



I HODET PÅ HORROR

Et psykoanalytisk dypdykk inni sinnet til noen av vår tids mest radikale regissører



LINN BRENN
NTNU DRAGVOLL
VÅREN 2019

Emnekode KM2000
Kandidatnr. 10004
Antall ord: 6695

Innholdsfortegnelse

Innledning	2
Wes Cravens egne mareritt	3
Estetikken ved depresjon gjennom øynene til von Trier	4
<i>Depression Trilogy</i>	5
<i>Helvetet som Lars von Trier bygde</i>	7
Kvinnene i Cravens og von Triers filmer	9
<i>Erotikk og brutalitet</i>	12
Familierelasjoner og barndomstraumer	15
Konklusjon	17
Kildehenvisning	19

[Sammendrag]

Denne oppgaven tar for seg filmene til Wes Craven og Lars von Trier, og utforsker hva i livene deres som påvirket filmene. Problemstillingen er hvorvidt man kan trekke paralleller mellom et problematisk liv og interessen for å kanalisere dette via filmens kunstform. Det tas opp ulike psykiske lidelser – både de som blir portrettert i filmene, og utenom – i tillegg til noen feministiske filmteorier.

[Engelsk]

This assignment revolves around the movies of Wes Craven and Lars von Trier, and explores which elements in their lives had an impact on their movies. My topic of interest is whether one can draw parallels between a problematic life and the interest in channeling this via the film's art form. Various mental disorders are addressed – both those portrayed in the movies, and those outside of it – in addition to some feminist film theories.

Innledning

Noen av de første filmene jeg kan huske å ha sett har vært skrekkfilmer, og selv om det har vært et betydelig antall forgjengere av andre sjangre før disse, har skrekkfilmene vært de som har gjort mest inntrykk – og dermed begynte min fascinasjon for det makabre. Det at vi som publikum har en notabel interesse for hva som manifesteres på filmlerretet er én ting, men vi må ikke utelukke kilden til denne dystre opplevelsen. Alt skjer jo tross alt i filmskaperens hode, og det må åpenbart ta utgangspunkt i noen type kognitiv erfaring. Hypotesen min for denne oppgaven er derfor hvorvidt man kan trekke paralleller mellom et problematisk liv og interessen for å kanalisere dette via filmens kunstform.

Jeg har i all hovedsak tenkt å fokusere på to regissører, Wes Craven og Lars von Trier. Jeg valgte disse på grunnlag av at Craven har laget noen av de største kultklassikerne der ute som gjerne bryter litt med bestemte horror-troper, mens von Trier har vært åpen med sine problemer og har et særdeles distinkt preg over filmene sine. Selv om begge har laget et liv for seg selv innen horrorsjangeren, kan de anses å være i forskjellige ender av skalaen – Craven med sine fysiske monstre, og von Trier med sine psykiske. Jeg kommer til å ta i bruk intervjuer, artikler og biografier om disse regissørene, samt innspill av feministiske filmteorier fra kjente navn som Cynthia Freeland, Laura Mulvey og Carol Clover, siden både Craven og von Trier bruker sterke,

kvinnelige personligheter i hovedrollene til filmene sine. Jeg kommer til å fokusere på Cravens mest kjente verker som *A Nightmare on Elm Street*, *Scream* og hans debutfilm, *The Last House on the Left*. For von Trier kommer jeg til å ta i bruk hans «Depression trilogy», i tillegg til hans nyeste film, *The House That Jack Built*, som jeg anser å være hans mest personlige selvbiografi til dags dato.

Grunnen til at jeg valgte å skrive om akkurat dette temaet er fordi jeg ønsker å se på hvordan kunst kan komme fra mørke kilder – med andre ord hvordan noe vakkert kan komme fra noe stygt. Målet med denne oppgaven er på ingen måte å romantisere psykiske lidelser, men heller å bringe dette tabubelagte temaet frem i lyset og fjerne det tilhørende stigmaet. Jeg ønsker at denne oppgaven vil bringe oppmerksomhet til temaet, i tillegg til å spre motivasjon og inspirasjon.

Wes Cravens egne mareritt

«Ultimately, [*The Last House on the Left*] is a ... frankly exploitative, harsh, and sleazy feature designed to appeal to the thrill-seeking crowd, but one that also uses its sex and violence and plotline to explore some much bigger issues. Who would—who could—make a picture like that as his or hers first go-round in the director's chair? And why?» (Wooley, 2011, s. 4).

