette gjør at det oppstår et slags metaperspektiv, siden vi har en film som gjør narr av horrorfilmklisjeene, men som likevel ikke drar den helt over i det ekstremt parodiske, og vi har en film-franchise som gjør uhemmet narr både *Scream* og en rekke andre horrorfilmer. Likevel så er det de parodiske elementene i *Scream* der for å få oss til å le, ikke for å bryte ned slasherkonvensjonene.

### 8.2.2 Kinematografiske fotnoter.

Som Robert Stam også påpeker så velger regissører å lage en bestemt type film, innenfor en bestemt sjanger eller innenfor et bestemt sett med konvensjoner (som i slasherfilmen). Han påpeker også at regissørene kan gi oppmerksomhet til det som har hatt innflytelse på regissørens film, eller gjøre narr av dem (Stam, 1992, s. 132-134). «They can cover their tracks or, like Godard, cite their sources by cinematic «footnotes» in the form of titles, film posters, or the physical presence of the director themselves (Fritz Lang in *Contempt*, Samuel Fuller in *Pierrot le Fou*) (Ibid). Dette skjer også i *Scream*, der vi nærmest får servert den ene horrorfilmreferansen etter den andre. Det er ingen skjulte spor i filmen, som svakt antyder ting. Filmen er helt åpen om hva den faktisk er. De kinematografiske fotnotene som Stam skriver om er veldig tydelige i filmen, og det er ingen forsøk på å skjule dem heller.

De kinematografiske fotnotene er det som gjør filmen selv-refleksiv. At Randy i den ene scenen snakker om at om man sier «I'll be right back» så er det mest sannsynlig at man ikke kommer tilbake fordi man er død, er en av de kinematografiske fotnotene i filmen som spiller på, og utnytter slasherens kjente konvensjoner. Og det faktum at Billy Loomis, filmens drapsmann, har laget en utspekulert plan for å ta jomfrudommen til Sidney Prescott, slik at

hun ikke lengre er en uskyldig og ren jomfru som ikke kan dø, er også en av disse fotnotene. Vi finner også regissør Wes Craven utkledd som rollefiguren Freddy Krueger fra filmen *A Nightmare on Elm Street*, i en av scenene i filmen. Dette er interessant fordi det er Craven som har regissert begge, og Krueger sitt ansikt er lett gjenkjennelig, som igjen viser at filmen underbygger det faktum at publikum som ser *Scream* også har kunnskap om, og kjennskap til horrorfilmer utenom filmens fiksjonsunivers. Paradoksalt nok er ikke fotnotene små nok til å være fotnoter, de får større plass i filmens fiksjonsunivers og har en stor innvirkning på filmens narrativ og plott.

### 8.3 Sidney som «The Final Girl».

Filmens «Final Girl» er Sidney Prescott. Det er hun som overlever, og til slutt klarer å stå mot drapsmannen. Filmens ending B. Hun ser ut som en helt vanlig ung student med helt vanlige klær. Sidney sin mor, Maureen Prescott, ble drept nøyaktig et år før hendelsene i filmen utspiller seg. Det er tydelig at Sidney fortsatt sørger over tapet av moren. Det kommer frem litt senere i filmen at Maureen Prescott hadde vært utro og at hun ble voldtatt og drept av rollefiguren, Cotton Weary, som vi ikke får se. Sidney lar seg ikke pille på nesen, og selv om hun er lei seg, er hun likevel sterk. Sidney skiller seg ut fra de andre jentene i filmen ved at hun både ser annerledes ut, og bakgrunnshistorien hennes er annerledes. Hun er selvsikker, samtidig som hun er tilbaketrukket i væremåten. Sidney sin bakgrunn gir henne en ny dimensjon, som gjør at hun blir mer troverdig. Tapet av moren gir oss lettere sympati med henne helt fra begynnelsen av filmen.

#### 8.3.1 Sidney versus Tatum Riley.

Sidney sin bestevenninne, Tatum Riley, er hennes rake motsetning. Tatum er blond, Sidney er brunette. Sidney virker også som en smartere person enn det Tatum er. Tatum virker til tider som en overfladisk person. Hun blir også bare et hinder for drapsmannen, og derfor blir hun drept. Tatum har samme funksjon som Sarah i *Hush*. Hun bare er der. Og hun er alle tingene Sidney ikke er. I scenen hvor Tatum møter den maskerte drapsmannen ler hun og snakker om horrorfilmklisjeene hun nå er en del av. Hun skjønner at hun skal dø og tuller med at hun er «the helpless victim». Hun er altså fullstendig klar over situasjonen hun befinner seg i. Tatum kan også sammenlignes med Casey, da begge kvinnene døde fordi de var på feil sted til feil tid, samtidig så blir det tydelig at drapsmannen er en sadistisk person som ønsker å se begge kvinnene lide. Det gjenspeiles i måten Tatum og Casey dør på. Kvinnenes død er i aller



høyeste grad mer visuell og mer brutal enn Seth (Caseys kjæreste) sin død. Dette passer også med det Carol Clover skriver om hvor forskjellige menn og kvinners død i slasheren faktisk er (Clover, 1992, s. 35).

### 8.3.2 Sidney og Gale Weathers.

*Scream* er en film med både sterke og svake kvinnelig rollefigurer. Sidney Prescott og Gale Weathers er to av filmens sterke kvinnelig rollefigurer. Det er altså to motsetninger i filmen. Sidney og Gale er modige og resurssterke, mens Casey og Tatum er svake. Sidney har ikke noe valg, hun må stå opp mot Billy, mens Gale befinner seg på rett sted til rett tid på slutten av filmen. Sidney har ikke noe valg, hun må overleve. Selv om Gale kan virke som en innpåsliten, irriterende reporter i filmen, er hun likevel en smart og handlingskraftig person som skjønner at det er ugler i mosen. Det faktum at Gale også dukker opp med nyhetsbilen i den siste scenen, for å rapportere fra et av filmens «Terrible Places» gjør at vi samtidig mister litt av sympatien med henne fordi det virker som om hun bruker de grusomme hendelsene til sin fordel for å lage nyheter. Underveis i filmen er Gale veldig «på» Sidney, for å snakke om drapet på Maureen Prescott, da Gale har skrevet en bok om at drapsmannen til Maureen var uskyldig og ble lurt i en felle av den Sidney tror er drapsmannen.

De to kvinnene blir på en måte to motpoler fordi de er så utrolig forskjellige, samtidig som de innehar en del av de samme sterke karaktertrekkene begge to. Vi får likevel mer sympati med Sidney, filmens «Final Girl». Og det er henne regissøren legger opp til at vi skal få sympati med. Selv om vi får se Gale bli slått av Billy gjør ikke det at vi får mer sympati med henne enn det vi gjør med Sidney. Når vi først stifter bekjentskap med Gale, er det når hun nærmest plager Sidney med saker om Maureen Prescott, som er en vond og vanskelig sak for Sidney. Dette er ikke det eneste som skiller dem. Det faktum at kvinnene er så genuint forskjellige i måten de kler seg på og oppfører seg på er også interessant. Der Gale er superfeminin, ikledd skjørt og med høyt hår, er Sidney det motsatte. Sidney sine klær er hverdagslige, på samme måte som Maddie i *Hush*. Hun er først og fremst en kvinnelig student, og klesstilen hennes er også deretter. Det ville vært unaturlig om Sidney hadde på seg de samme klærne som Gale har, fordi kvinnene har to forskjellige yrker og posisjoner i filmen. Begge har likevel realistiske klær og realistisk sminke som passer til at filmen er laget i 1996.

### 8.3.3 Har du sex i en slasher, så kan det hende du dør.

Sidney blir seksualisert i filmen. Som rollefiguren Randy påpeker i filmens fiksjonsunivers, så må man under ingen omstendigheter ha sex i horrorfilmen fordi da dør du. Dette utnytter Billy, filmens drapsmann, og han forfører Sidney slik at hun ikke lenger er en ren og uskyldig

jomfru. Dette er en del av Billy sin utspekulerte plan for å drepe Sidney, på samme måte som han skryter av å ha drept moren hennes. I scenen hvor Sidney og Billy skal ha sex, ser vi at kameraet zoomer inn på Sidney kropp og hun blir nærmest fetisjert av kameraet. Dette er riktignok den eneste scenen hvor Sidney blir seksualisert, men den har en viktig rolle i filmen fordi den underbygger den klisjeen Randy snakker om. At Sidney har hatt sex gjør det lettere for Billy å rettferdiggjøre han skal drepe henne.

Filmens realistiske karakter er også interessant. Som regissør Wes Craven uttalte i et intervju med nettstedet [bloody-disgusting.com](http://bloody-disgusting.com), så er etableringen av en realistisk setting og realistiske karakter med på å underbygge det faktum at vi skal ha sympati med Sidney gjennom filmen.

I think what Kevin Williamson captured, and that maybe I enhanced a bit, was that it's funny and it's sort of arch and it's comedy on the culture and everything else and self-referential, so you get to like Randy. You get to feel like he's a real person. And certainly with Neve Campbell's character. That's kind of a real person and you invest yourself into that character a lot more if it's real. So I think that even within the context of the film, it is clearly referring to itself as a member of the genre, you know? [laughs] You can still make a reality there that enhances the impact of things, to frighten or just to make you laugh. (Craven, 2010).

Her påpeker regissøren selv hvorfor vi blir følelsesmessig knyttet til Sidney (Craven, 2010). Det er også interessant at Craven selv uttaler at det er meningen at filmen skal være både realistisk og selvrefleksiv. I det samme intervjuet sier han at han ikke er så veldig glad i å se horrorfilmer hvor rollefigurene er endimensjonale og bare blir drept. Craven uttaler også at det var viktig for han å lage filmer man kan kjenne seg igjen i, altså horrorfilmer med et realistisk preg som åpner opp for at man kan tenke på hva en selv ville gjort i den samme situasjonen som menneskene i horrorfilmen befinner seg i. Dette passer veldig godt med *Scream*.

#### 8.3.4. Drapsmannen i *Scream*.

Drapsmannen i *Scream*, Billy Loomis, bruker en kniv for å drepe ofrene sine. Dette passer inn i slasherkonvensjonene. Samtidig blir Casey, filmens andre offer, først jaktet på med kniv før hun blir hengt i et tre av drapsmannen. Billy sin kniv impliserer også nærkamp, som passer i slasherkonvensjonen. Derimot dør Tatum ved at hun blir klemt i kattedøren som er en del av garasjedøra til filmens siste terrible place. Tatum dør derfor en annerledes død, enn det som er vanlig i slasherfilmen. De få gangene det blir brukt en pistol i filmen, er det Gale og Sidney som har den i sine hender, det er altså ikke drapsmannen som bruker pistolen. Pistolen kan som kjent feile, ifølge Carol Clover og er derfor et dårlig våpen. I filmen er det to drapsmenn.

Billy og hans medsammensvorne kompis Stu, og selv om sistnevnte ikke får like mye oppmerksomhet forklarer dette likevel scenene hvor vi ser personen med masken og Billy samtidig.

Filmens hoveddrapsmann, Billy, er en interessant karakter, samtidig som han er en kjedelig og litt flat person. Han ønsker å drepe Sidney fordi han også skryter på seg å ha drept moren hennes, og da er det derfor må også Sidney dø. Dette skjer fordi Billy påstår at Maureen Prescott hadde en affære med Billy sin far, som gjorde at Billy sin mor forlot faren hans. Billy avslører også for Sidney at det ikke er Cotton Weary som drepte Maureen Prescott, men Billy selv og at han gjorde det for å straffe Sidneys mor. Vi vet derfor at drapsmannen faktisk har et motiv for det han gjør. Dette skiller seg ut fra både *Motorsagmassakren*, *Alien* og *Hush* da drapsmennene i filmene ikke har noe motiv for det de gjør. I de andre filmene dreper drapsmennene fordi de bare har lyst. De har ingen bakgrunnshistorie. Billy har en grunn til at han ønsker å drepe Sidney. Han har også en medsammensvoren i Stu Macher, som betyr at han ikke har utført alle de grusomme handlingene helt alene.

Billy fremstår som en typisk amerikansk student, og han kler seg som typisk ungdom ville gjorde i 1996. Det virker som om han er drevet av lysten på hevn og sex. Det får vi se veldig tidlig i filmen hvor han prøver å forføre Sidney, men mislyktes fordi Sidneys far dukker opp og avbryter forsøket. Han prøver å forføre Sidney senere i filmen og lykkes med det. Dette er også interessant fordi Billy ender opp med, ifølge Stu, å ta fra Sidney den ene tingen som gjorde at hun kunne overlevd i filmens fiksjonsunivers. Likevel er Sidney filmens «Final Girl», og ville overlevd uavhengig om hun hadde vært jomfru eller ikke. Det faktum at Billy er drevet av lysten på hevn og sex, gjør at han passer inn i den samme kategorien drapsmenn som Norman Bates fra *Psycho*.

«In films of the Psycho type (*Dressed to Kill*, *The Eyes of Laura Mars*), the monster is an insider, a man who functions normally in the action until, at the end, his other self is revealed» (Clover, 1992, s. 30). Dette passer også med Billy i *Scream* da hans rette «jeg» først blir avslørt på slutten. Selv om Billy blir arrestert for telefонтorturen mot Sidney, blir han likevel løslatt da han hele tiden hevder at han er uskyldig. Vi får ikke se Billy sitt egentlige «jeg» før i den siste halvdel av filmen. Det er der hans virkelige personlighet kommer fram, og det er der det kommer fram at det faktisk er han som har vært drapsmannen hele tiden. Der Leatherface i *Motorsagmassakren* dreper fordi han er et monster, gjør bakgrunnshistorien til Billy igjen at han kan plasseres i samme kategori som Norman Bates. Billy er også et fiksert element i denne slasherfilmen, og det passer også inn i Clover sin teori om drapsmennene i

slasheren (Ibid). Likevel bryter denne filmen denne konvensjonen ved at Sidney Prescott er med gjennom hele franchisen, mens det vanligvis er slik at det er ofrene som blir byttet ut. Prescott blir altså det fikserte elementet som Billy kunne ha vært i franchisen.