Dette er noe av det som gjør Craven til en intrikat og fascinerende mann, og jeg ønsker å gå i dybden i nettopp disse spørsmålene. Hva i denne mannens liv var det som gjorde at han valgte å fokusere på de mest brutale aspektene ved menneskelig atferd? Wes Craven hadde en særdeles kristen oppvekst, og dette medbragte blant annet at han ikke fikk drikke, danse, røyke, spille kort, og fikk heller ikke se filmer (Wooley, 2011, s. 6). Craven sier selv at dette var med på å holde ham ute av «mainstream»-bølgen. Selv om kirken forbød ham i å se filmer, lå problemet hovedsakelig i Hollywood-filmer. Så i stedet så han Disney-filmer, samt noen komedier og krigsfilmer. New York Times' Robin Finn skrev at unge Wes «had the impression he would burn in hell as a nonbeliever» (Wooley, 2011, s. 15).

Craven sier selv at den første filmen hans, *The Last House on the Left*, ikke var behagelig å se på, selv om det var han selv som laget den. For Wes følte all lidelsen veldig ekte ut, veldig

personlig. Når han fikk spørsmål om hvorfor han laget den når den er i drøyeste laget selv for ham selv, svarte han følgende:

«I get that all the time, “Where does this come from? You seem like such a nice guy.” I don’t know. Now I know most of the major guys and girls who make horror films and they are a jolly bunch. We’ve all talked about it amongst ourselves and we were scared in school or bullied or whatever, or had scary fathers. It’s partially a way to immune yourself from terror and fear. And I’m sure there is a certain amount of anger and even rage in being raised in a way that says half of the great sources of inspiration and joy in life are sins and you burn in hell forever. I’m sure that had done a lot of psychic damage.» (Stratford, 2015).

Innen Cravens femårsdag var han allerede blitt utsatt for betydelige mengder sinne og død, grunnet faren som forlot familien når Wes var tre år. Året etterpå ble faren et offer for et hjerteinfarkt, og ble begravet på sønnens fjerde bursdag. Craven hadde da i særdeles ung alder funnet et par av de underliggende temaene han kom til å utforske i ikke bare sin første film, men også et mektig antall av filmene etter den. Han måtte i tillegg bli tatt inn av en annen familie siden han måtte tilbringe mye tid uten sin mor, hvilket forklarer Cravens interesse i å utforske surrogatfamilier og familieforhold i filmene sine (Wooley, 2011, s. 11).

Antagonisten i Cravens *A Nightmare on Elm Street* ble født i lyset av et møte Craven hadde med en viss mann ikledd en hatt og en frakk, stående utenfor vinduet hans som 11-åring. Selve navnet, Freddy Krueger, kom derimot fra en annen ung gutt som alltid prøvde å banke opp Craven. Men Krueger som karakter fikk ikke sett dagens lys før Craven gikk på videregående, hvor han fant ut at han kunne uttrykke sin mentale tilstand gjennom skriving. Selv om skaperen kanskje ikke helt mente det sånn, utgjør Krueger en god stand-in for antikristen (Wooley, 2011, s. 18).

Estetikken ved depresjon gjennom øynene til von Trier

«Von Trier likes to say that everything in life scares him except the content of his films. Directing, of course, has been a means of harnessing his demons, of shedding light on dark corners. His greatest pictures [...] amount to flayed human epics with all the nerve endings exposed. The danger is that the demons and darkness have a habit of spilling over into real life.» (Brooks, 2018).

Depression Trilogy

Den første av filmene i denne trilogien er *Antichrist*, som er den mest direkte når det gjelder depresjon, og som lar det være opp til karakterene å analysere. Det er også den mest surrealistiske av de tre filmene, og som blir belyst av et særdeles sterkt supernaturlig tema. Depresjon blir sett spesielt analytisk på av både Han og Hun – Hans tilnærming til å forstå depresjon og angst er på et profesjonelt nivå og som rett fra boka, mens Hun gir ikke slipp på ideen om at naturen er ondartet. Mens de er i Eden snakker Hun om at naturen er Satans kirke, at naturen er en syklus av død, og at hun nå kan høre skrikene til alle tingene som skal dø. Dette tyder åpenbart på at naturen (både i betydningen av dyreliv i tillegg til menneskets natur) er svært kaotisk. Sett at von Trier gikk gjennom en tung periode da *Antichrist* var i produksjon og tok i bruk denne filmen som en form for et terapeutisk middel (Fanning, 2009), er det ganske innlysende at han har lagt mye av seg selv inn i denne filmen. Kombinasjonen av manus presentert av skuespillerne og de visuelle metaforene for naturen bringer virkelig ut hvor dystert denne filmen er. Begge disse gir seeren en bedre forståelse hver av karakterenes psyke, og hvordan de reflekterer – eller håndterer – sin sorg.