#### 8.4 «Terrible Places» i *Scream*.

I denne filmen er det tre forskjellige «Terrible Places». Det første vi får se er huset hvor Casey befinner seg, og det grusomme som skjer der gjør at huset hun bor i også blir et terrible place. Selv om det bare er en liten del av filmen som utspiller seg der, er det likevel et viktig sted. Huset til Casey er et helt vanlig hus i en amerikansk forstad. Det er altså et realistisk sted. Det andre «Terrible Place» er hjemmet til Sidney. Selv om det ikke skjer noe fysisk der, blir Sidney likevel plaget av Billy over telefonen. Det blir altså en psykisk mishandling, og dette gjør at hjemmet til Sidney også blir et terrible place. Det siste «Terrible Place» er hjemmet hvor kjæresten til Tatum bor, der mesteparten av filmens grusomme hendelser utspiller seg. Det er i det store huset til Stu Macher at mennesker dør og mennesker dukker opp. Huset er stort, ligger avsides til og passer derfor også perfekt inn i Clover sin beskrivelse av «the Terrible Place». Det er i dette husets garasje at vi får se Tatum dø, og det er her Billy møter sin skjebne, etter å ha torturert både Sidney og faren hennes. Det faktum at det er tre «Terrible Places» i filmen gjør at *Scream* skiller seg ut i rekken av slasherfilmer. De ubehagelige hendelsene skjer ikke kun i ett hus, som i *Motorsagmassakren* eller i *Hush*. Det underbygger det faktum at Wes Craven har tatt oppskriften på en slasher og endret de klassiske konvensjonene.

##### 8.4.1 Sidney blir sterkere i filmens siste «Terrible Place».

Et interessant aspekt ved filmens siste terrible place, er at det er her Sidney blir forført og bryter med de klassiske slasherkonvensjonene. Det er i dette huset hun blir nærmest frarøvet en av egenskapene som gjør henne til den hun er. Det er egentlig ganske fascinerende, for etter at Sidney og Billy har hatt sex, virker det som om Sidney blir en sterkere karakter. Det virker som om hun ikke har noe å tape lenger, etter dette får vi se hvor utrolig sterk hun faktisk er. Sidney går derfor i Billy sin felle. Der er også her Billy dør, etter å ha blitt skutt av Sidney flere ganger. Sidney har vært en sterk karakter gjennom hele filmen, men det er i dette huset vi får se hennes egentlige styrke og hva hun faktisk er i stand til å gjøre.

Billy sin maske er også viktig i denne filmen. Masken, også kjent som «Ghostface» har nærmest blitt et ikon i populærkulturen og er veldig lett gjenkjennelig. Masken passer fint inn

i slasherikonografien, og fungerer også som et overraskelsesmoment for ofrene. Masken, sammen med stemmeforvrengingen, bidrar til å gjøre drapsmannen mer mystisk og brutal. Vi får ikke se ansiktet hans før på slutten når Billy avslører at det er han som er drapsmannen. Masken blir også brukt for å skremme på forskjellige måter i filmen. I scenen hvor Sidney og Tatum er i en av gangene på universitetet får vi se flere mennesker løpe rundt i samme kostyme og med samme maske som det drapsmannen i filmen har. Vi kan se at dette skaper et ubehag for Sidney.

På 1990-tallet skjedde det også store forandringer i ungdomskulturen og det ble mer fokus på det ungdommelige og feminine. «The 1990s might be remembered as the decade of Girl Culture and Girl Power» (Rowe Karlyn, 2009, s. 177). Kathleen Rowe Karlyn peker på at dette tiåret inneholdt en del nye bevegelser, også i feminismen, som gjorde utslag på populærkulturen. Hun trekker fram filmer som *Clueless*, og *Scream*, samt TV-serier som *Buffy The Vampire Slayer* og *Dawsons Creek* for å forklare hvordan 90-tallet fikk flere sterke unge kvinnelige protagonister i populærkulturen. At Rowe nevner både *Clueless*, som er en romantisk ungdomskomedie, og *Scream* som er en slasher, viser hvor stort og bredt fokus det ble på «girl power» og «female empowerment». Dette skjer også i musikken hvor *Spice Girls* slo gjennom med sin «girl power» musikk. Dette gjør at *Scream* passer inn i den tredje feministiske bølgen.

### 8.5 1990-tallet og tiårets innflytelse på slasheren som sjanger.

En annen grunn til at den nye unge kvinnelige kulturen er interessant, er at det var på 1990-tallet man faktisk så hvor mye penger og ressurser de har og at de faktisk nå teller som en stor demografisk gruppe. Dette viser at disse unge kvinnene har stor sosial makt. «*Scream* (1996) stands as a key text in identifying girls as a powerful audience and, as Jonathan Hook and Steven Jay Schneider have argued, it had a major impact on the Hollywood film industry» (Rowe, s 180). Dette er også interessant fordi det viser hvor stor innflytelse denne filmen har hatt på Hollywood og filmindustrien, og at filmen skiller seg ut i rekken av andre filmer som ble laget på 1990-tallet.

The *Scream* trilogy raises key issues in the lives of teen girls: (1) sexuality and virginity; (2) adult femininity and its relation to agency and power; (3) identity as it is shaped by the cultural narratives expressed in popular culture; and (4) identity as it is shaped by the family romance, in particular, a daughter's relationship with her mother. (Rowe Karlyn, 2009, s. 181).

Som Rowe Karlyn påpeker så løser denne trilogien alle spørsmålene på en sterk og annerledes måte som gir de unge kvinnene mer makt. Trilogien bidrar også ifølge Rowe til å endre de ulike konvensjonene i ungdoms-slasheren, som tidligere har vært generaliserende og til tider sexistisk, ved å vise kvinnene kun som seksuelle objekter. Kvinnerollefigurene i *Scream* endrer konvensjonene og skaper sterkere og modigere kvinner som ikke er redde for å ta kampen mot drapsmenn og hindringene de møter på underveis. Dette ser vi spesielt på Sidney Prescott, som til tross for alt hun må gjennom, tar kampen mot både Stu og Billy og er en sterk karakter allerede fra begynnelsen av filmen. Filmen skiller seg derfor ut på flere måter enn kun en.

#### 8.5.1 Sidney sin seksualitet.

I slasherfilmens konvensjoner betyr det faktum at hun har hatt sex at hun må dø. Om dette var en tradisjonell slasher, uten de narrative- og sjangermessige endringene hadde Sidney blitt drept. I stedet velger Wes Craven å snu hele situasjonen opp ned og gjøre Sidney sterkere etter at hun har hatt sex. Det er interessant, fordi det tar opp et av temaene Rowe også diskuterer. Sidney har hele tiden kontroll over sin egen seksualitet, selv om det fremstår problematisk å ha sex, noe vi ser i scenen hvor Sidneys mor blir anklaget for å være en «slut» og Sidney gjentatte får ganger høre «your mother was a slut bag» (Rowe Karlyn, 2009, s. 181) «*Scream* zeroes in on virginity and sexuality as a source of anxiety for young women. It does not shrink from the realization that sex is dangerous, and tied to violence and power.» (Ibid.). Det er ingen romantisering av det som skjer når Sidney bestemmer seg for å ha sex med Billy, og det er hele tiden hun som har makten. Sex og makt knyttet opp mot hverandre i filmen og i slasherkonvensjonene, da sex kan føre til død. Som Rowe også påpeker, så markerer filmens sexscene begynnelsen på Sidney sin makt og sitt nye liv som en sterk og uavhengig ung kvinne. Sidney blir som nevnt sterkere, ikke svakere og sexscenen representerer ikke døden eller slutten, men heller det motsatte.

#### 8.5.2 1990-tallet og ungdomskultur.

Filmens selvrefleksivitet kan vi også knytte opp til kulturen ungdommene i filmen befinner seg i. Ungdommer på 1990-tallet har nærmest vokst opp i en kultur med horrorfilmer og dette skaper egne narrativer innenfor filmens narrativ. Ved at drapsmannen spør «Do you like scary movies?» og om deres kunnskap om ulike horrorfilmer, bidrar han til å forsterke filmens selvrefleksive trekk og samtidig underbygge påstanden om at de fleste ungdommer har kjennskap til horrorfilmene som ble laget før 1996.