Den andre i rekken er *Melancholia*. Justine og Claire er to søstre som prøver å takle den forestående enden av jorden mens en annen planet er på vei til å kolliderer med den. Von Trier påstår at ideen til denne filmen kom etter en depressiv episode han hadde, hvor han innså at deprimerte mennesker er i stand til å forholde seg roligere under katastrofale situasjoner (Hunger, 2016). Delt opp i to segmenter, hvorpå den første halvdel fokuserer på Justine, mens den andre fokuserer på Claire. Filmen begynner på starten av Justines bryllup, hvor hun finner det vanskelig å i det hele tatt nyte kvelden. Mens planeten Melancholia kommer nærmere jorden, reagerer begge søstrene forskjellig på den kommende slutten; Justine godtar sin skjebne, og Claire prøver å løpe fra den. Justine påpeker at «The earth is evil. We don't need to grieve for

it.» Claire prøver derimot å maskere denne forestående undergangen, og tar med seg sønnen og prøver å «flykte» mens Justine venter på kollisjonen med et fattet sinn. Allikevel er det en følelse av vaghet her, siden temaet depresjon aldri blir adressert – mens *Antichrist* velger en filosofisk tilnærming til en innsikt i depresjon mens von Trier i tillegg lar karakterene kommentere temaet, avhenger *Melancholia* av at seeren selv plasserer brikkene sammen. Det er særlig Justine som får gjennomgå ekstreme episoder av depresjon, hvilke inkluderer å distansere seg selv fra andre i tillegg til en manglende evne til å reise seg opp og gå. Til noen som kanskje ikke forstår hvordan depresjon føles ut, kan det være behov for litt mer analysering for å forstå hva Justine tenker, eller for å forstå hvorfor hun oppfører seg på måten hun gjør. Enden av verden illustrerer en vakker, manisk natur i perfekt harmoni med hovedkarakterens indre verden. Jorda synker sakte inn i «Melancholia», en visuelt fantastisk metafor.

Finalen til denne trilogien er en film som er delt opp i to deler: *Nymphomaniac*. Sammen følger begge filmene fortellingen om Joes liv og hvordan hun lider av sexavhengighet. I denne filmen forteller Joe livshistorien sin til Seligman, som finner Joe banket opp i en bakgate og tar henne med seg hjem. Gjenfortellingen av hennes liv og avhengighet starter med Joe som en ung jente og opp til nåtiden – gjennom disse årene blir det detaljert fortalt om hennes seksuelle eskapader, hvilket inkluderer alle partnerne hun har vært involvert med, alle seksuelle aktivitetene hun har bedrevet (blant annet BDSM), og alle livene hun har ødelagt gjennom sin avhengighet. Depresjon er heller ikke her presentert rett på, men er mer essensen av plottet. Joe er en person som har levd et liv gjennom å bruke andre mennesker for sin egen nytelse. En person som har vært instrumental i å skade andres forhold, som for eksempel i den forstand at hun sover med andre menn. Disse handlingene får seeren til å stille spørsmål til Joes moral, men derimot får oss til å bedre forstå henne, og dermed smerter oss når vi ser henne synke lenger og lenger ned i denne livsstilen. Hun bruker Seligman som et middel til å luften alt dette, og ved å dele sin historie prøver hun å finne ut om det hun har gjort har vært rent ondartet – at det ikke er noen måte å endre noe av det, og at livet er rent svarthvitt. Både *Antichrist* og *Melancholia* tar en eksistensiell tilnærming når det kommer til å håndtere depresjon, mens *Nymphomaniac* lener mye mer mot realismens rike. Natur er også brukt som symbolikk i *Nymphomaniac*, akkurat som i *Antichrist*.

Antichrist, *Melancholia* og *Nymphomaniac* er alle karakterstudier av mennesker som har blitt innesperret av depresjon. Von Trier har gitt oss tre mennesker som lever i tre forskjellige verdener, men som er hjemsøkt av den samme forbannelsen. Alle disse filmene ender på et nihilistisk vis; alle stiller oss personlige og jordiske spørsmål, fordi kunst er ment for oss til å finne deler av oss selv i.

Helvetet som Lars von Trier bygde

Tilsynelatende bestemt på å bli dristigere med alderen, snur von Trier seg nå fra overdreven seksualdrift til et enda større tabu: dødsdriften i seg selv. Akkurat som måten *Nymphomaniac* bruker episoder av eksplisitt sex for sin konstruksjon, er byggeklossene til *The House That Jack Built* mord, spesielt av kvinner – og for Jack er ikke dette bare en metafor. Men von Triers voksende utålmodighet når det gjelder subtilitet vises også i nærværet av Verge, den eldre mannen som snakker med Jack via voice-over og som stadig kaller ham ut på sin arroganse, i tillegg til sine morderiske impulser. Av alle von Triers argumentative duoer, er det Jack og Verge som best representerer de konstante motstridende kreftene som arbeider mot regissøren, men også mot Jack selv. En gang for alle ønsker von Trier å tydeliggjøre den interne skillelinjen som utgjør grunnlaget for hans åndsverk og angst. I stedet for å spre sin ambivalens mot menneskets natur på tvers av flere komplekse karakterer, eller å ha en person bevege seg mellom disse motstridende begrepene over tid, presenterer von Trier nå to ekstreme tilfeller i hver sin ende av skalaen, og får en til å forhøre den andre. Denne konseptuelle tilnærmingen er mer åpenbar og effektiv enn noensinne.

Verge spør etter hvert Jack om hvorfor ofrene han velger å snakke om bare er kvinner, og «dumme» sådan. Dette kan være Lars som hører kritikerne, og stiller seg selv samme spørsmål: Hvorfor er ofrene i filmene ofte naive kvinner? Etter han i utgangspunktet avviste disse valgene som rent tilfeldige, innrømmer Jack at kvinner er bare er «lettere å samarbeide med». Verge merker allikevel relativt fort at «samarbeid» her er en eufemisme for å drepe. Dette kan være et manifest på von Triers dårlige forhold med kvinner, enten det er familierelasjoner eller romantiske – eller det kan rett å slett være at det er enklere å peke ut kvinnelige figurer som de svake.

Jack fortsetter med å forsøke å overbevise Verge om intelligensen og rettferdigheten ved hans handlinger, på samme måte som von Trier forsøker å overtale seg selv om dydene ved hans selvdestruerende kunst. Når han tar sitt publikum under blir han også med, og både Jack og Verge må gjennomføre den allerede dømte reisen som seriemorderen har begitt seg ut på. Von Trier forlater aldri seerne alene når han går ut og søker etter de mørkeste sannhetene ved menneskelig natur. Spørsmålet er da om denne dybdeforskningen i tillegg prøver å finne måter å håndtere disse begravde virkelighetene.

Det er ikke til å unngå at von Trier har støttet seg på kvinnelige hovedroller i filmene sine (noe jeg vil gå dypere inn i straks), så det at i hans siste film til dags dato skiller seg ut og tar i bruk en mannlig hovedrolle er ikke til å overse. Derfor kan det sies at dette er det mektigste selvportrettet hans så langt, om en artist som tror han er en bedrager og en fiasko fordi han mangler empati, og er derfor ikke i stand til å gå inn i den menneskelige tilstanden som kan skape sann, varende, meningsfull kunst. *The House That Jack Built* kan ses på, ikke som et narsissistisk selvportrett av en syk mann, men som en innrømmelse, en unnskyldning fra en mann som trenger hjelp.

Huset som Jack bygger kan være en metafor for filmene von Trier skaper. Jack prøver å bruke materialer som forventes av et hus, men blir aldri fornøyd med resultatet, og ender opp med å rive det gang på gang. Dette kan ses på som at von Trier forsøker å skape en film med et noenlunde «normalt» tankesett, men dette funker ikke for ham. Han klarer ikke bygge et hus, eller skape en film, med materialene som forventes. Mordene som Jack utfører kan være alle dårlige tankene von Trier føler på, og grunnen til at han ber om unnskyldning etter mordforsøket på «incident #2» kan være von Trier som får dårlig samvittighet for å føle akkurat disse tankene. Som nevnt tidligere har von Trier fastslått at det ikke har vært noen klar skildring mellom godt og ondt, og dette tar han opp som tema i *The House That Jack Built*. Her snakker han om «the lamb and the tiger», eller uskyld og brutalitet, som han begge sier er nødvendige. Dette manifesteres i et flertall av filmene hans, og er åpenbart et mantra von Trier lever etter. «Some people claim that the atrocities we commit in our fiction are those inner desires that we cannot commit in our controlled civilization, so they are expressed instead through our art. I don't agree. I believe heaven and hell are all the same.»