One of the most troubling aspects of the *Scream* trilogy for many adult women is its apparent approval of violence, especially in the hands of its teen girl protagonist. This violence cannot be understood, however, apart from the narrative and generic conventions that give it meaning and which the films challenge in important ways. (Rowe Karlyn, 2009, s. 183).

Dette aspektet er interessant fordi det viser at filmens vold faktisk er tydelig knyttet opp mot filmens narrativ, og de ulike konvensjonene som eksisterer i filmen.

### 8.5.3 *Scream* sitt auteur-preg er viktig.

Kathleen Rowe Karlyn peker også på at unge fans av *Scream* også gjerne tolker filmen med en forståelse av hvem som har lagd den. Dette er også viktig fordi det betyr at man gjerne setter denne filmen i samme kontekst som de andre filmene Wes Craven, en regissør som har et sterkt auteur-preg, har laget. Rowe Karlyn mener at dette er viktig fordi Craven har laget filmer som utfordrer de klassiske familiekonvensjoner (eksempel: *The Hills Have Eyes*), rase og ideologiene som eksisterte når filmene ble laget. Rowe Karlyn hevder at *Scream* representerer noe nytt, også fordi den kvinnelige protagonisten gjør de tingene som vanligvis er den mannlige protagonistens rolle. Samtidig hevder hun også at ettersom filmen er strukturert rundt to forskjellige kvinnelige protagonister, bidrar dette til å lage to svært forskjellige narrativer (Rowe Karlyn, 2009, s. 184).

Sidney, played by Neve Campbell, then a lesser-known model and star from television, knows the rules, but resists her assigned part and in the end succeeds in unmasking and killing the murderer herself. In effect, she usurps the male role in the narrative for herself. She resists the passivity of the traditional female protagonist and the model of femininity on which it is based. The film constructs Sidney's character with quiet visual references to icons of Girl Power, such as the poster of the Indigo Girls in her bedroom, and shows her techno-confidence when she uses her computer to signal for help. Like Buffy the Vampire Slayer and Xena Warrior Princess, Sidney is physically active, strong, resourceful, and capable of taking care of herself. (Ibid).

Sidney Prescott representerer en ny og mer moderne versjon av «The Final Girl». Hun viser at sex ikke nødvendigvis fører til død, men kan bidra til å styrke rollefiguren hennes. Det faktum at *Scream* har to sterke kvinnelige protagonister gjør også at filmen skiller seg ut i populærkulturen. *Scream* kom i en periode preget av «girl power» noe som har hatt innflytelse på filmen og hvordan rollefigurene i filmens fiksjonsunivers er skrevet og oppfører seg. Dette viser at kulturell kontekst har en viss betydning for en film og dens fiksjonsunivers.

## 9.0 Avsluttende drøfting med konklusjon.

I denne oppgaven har jeg analysert fire filmer, og undersøkt om de kvinnelige rollefigurene har endret seg eller utviklet seg. Da spesifikt, filmenes «Final Girl» og om hun har fått flere dimensjoner eller færre. I analysen av *Motorsagmassakren* fant jeg ut at filmens «Final Girl», Sally Hardesty i aller høyeste grad er en kjedelig karakter, uten de samme dimensjonene som de andre rollefigurene i de senere analysene i denne oppgaven. Det som gjør at Sally Hardesty skiller seg ut som karakter er kun det faktum at hun blir regnet som slasherfilmens første «Final Girl», og at det er det at hun overlever som gjør henne til den hun er, ikke de egenskapene hun har.

### 9.1 Sally Hardesty og *Motorsagmassakren*.

Som Cynthia A Freeland også påpeker, så har Sally Hardesty havnet på feil sted til feil tid. Dette gjelder også de andre ungdommene i filmen som blir brutalt slaktet, en etter en. De har havnet på feil sted til feil tid. Freeland påpeker at Sally Hardesty har null personlighet, og dette gjør at hun blir en tam og kjedelig karakter. Vi får sympati med henne og de lidelsene hun blir utsatt for, men hun har ikke den samme personlighetsdimensjonen som Ellen Ripley i *Alien*, Sidney Prescott i *Scream* og Maddie Young i *Hush*. Derfor kan man også si at den første «Final Girlen», altså Sally Hardesty, kun blir en slags rammebakgrunn og et tomt skall for hvordan rollefiguren «Final Girl» har utviklet seg.

#### 9.1.1 Filmens patriarkalske strukturer.

Det er også interessant å se *Motorsagmassakren* i et feministisk perspektiv fordi filmen nesten utelukkende består av patriarkalske strukturer og menn som bruker andre mennesker som kjøtt. Den gale kannibalfamilien som slakter ungdommene i filmen, viser også hvor ekstremt dysfunksjonell en familie kan bli når det ikke er en morsfigur tilstede. Den eneste kvinnelige morsfiguren i filmen er den balsamerte bestemoren til Leatherface og Chop Top, som faktisk er død og dermed ikke har noen funksjon annet enn å være et slags symbol på at familien er det den er. Dysfunksjonell og ødelagt. Leatherface ser heller ikke på Sally Hardesty som et seksuelt objekt, men som et stykke kjøtt. Dette passer med det faktum at det hele tiden blir implisert i filmen at familien er kannibaler, uten at vi vet det helt hundre prosent sikkert.



*Motorsagmassakren* var likevel en revolusjonerende film innenfor slasheren når den kom i 1974. Filmens realistiske undertone gjør at filmen føles mye verre ut enn det den faktisk er. Det er ingenting i filmen som sier direkte at den grusomme familien er en gjeng med kannibaler, men vi får så mange hint om at de faktisk er det likevel. Det impliseres flere ganger, og det er kanskje dette som gjør at filmen virker mye verre enn det den egentlig er. I tillegg til filmens realistiske og dokumentariske preg, viser *Motorsagmassakren* oss hvor viktig lyden er i slasherfilmen. Lyden av Leatherface sin motorsag preger lydbildet gjennom den siste delen av filmen, og blir brukt som en peker for å vise oss at han er i nærheten og at det snart kommer til å skje noe grusomt.

### 9.1.2 Sally og sympatistrukturer.

At Sally klarer å komme seg unna situasjonen handler ikke om at hun er modig eller smart, men at hun rett og slett har flaks. Hun er ikke like smart eller slu som det Ripley eller Sidney Prescott er, og hun kommer seg unna situasjonen hun er i fordi den gale kannibalfamilien ikke vier henne full oppmerksomhet hele tiden. Hun utnytter at de begynte å krangle med hverandre. Joda, hun ser en mulighet for å komme seg unna, og klarer det, men dette er bare flaks. Det faktum at de siste tretti minuttene av filmen, altså nesten en tredjedel, kun er Sally som hyler, ødelegger også litt for vår sympati med henne. Vi får sympati med Sally, siden vi ser henne bli torturert, og dette passer bra sammen med det Anne Gjelsvik skriver om kvinner og tortur, men samtidig blir hylingen til Sally til tider mer irriterende og ødeleggende enn sympatiskapende.

*Motorsagmassakren* kom på begynnelsen av den andre store feministbølgen og det er litt interessant å se om det er en sammenheng mellom de to tingene. Kvinnerollefigurene i filmen, altså Pam og Sally, går kledd som to relativt frigjorte kvinner. Pam har på seg ganske avslørende klær, og om vi ser henne bakfra ser det ut som hun kun har på seg et par veldig korte shorts og bh. Dette er naturlig da filmen er filmet i Texas, midt på sommeren og vi får gjentatte ganger høre rollefigurene klage over hvor varmt det er. Likevel vil jeg påstå at Pam sitt kostyme/klær er med på å underbygge at filmen er en del av den andre feministbølgen. Selv om Sally har på seg mer klær, og kanskje er kledd på en mindre frigjort måte, er hun likevel ikke bundet av det hun har på seg av klær.