Et av Jacks ofre, Simple, er en særdeles god metafor for kvinnene i von Triers filmer. Han bruker Simple som en form for innrømmelse, en unnskyldning. Når Jack sier til henne at han er morderen og indirekte erkjenner at han kommer til å drepe henne, løper hun ned til politiet og forklarer situasjonen. Jack kommer like etterpå og sier at alt hun har sagt er sant. «I've also been a horrible human being to this woman right here.» Von Trier kan her anerkjenne at han har satt sine kvinnelige karakterer i et forferdelig univers. «Let me make it up to you.» Dette kan også være hvorfor de samme karakterene får en frigjørende rolle på slutten, von Trier prøver å gjøre opp for det han har gjort mot dem.

«After several more murders, I felt my OCD diminish,» sier Jack, «I started to take greater chances.» I likhet med dette begynte også von Trier å ta større sjanser når det kom til filmer, etter hvert som antallet ble større. Han har selv sagt at han bruker filmer som en form for terapi. Mens han ble mer komfortabel med denne uttrykksformen, ble også filmene hans parallelt med dette radikalt mer risikable. Dette har vist seg i von Triers nyeste filmer, hvor de fra og med «Depression trilogy» virker bli mørkere og mørkere, og von Trier går i likhet med Jack muligens ned i et eget personlig helvete. Jack har allikevel med seg en annen stemme på veien, Verge. Denne karakteren kan ses på som von Triers humane side, samvittigheten hans, som konstant minner Jack på at det han gjør er galt. Allikevel må disse to partene samarbeide for at Jack skal få til å bygge huset sitt, og her kommer vi tilbake på at det alltid må være to kontraster for at verden skal gå rundt. The lamb and the tiger. Jack og Verge – von Trier og samvittigheten hans – finner ut at ved å gi etter til disse onde tankene, kan han endelig bygge huset han har prøvd så lenge på. Ved å ikke prøve å bekjempe disse lidelsene sine, men heller bruke de som et hjelpemiddel, kan von Trier endelig skape den kunsten han har prøvd så lenge på. «Why can't demolition [...] create art?»

Kvinnene i Cravens og von Triers filmer

Det som er spesielt interessant med karakterene i deres filmer er bruken av kvinner, og jeg ønsker å finne ut om familieforhold eller andre typer forhold har hatt noen innflytelse på dette.

Det er en åpenbar mulighet for at en kvinnelig rolle i livene til disse regissørene har hatt en finger med i spillet når det kommer til deres psyke. Jeg kommer tilbake til dette senere i oppgaven, men foreløpig vil jeg sette søkelys på hvordan disse kvinnene blir presentert.

Kvinner i skrekkfilmer er ofte fetisjisert på grunn av deres kropp og blir ofte stemplet som ofre. De er nødt til å følge spesielle regler hvis de vil overleve ut filmen – dette inkluderer å holde seg unna alkohol, stoff og spesielt sex. Hvis det er én ting disse reglene gjør det klart, er at renhet er viktig for «the final girl»s overlevelse. Skrekkfilmer har faktisk en tendens til å straffe de som er opprørske eller mektige ved å ta livet deres. Craven endret denne narrative retningen ved å skrive den kvinnelige protagonisten i *A Nightmare on Elm Street* som en sterk, intelligent ung kvinne som visste hvordan hun skulle lure skurken. Men også *Scream* gjør det klart at disse reglene har sin utgangsdato, og «final girls» har endelig en sjanse til å redde seg selv. Gjennom hele filmen tar hovedkarakteren Sidney ansvaret, og kan til og med se gjennom den maskerte skikkelsens bløff. Hun slår tilbake hver gang morderen gjør, og viser at hun gjør en god jobb i å beskytte seg selv. Sidney nekter å gi opp, hvilket er hvorfor hun er i stand til å overleve i tre etterfølgere, hvor enda flere er ute etter å drepe henne. I likhet med Sidney nekter også heltinnen i *A Nightmare on Elm Street*, Nancy, å gi etter for skurken Freddy. Hun er bestemt på å overvinne ham uansett hva, mens kjæresten hennes ikke virker bry seg om situasjonen de befinner seg i. Som Nancy sier selv, «I'm into survival», noe ingen andre i filmen virker å være. I tillegg er hun den eneste som klarer å finne Freddys ene svakhet.