### 9.1.3 Sally Hardesty sin eneste kvalitet er at hun er den første «Final Girlen».

Det store spørsmålet blir derfor; har egentlig Sally Hardesty bidratt med noe til utviklingen av «the Final Girl»? I Carol J. Clover sine termer er Sally den første «Final Girlen» i slasherfilmen, ettersom *Motorsagmassakren* også blir regnet som å være den første slasheren,

og dette blir ganske tydelig, da Sally ikke er en fullstendig karakter med flere personlighetstrekk, som de andre kvinnene jeg siden skal diskutere. Sally Hardesty har likevel bidratt med å danne fundamentet for kvinnerollefigurene i slasherfilmene som kom etter *Motorsagmassakren*. Det er viktig, fordi Sally viser oss at en kvinne ikke nødvendigvis må dø, selv om omstendighetene hun befinner seg i mener det totalt motsatte. Om man ser *Motorsagmassakren* i dag, så kan man også tenke at den faktisk er ganske sexistisk, ettersom Pam sin død både er mer detaljert og drøyere enn mennene som dør. Dette er ganske problematisk, og passer sammen med det Anne Gjelsvik skriver om at det er verre å se kvinner bli torturert og dø på film, sammenlignet med menn. Det er ille å se menn dø også, men særlig innenfor slasheren dør menn på en kort og effektiv måte, fordi de er i veien for drapsmannens egentlige mål; nemlig kvinnen.

#### 9.1.4 *Motorsagmassakren* og den andre feministiske bølgen.

Kunne *Motorsagmassakren* vært noe annet om den hadde kommet senere i den andre feministiske bølgen? Ja, og nei. Om den hadde kommet senere i den andre bølgen hadde filmens slutt kanskje ville vært annerledes. Filmen har en A-avslutning ifølge Clover, Sally klarer å komme seg levende ut av huset, men blir reddet av en mann i en pick-up truck. Hun redder seg selv ved å komme seg ut av huset, men hun kommer seg først og fremst helt vekk fra situasjonen ved å være avhengig av en annen person. Blir Sally Hardesty egentlig et symbol på kvinnelig myndiggjøring, eller bidrar filmens avslutning til å underbygge påstanden om at kvinner må bli reddet av en mann? Jeg mener hun blir et symbol på kvinnelig myndiggjøring, uansett hvor svak personlighet hun har, i kraft av at hun overlever i filmen. Hun klarer å komme seg vekk fra den grusomme situasjonen hun er i, og selv om hun blir reddet av en mann, har ikke det like stor betydning for den utviklingen hun gjennomgår i filmen. Vi får se at hun blir torturert og vi får se de prøvelsene hun må gå gjennom. At filmen har en A-avslutning gjør ikke at vi får mindre sympati med henne, nettopp fordi vi har sett alt det hun har måtte gå gjennom for å i det hele tatt overleve. Samtidig er ikke Sally Hardesty spesielt spennende eller interessant for den sakens skyld. Hun er der, men hun har ingen funksjon utover å være den første kvinnelige overlevende i slasherfilmen. Dette gjør at *Motorsagmassakren* blir en kjedelig film, sammenlignet med de andre filmene jeg har analysert.

Masken til Leatherface er ikonisk i slashersjangeren, og det er interessant å sammenligne hans maske med masken til drapsmannen i *Hush*. Er de egentlig så forskjellige? Den største forskjellen er at Leatherface har på seg maske gjennom hele filmen, og vi får ikke se ansiktet

hans en eneste gang. Dette gjør han mer grusom, da det viser at han er kun et monster. Mens drapsmannen i *Hush* både blir mer menneskelig og mer grusom på samme tid, er Leatherface «bare» grusom. At masken til Leatherface er av menneskehud gjør han også mer grusom, samtidig som omgivelsene gjør han til den han er. Omgivelsene i *Hush* er annerledes enn i *Motorsagmassakren* på flere måter. I *Hush* er omgivelsene minimalistiske og hyperrealistiske, mens i *Motorsagmassakren* er omgivelsene overdrevne og til tider parodiske. Masken til Leatherface føles verre ut, fordi han er en del av den grusomme familien og fordi huset han bor i er fulle av menneskelevninger, skjeletter og hodeskaller. Masken i *Scream* føles nesten parodisk, sammenlignet med de andre, og dette kommer som følge av filmens selvrefleksive trekk.

Bruken av realistisk blod i både *Hush* og *Motorsagmassakren* bidrar til at filmene føles mer grusomme og ekle. Begge er blodige filmer, men på forskjellige måter. *Motorsagmassakren* er en mer «gory» film, hvor fokuset i større grad er på de ekle tingene som befinner seg i «the Terrible Place», mens i *Hush* er fokuset i større grad på de kroppslige ødeleggelsene menneskene i filmen blir utsatt for. Dette er en av de største forskjellene mellom *Hush* og *Motorsagmassakren*. I *Motorsagmassakren* er det mer fokus på det man ikke kan se og dette gjør filmen eklere enn de andre, fordi mesteparten sitter i hodet på publikum.

## 9.2 *Alien*.

Det er interessant å se hvor forskjellig Sally Hardesty er fra Ellen Ripley i *Alien*. Begge filmene kom på 1970-tallet. Det er også viktig å se på de sjangermessige forskjellene mellom filmene. *Alien* er i tillegg til å være en slasher, også en science-fiction film. Dette har direkte påvirkning på rollefigurene i filmen. *Alien* er ikke en ren slasher, på samme måte som *Motorsagmassakren* er. *Alien* sin sjangerhistoriske kontekst er derfor noe man er nødt til å ha i bakhodet når man skal sammenligne denne filmen med andre filmer. Ripley beveger seg i strukturer som først og fremst er mannsdominerte og patriarkalske, i likhet med Sally Hardesty. Det er også veldig viktig å huske at rollen til Ripley er skrevet for en mann, og det kunne likeså greit vært en mann som ble filmens helt. Ripley fungerer derfor som et overraskelsesmoment, som regissør Ridley Scott selv har uttalt i en rekke intervjuer. Man blir overrasket når man innser at det faktisk er Ripley som skal overleve og til tider kan det virke som om det er hun alene som bærer hele filmen på sine skuldre. Dette passer med det Jesse Lawson skriver om Ripley og hennes funksjon i filmen.

### 9.2.1 *Alien* og den andre feministiske bølgen.

*Alien* kom midt i den andre feministiske bølgen og det vises tydelig i filmen. Filmen ville ikke vært like intens eller interessant om det var en mann som endte opp med å bli filmens helt.

*Alien* sin styrke ligger nettopp i rollefiguren Ripley. Ingen av de andre rollefigurene i filmen er like modige, like spennende, eller like smarte som det vi skjønner at Ripley er. Hennes styrke ligger nettopp i det faktum at hun er alt det de andre ikke er. Det blir tidlig etablert i filmen at det er hun som kommer til å overleve, da hun står opp mot de andre og nekter å slippe inn rollefiguren Kane, som har blitt infisert av en *Alien* etter å ha utforsket det fremmede romskipet som filmens besetning ble vekket for å undersøke.

Samtidig så er det interessant å se på om Ripley er klassisk «Final Girl» i Carol Clover sine øyne. Hun innehar både mannlige og kvinnelige trekk, og summen av dette gjør henne til den personen hun er. Som nevnt i analysen av filmen, blir Ripley en mann med kvinnelige trekk om vi skal følge Clover sine teorier. Ripley bryter derfor med slasherkonvensjonene og blir en helt, ikke en heltinne. Hun venter ikke på at andre skal redde henne og kan heller ikke få det, da resten av *Nostromo* sitt mannskap er døde og hun befinner seg veldig langt unna jorden og mennesker som kan redde henne. Ripley har ikke noe valg, på samme måte som Sally Hardesty heller ikke har noe valg.

### 9.2.2 Ripley er ikke en «space bimbo».

Ripley blir filmens protagonist, ettersom det er hun kun som fører handlingen fremover, i motsetning til Romvesenet, som hele tiden prøver å drepe henne og alle som befinner seg på *Nostromo*. Ripley må hankses med det faktum at de andre om bord motarbeider henne. Dette ser vi spesielt på androiden Ash, hvis eneste mål er å få Romvesenet tilbake til jorden på oppdrag fra skipets eiere, uavhengig om det skader skipets besetning eller ikke. Man kan diskutere hvorvidt *Alien* er en feministisk film, men det er ikke til å unngå å se på det faktum at filmen har vært sterk i myndiggjøringen av kvinnelige rollefigurer innenfor både science-fiction og slasheren. Ripley bryter med den klassiske «space bimbo» klisjeen som Jesse Lawson peker på, og dette gjør henne til en sterkere karakter, og et slags ikon for den nye scifi-slasheren. Jeg vil derfor påstå at Ripley har vært en viktig «Final Girl», fordi hennes karakter viser at det er greit å være noe annet enn en «space bimbo». I etterkant har *Alien* blitt en kultklassiker og Ripley skiller seg ut i filmhistorien som kvinnen som måtte hankses med både utspekulerte androider og et to meter høyt monster.

### 9.2.3 De filmatiske virkemidlene i *Alien*.

*Alien* er også en intens film. De filmatiske virkemidlene spiller en stor rolle i å gjøre filmen til det den er, og selv om dette også er tilfellet for slasheren sånn generelt, bidrar de filmatiske virkemidlene til å forsterke de ulike stemningene om bord. Intensiteten i *Alien*, *Motorsagmassakren* og *Hush* er derfor ikke så veldig forskjellige. Drapsmannen i *Alien* bryter med sjangerkonvensjonen om hvem som dør. Romvesenet ønsker å utslette alle, ikke bare kvinnene om bord. Det to meter høye Romvesenet diskriminerer ikke. Romvesenet er også et romvesen, en *Alien*, ikke et menneske som i de andre filmene. Dette handler også om de to sjangerne filmen tilhører. Om vi skal gå helt tilbake til *Alien* sine dypeste sjangermessige røtter, altså den klassiske andre verdenskrigs-filmen, viser denne filmen oss at det faktisk er mulig at en kvinne kan ta kontrollen og være like ressurssterk som en mann. *Alien* er også først og fremst en slasherfilm, spilt inn i verdensrommet.

### 9.3 *Scream*

Den tredje filmen jeg har valgt å analysere er *Scream* ettersom den kom på 90-tallet i den tredje feministiske bølgen og representerer et brudd med den klassiske slasherfilmen. Den er interessant av flere grunner. Den første grunnen er det faktum at filmen inneholder to sterke kvinnelige protagonister. Sidney Prescott, filmens «Final Girl», og Gale Weathers, en nyhetsreporter. Dette viser oss at det er plass til mer enn en sterk kvinnelig protagonist i en film. Selv om det er Sidney som er filmens «Final Girl», fungerer Gale som et feministisk sidekick. At filmen er det den er har også noe med den populærkulturelle konteksten rundt filmen å gjøre. 1990-tallet inneholdt «Girl Power». Det var et tiår hvor myndiggjøring av unge kvinner var viktig, og det hadde stor innflytelse på populærkulturen. Det er ikke til å komme unna at dette har hatt innflytelse på *Scream* også. Derfor passer filmen godt inn i den tredje feministiske bølgen.

#### 9.3.1 Sidney er en ukonvensjonell «Final Girl».

Sidney er ikke en typisk «Final Girl». Hun viser at det er mulig å være sårbar, ha sex og samtidig være modig. Sidney Prescott bryter sjangerkonvensjonen om at sex betyr den sikre død. I hennes tilfelle er det nesten omvendt. Filmens vendepunkt skjer etter at hun har hatt sex, og det virker som om dette er noe som gjør henne enda sterkere. Sidney innehar flere egenskaper enn Sally Hardesty, og selv om hun beveger seg i andre rom enn det Ripley gjør, viser hun at det faktisk har skjedd en utvikling. Fra de patriarkalske strukturene i *Motorsagmassakren*, til de maskuline rommene i *Alien* viser *Scream* at ubehagelige hendelser også skjer i mer normaliserte rom og former, og at «the Terrible House» ikke nødvendigvis

trenger å se skummelt ut. Drapsmannen i *Scream* er heller ikke et klassisk monster, han er Sidney sin kjæreste, og en person man ikke forventer skal drepe noe. I tillegg er det også to drapsmenn i filmen, som gjør at den også bryter med den klassiske slasherkonvensjonen.

### 9.3.2 *Scream* sine selvrefleksive trekk.

*Scream* er også interessant fordi den inneholder en rekke selvrefleksive trekk, som har innflytelse på filmen og dens fiksjonsunivers. Det er interessant at rollefigurene i filmen snakker om horrorfilmer, fordi det viser at de også kjenner til sjangerkonvensjonene de selv må følge. Som Robert Stam påpeker så bidrar dette til at filmen er helt åpen om hva den faktisk er. Den prøver ikke å være noe annet enn en slasher. Det er også interessant å se hvor mange ganger personene i fiksjonsuniverset refererer til andre slasherfilmer. Det ser vi fra filmens begynnelse, til filmens slutt. Samtidig viser dette også at regissør Wes Craven visste at ungdommer i datidens populærkultur hadde kunnskap om slasherfilmene som det blir referert til i filmen. Selveste Freddy Krueger gjør en cameo er med på å underbygge dette.

### 9.3.3 *Scream* og *Hush* er veldig forskjellige.

Dette er en realistisk film, men om man sammenligner den med *Hush* er det ganske mange forskjeller likevel. *Scream* er i større grad selv-refleksiv, mens *Hush* er en «ren» slasher. Der *Scream* er overdreven er *Hush* minimalistisk. Der *Hush* har få rollefigurer, har *Scream* mange. Der *Hush* har en drapsmann, har *Scream* to drapsmenn. Jeg vil faktisk gå så langt som å påstå at *Scream* også har to «Final Girls». Selv om Sidney er filmens «hoved-Final Girl», innehar Gale også en del av kvalitetene og karaktertrekkene som en vanlig «Final Girl» har. Som vi får se på slutten av filmen, så er det både Gale og Sidney som dreper Billy og det er de som har overtaket på de andre. Dette er interessant, fordi det viser at det faktisk er plass til to sterke kvinnelige rollefigurer i en film, man må ikke kun ha en. Dette er også et brudd med den klassiske «Final Girl» konvensjonen.