Scream gjør narr av horror-teamet. Men denne selvbevisste filmen viste også at slasher-filmer hadde støttet seg for lenge på lat skriving når det kommer til kvinnelige karakterer. Å være klar over disse tropene gjorde det enklere å spotte dem, hvilket der igjen gjorde det vanskeligere for skrekkfilmer å komme unna med å degradere kvinner bare for gøy. Craven viste blant annet i *The Last House on the Left*, *A Nightmare on Elm Street* og *Scream* at kvinnelige karakterer er fullstendig kompatible til å kjempe sin egen kamp og faktisk vinne den.

Rollene som de kvinnelige karakterene på von Triers filmroller besetter er et spennende kulturelt tema, og kan sies å gi et innblikk i den sosiale situasjonen til kvinner i den vestlige verdensdelen. I denne forstand kan von Trier anses å gå imot den vanligvis oppfattede mangelen på substansielle roller for kvinnelige skuespillere – her besetter de ikke bare roller som utfyller

den andre halvdelen i en standard dramafilm eller en romantisk komedie. Rollene er varierte, hvor bakgrunnene og yrkene til kvinnene er rikelig skisserte. De blir portrettert som en karakter som står alene uten å være avhengig av en annen karakter for å oppnå sin identitet.

Men selv om von Trier putter sine kvinnelige karakterer i et privilegert lys, finner man ofte at de hendelsene som forløper er av emnene ofring, lidelse og motgang. Selma i *Dancer in the Dark* ender opp med å bli hengt for å stjele penger for å redde synet til sin sønn. Grace i *Dogville* blir dårlig behandlet og utstøtt av innbyggerne i Dogville, og blir i *Manderlay* drevet ut av de samme plantasjearbeiderne som hun hjalp frigjøre. Den samme skjebnen kan ses å falle på flesteparten av de kvinnelige karakterene i von Triers filmer. Det er som om han faktisk nyter å pine dem, og hvorvidt dette er enkel sadisme eller om det er reflektert masochisme og et hat for seg selv er ikke godt å si.

Allikevel kan det også påpekes at den eneste andre konstanten gjennom von Triers filmer er at hans lidende kvinnelige karakterer utfører en «transformativ» handling på en eller annen måte, som kan bli sett på som en protest mot behandlingen de mottar, og kanskje mer generelt mot samfunnet som tillater og oppmuntrer denne behandlingen. Eller, hvis det blir for simpelt å betrakte handlingene til disse kvinnene som en protest mot behandlingen de får, kan de likevel bli forstått som et alternativ til en verden hvor de blir nødt til å utholde denne lidelsen. Spørsmålet er hvordan man skal tolke disse filmene, hvordan man kan sette sammen disse to fellesfaktorene i von Triers livsverk: heltinnenens lidelser og de forløsende handlingene de ender opp med å utføre. Det virker som at heltinnenens lidelser og forræderi er i en eller annen grad nødvendig så de kan utføre sine handlinger. Det er kun når de er ved bristepunktet og blir totalt ekskludert fra samfunnet at disse kvinnene er i en posisjon til å utføre den transformative akten som endrer situasjonen fullstendig – men spørsmålet er om denne utførelsen kan bli forstått som en kompensasjon til all lidelsen, eller på en eller annen måte en unnskyldning for det. Med andre ord kan det være at lidelse ikke er så nødvendig for utførelsen, så mye som at utførelsen er nødvendig for tilførselen av lidelse. Kan von Trier kjenne seg igjen i disse kvinnene, og bruker han dem som en kanal for å gjenfortelle sin egen historie? Men hvorfor da kvinner? Kanskje denne bruken er et middel som representerer hans beundring for kvinner, i kontrast til hans hat for dem, som de fleste filmene hans ser ut til å antyde. Kanskje en betydelig kvinnelig kraft har

satt sine spor i livet hans i en eller annen form, og filmene er et bevis på hvor sterke og mektige kvinner kan være.