## 9.4 *Hush*.

Hva er det egentlig som gjør *Hush* spennende? *Hush* skiller seg ut fordi filmens protagonist er døv, og dette har innflytelse på både filmens fiksjonsunivers og filmens lydbilde. Maddie Young representerer noe nytt som «the Final Girl». Hun er forfatter, bor i et avsides hus sammen med katten sin og dette gjør henne til et lettere bytte for potensielle drapsmenn. Det blir også tydelig i filmen at Maddie er smart, modig, sterk og ikke minst er hun alt det drapsmannen ikke er. Drapsmannen i *Hush* er kjedelig, tam og flat karakter. Gjennom filmen får vi se at hun gjennomgår en stor utvikling som karakter, og dette gjør at vi får mer sympati

med henne, samtidig som vi heier mer på henne når vi får se at hun tar kampen mot drapsmannen. Det faktum at vi veksler mellom hennes point-of-listening og drapsmannens POL har også innflytelse på filmen. I noen scener hører vi kun det hun hører og vi vet derfor like lite om hva som kommer til å skje som det Maddie selv gjør. Dette gjør også at vi får mer sympati med henne.

#### 9.4.1 *Hush* i lys av sin feministiske bølge.

*Hush* er også interessant sett i lys av de feministiske bølgene. Filmen har ikke et overdrevent fokus på hverken sex eller kropp fordi den er så realistisk. Klærne Maddie har på seg bidrar til å gjøre henne til en mer normalisert karakter, i likhet med Sidney Prescott og Sally Hardesty. Dette gjør at hun skiller seg ut fra Ripley som befinner seg om bord på et romskip og må kle seg deretter. Hun er heller ikke et feministisk forbilde på samme måte som det Ripley er, men hun viser oss likevel at det er mulig å være sterk og modig i mer normaliserte og moderne former. Maddie beveger seg ikke gjennom patriarkalske strukturer, og maskuline rom som det Sally og Ripley gjør. Maddie beveger seg først og fremst gjennom sitt eget hus, der det egentlig er hun som skal ha makten hele tiden. Hun er en moderne kvinne, en forfatter og det er kun det faktum at hun er døv som gjør at hun skiller seg ut fra en hvilken som helst annen amerikansk kvinne.

#### 9.4.2 Drapsmannen i *Hush*.

Drapsmannen i *Hush* har skiller seg heller ikke ut fra de andre drapsmennene i analysene. Drapsmannen følger nesten alle de klassiske slasherkonvensjonene. Han har på seg maske, ser ut som en usympatisk person og det eneste målet han har er å drepe Maddie. Likevel så bryter han en slasherkonvensjon, ved at han tar av seg masken underveis i filmen. Som nevnt i analysen gjør han dette for å vise Maddie at han er helt sikker på at han skal klare å drepe henne. Det gjør at han skiller seg ut fra både Leatherface, Romvesenet i *Alien* og Billy Loomis. Drapsmannen i *Hush* har ikke noe navn, som gjør at han ikke får en like tydelig identitet som de andre drapsmennene jeg har analysert. Romvesenet i *Alien* har heller ikke noe navn, men Romvesenet har en tydeligere identitet enn drapsmannen i *Hush*, ettersom Romvesenet er et romvesen. Drapsmennene i filmene i analysene er kjedelige menn/monstre og dette underbygger det faktum at det er kvinnene i filmene som er spennende og verdt å se nøyere på.

#### 9.4.3 Maddie Young mot Sally Hardesty

På samme måte som Maddie Young i *Hush* driver handlingen fremover, har Sally i *Motorsagmassakren* samme funksjon. De to kvinnelige rollefigurene er ikke fikserte



elementer på samme måte som drapsmennene. Det er først og fremst de som fører handlingen fremover ved at de begge to ender opp, og er «the Final Girl». Det blir ganske tidlig etablert at det er Sally som kommer til å overleve, da hun skiller seg ut fra de andre i gjengen på flere måter. Samtidig er det steder i *Motorsagmassakren* hvor vi tror hun kan dø, men likevel overlever mot alle odds. Dette finner vi også igjen i *Hush*, så dette viser at Sally og Maddie ikke er så veldig forskjellige likevel, selv om det er 32 år mellom filmene. Selv om Sally er ung og Maddie er eldre, klarer likevel begge kvinnene å stå opp mot drapsmennene i filmene. Dette viser at alder heller ikke har noe å si. Maddie dreper drapsmannen, og Sally klarer å rømme fra situasjonen. Det ene er ikke dårligere enn den andre, selv om de er forskjellige rollefigurer som handler forskjellig under ulike omstendigheter.

#### 9.4.4 Om vi endrer kjønnsperspektivet i slasheren.

La oss snu opp ned på kjønnsperspektivet i slasheren. Hadde dette blitt en like spennende film om drapsmannen var en kvinne, og offeret var en mann? Mest sannsynlig ikke. At hovedrollefiguren er en kvinne er ikke uten grunn. Slasheren er en sjanger som til tider kan glorifisere vold mot kvinner, og det er svært sjelden man ser en mann i rollen som hovedoffer. Om det er en mann som har blitt drept, så er det som regel fordi han er i veien for drapsmannens egentlige motiv. Dette ser vi også i *Hush*. John er bare et hinder i veien for drapsmannen, og han blir drept, fordi han dukket opp på et sted til et tidspunkt han ikke burde ha vært. Ikke fordi han er en mann, men fordi han er i veien. Dette står i sterk kontrast til kvinner som blir drept nettopp fordi de er kvinner. Er det realistisk at en kvinne oppsøker en mann som bor avsides til, jakter på han og ønsker å drepe han? Neppe. Menn har som regel den fordel at de både er sterkere og mer ressursfulle enn kvinner. Maddie Young og Ripley er et unntak her, da begge viser seg å være smarte og ressursfulle kvinner fra begynnelsen av filmen. Det er mer sannsynlig at om det var en mann i hovedrollen i *Hush*, så ville han ha drept drapskvinnen først, før hun hadde hatt muligheten til å drepe andre personer i fiksjonsuniverset.

#### 9.5. The Final Boy

Ville vi hatt like mye sympati med en «Final Boy»? Det tror jeg ikke. Dette kan ha noe med at vi er for vant til å se kvinner bli brutalt slaktet ned av menn i slasheren, og at vi nærmest forventer at det er en kvinne som overlever, ikke en mann. «The Final Boy» passer heller ikke inn i slasherikonografien, da det som oftest er en mann som dreper, ikke en kvinne. Det er mer brutalt å se kvinner bli slaktet ned, enn å se menn bli brutalt drept. Kvinner er tross alt



mer sårbare, ettersom de ofte er fysisk underlegne menn. Igjen, om kvinnen var drapsmannen og det hadde eksistert en «Final Boy», så ville ikke det fungert like bra i slasheren. I slasheren så er det først og fremst den sterkeste kvinnen som skal overleve, mot alle odds, og hun skal bli jaktet på av en mann. Å se en «Final Boy» kjempe mot en kvinnelig drapsmann ville vært unaturlig, ettersom det krasjer med slasherens ikonografi. Som tidligere sitert av Dario Argento “I like women, especially beautiful ones. If they have a good face and figure, I would much prefer to watch them being murdered than an ugly girl or man” (Argento i Clover, 1992, s. 42). Hvorfor drepe en mann når man heller kan se en vakker kvinne dø?

## 9.2 Konklusjon.

I denne masteroppgaven har jeg undersøkt begrepet og rollefiguren «Final Girl». Gjennom analysene av filmene i oppgaven har jeg funnet ut at det har skjedd en endring, og rollefiguren har gått fra å være et tomt skall, til å bli en mer komplett og dynamisk karakter. «The Final Girl» har blitt sterkere, modigere, mer moderne og ikke minst mindre seksualisert. Fra Sally Hardesty til Maddie Young, har rollefiguren endret seg kraftig. Filmene jeg har valgt å analysere har også brutt de klassiske slasherkonvensjonene på forskjellige måter, og dette beviser at det ikke nødvendigvis trenger å være en bestemt type mal for å lage en slasher. Jeg vil også påstå at den kulturelle og sosiale konteksten rundt filmene har vært med på å gjøre dem til det de er. De ulike feministiske bølgene har også hatt en viss innflytelse på filmene på ulike måter. 90-tallet og den tredje feministiske bølgen har gjort Sidney Prescott i *Scream* til en annen karakter enn Sally Hardesty fra *Motorsagmassakren*.

### 9.2.1 Ble problemstillingen løst?

Jeg ønsket først og fremst å undersøke om det hadde skjedd en utvikling og om det hadde noen sammenheng med samfunnet filmen ble laget i. Funnene i analysene viser at det har skjedd en utvikling og at de feministiske bølgene rundt filmene har hatt innflytelse på filmene. Det er også viktig å understreke at om denne oppgavens filmkanon hadde vært annerledes, hadde nok resultatet også blitt annerledes. Det er også en rekke teoretiske perspektiver som kunne vært spennende å ha med i analysene, men jeg har bevisst valgt å ha fokus på noen få bestemte ting for å unngå at oppgaven ikke ble for stor og for uoversiktlig. I *Alien* ville det for eksempel vært interessant å se på psykoanalyse og fallossentrismer, men jeg har bevisst unngått å se på dette da jeg mener at det ikke er helt relevant for det jeg ønsker å undersøke. I *Motorsagmassakren* ville det vært interessant og gått enda dypere inn på de patriarkalske

strukturene i filmene, og se på om fraværet av moren i familien har hatt påvirkning på rollefigurene. Men dette er også utenfor denne oppgavens problemstilling.

Ettersom hovedkilden i denne oppgaven ble utgitt i 1992 mangler den en viss forståelse av hvordan slasheren og «The Final Girl» har fungert etter 1992. *Scream* kom ut i 1996 og Clover sin bok blir derfor på noen punkter utdatert. Den tar ikke for seg det samfunnet vi lever i nå, og det gjør også at boka ikke tar for seg det faktum at man kan ha to «Final Girls», som i *Scream*. Selv om det først og fremst er Sidney Prescott som er filmens «Final Girl», har hun Gale Weathers som sitt feministiske sidekick og dette er ikke noe Clover tar opp i sin bok. Boka tar heller ikke høyde for mer normaliserte kvinnelige rollefigurer som det Maddie Young i *Hush* er. Horrorfilmen, da særlig slasheren, har også endret seg i tiden mellom *Motorsagmassakren* og *Hush*. Det er ikke helt unaturlig da det er 42 år mellom filmene. Dette underbygger også det faktum at sjangere er i konstant endring fordi det kommer nye regissører til som endrer sjangerkonvensjonene. Dette har hatt innflytelse på rollefigurene og særlig «The Final Girl».

I en videre forskning ville det vært interessant å se på hvordan andre undersjangere i horrorfilmen har endret seg, og hvorfor dette har skjedd. Det ville også vært interessant å se hvordan kvinnerollefigurene i de andre undersjangerne har endret seg gjennom ulike tidsepoker. Ettersom filmene i denne masteroppgaven i hovedsak er engelskspråklige, ville det vært interessant å se på om slasherfilmer/horrorfilmer fra andre land og nasjonaliteter har noen fellestrekk eller om de er veldig forskjellige.

## 10.1 Referanseliste.

- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. London: The British Film Institute.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Great Britain: Routledge.
- Clover, C. J. (1992). *Men, Women and Chain Saws. Gender in the modern horror film*. USA: Princeton University Press.
- Craven, W. (2010). Wes Craven looks back on "Scream" franchise. I J. Barkan (Red.). <http://bloody-disgusting.com/interviews/21549/wes-craven-looks-back-on-scream-franchise/>.
- Doherty, T. (1996). Genre, Gender and the Aliens Trilogy. I B. K. Grant (Red.), *The Dread of Difference*. USA: University of Texas Press.
- Freeland, C. A. (2000). *The Naked and The Undead. Evil and The Appeal of Horror*. USA: Westview Press.
- Gjelsvik, A. (2007). *Vondt og vakker - vold i audiovisuelle medier*: Høyskoleforlaget.
- Greene, R. (2006). The Undead and Philosophy : Chicken Soup for the Soulless. I K. S. Mohammad & R. Greene (Red.). Chicago: Open Court
- Holst, C. (2009). *Hva er feminisme*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, G. (2011). *Norsk Filmhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, G. & Tiller, A. (2014). *Lydbilder - mediene og det akustiske*: Universitetsforlaget.
- Korsvik, T. R. (2015). Den nye feministbevegelsen: bølge eller krusning?
- Lawson, J. E. (2014). *Is Alien Pro or Anti-Feminist? What We See is Different from What We Watch*. Hentet fra [https://www.academia.edu/7183599/Is\\_Alien\\_Pro\\_or\\_Anti\\_Feminist\\_What\\_We\\_See\\_is\\_Different\\_from\\_What\\_We\\_Watch](https://www.academia.edu/7183599/Is_Alien_Pro_or_Anti_Feminist_What_We_See_is_Different_from_What_We_Watch)
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. I L. C. Braudy, Marshall (Red.), *Film Theory & Criticism* (s. 711-722): Oxford University Press.
- Newton, T. B. (2017). Hush (Original Motion Picture Soundtrack). Hentet fra <https://soundcloud.com/the-newton-brothers/sets/hush-original-motion-picture-soundtrack>
- Rowe Karlyn, K. (2009). Scream, Popular Culture and Feminism's Third Wave. "I'm Not My Mother". I H. Addison, M. K. Goodwin-Kelly & E. Roth (Red.), *Motherhood Misconceived: Representing the Maternal in U.S. Films*. USA: State University of New York Press.
- Siegel, K. & Flanagan, M. (2016a). 'Hush' Director Mike Flanagan and Actress Kate Siegel On Their New Thriller! I T. Thurman (Red.). <http://bloody-disgusting.com/interviews/3384092/interview-hush-mike-flanagan-kate-siegel/>.
- Siegel, K. & Flanagan, M. (2016b). Interview: Kate Siegel & Mike Flanagan on Finding that Silence is Golden in "Hush". I S. Saito (Red.).
- Stam, R. (1992). *Reflexivity in film and literature, from don quixote to jean-luc godard*. New York: Columbia University Press.

## 10.2 Filmliste

*Alien* (Ridley Scott, 1979)

*Air Force* (Howard Hawkes, 1951)

*A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984)

*Cabin in the Woods* (Drew Goddard, 2012)

*The Conjuring* (James Wan, 2013)

*The Exorcist* (William Friedkin, 1977)

*Død Snø* (Tommy Wirkola, 2009)

*Get Out* (Jordan Peele, 2017)

*Halloween* (John Carpenter, 1978)

*Hush* (Mike Flanagan, 2016)

*Hustruer* (Anja Breien, 1975)

*Motorsagmassakren* (Originaltittel: *Texas Chainsaw Massacre*), (Tobe Hooper, 1974)

*Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922)

*Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)

*Scream* (Wes Craven 1996)

*Scary Movie* (Keenen Ivory Waynans, 2000)