Erotikk og brutalitet

«Horror and sex, the two most surefire kinds of exploitation films, share an essential similarity.» (Wooley, 2011, s. 49).

Både Craven og von Trier spiller på sex i en eller annen form i filmene sine. Sex og erotikk henger tydelig sammen med skrekkfilmer, men det som er interessant er i hvor stor grad Craven og von Trier lener seg på nettopp dette. I en kultklassiker som *A Nightmare on Elm Street* blir ulike ideer om seksuell vold, undertrykkelse og familie bragt til lyset, og er i stand til å gi en god del informasjon angående kjønnteori på grunnlag av karakterinteraksjoner. Freddy Krueger kan her representere seksuell aggresjon og konsentrert redsel, og mens han terroriserer og dreper en gruppe tenåringer kommer han stadig nærmere sitt siste offer, Nancy Thompson. Det som er spesielt interessant vedrørende det morderiske forholdet mellom Freddy og Nancy er at monsterbegrepet ved Freddy er født ut ifra handlingene til Nancys mor. Som en karakter er Nancys mor kanskje den mest komplekse karakteriseringen ut av alle i filmen; hun bringer frem Freddy i tillegg til å være en enslig forelder og en alkoholiker fordi hennes mann forlot henne. Mens historien utfolder seg og Freddys opprinnelseshistorie kommer inn i spill, blir det avslørt at Nancys mor en gang brente denne barnemishandleren til døde, og dermed ble Freddy Krueger født. Metaforisk kan han sies å legemliggjøre den seksuelle undertrykkelse og frustrasjonen som brygger inni Nancys mor, hvilket der igjen er resultatet av at hun er blitt forlatt. Interessant nok, mens filmen pågår og Nancy mor blir mer og mer full på alkohol, får Freddy parallelt med dette en større tørst for blod. En uttalelse ikke bare om foreldre og familie, men også 80-talls-kultur, som gjorde det relativt klart at moren var den innledende grunnen til at Nancy også ble seksuelt undertrykt og overfalt. «She and the killer have a certain link: sexual repression.» (Clover, 1992, s. 49). Her går vi igjen inn på 80-talls-paradigmet hvor mangel på støtte fra foreldre og generelt fravær var sentralt (Wallace, 2016).

Det er viktig å ta i betraktning at Craven vokste opp i en æra hvor sex i filmer ble mindre og mindre tabubelagt, og magasiner som blant annet Playboy fikk se dagens lys. Dette svekket produksjonskoden på den tiden, og filmer hadde ikke lenger så sterke restriksjoner vedrørende

nakenhet på lerretet. Dette var med på å skape *The Last House on the Left*, som inneholder alle trekkene ved «utnyttelsesfilmer» - sex, vold og nakenhet. (Wooley, 2011, s. 22-27). Craven er ikke den eneste som kjennetegnes ved å kombinere kunst og utnyttelse, von Trier er også med i spill her.

«On the face of it, the relation between the sexes in slasher films could hardly be clearer. The killer is with few exceptions recognizably human and distinctly male; his fury is unmistakably sexual in both roots and expression; his victims are mostly women, often sexually free and always young and beautiful.» (Clover, 1992, s. 42).

Von Triers «Depression trilogy» presenterer en matrise av overskridende grafikk som gir seg selv til psykoanalytiske og feministiske etiske avlesninger. De tre kvinnelige karakterene viser tegn på undertrykte tanker og begjær som kan være årsaken til deres depresjon. I *Antichrist* er Hun en husmor som skriver en avhandling på det utfordrende temaet om folkemord. Hun blir etterlatt i sitt eget selskap for lengre perioder, og med dette kryper tanken på hennes onde, feminine natur inn. Hun klarer å undertrykke disse avskyelige tankene, men omstendighetene av sønnens død og den etterfølgende sorgen bringer dem frem i lyset. I *Melancholia* prøver Justine å holde tilbake en kraftig lengsel etter noe hun ikke vet hva er, hvilket resulterer i en konstant pendling mellom manisk utmattelse og komplett elendighet. I *Nymphomaniac* undertrykker den sexavhengige Joe sine umoralske følelser for sin far. Alle tre er moderne kvinner, og forventes å være sterke og i kontroll over deres profesjonelle i tillegg til deres seksuelle liv. De andre karakterene forventer at de holder et analytisk sinn og en indre ro – kvaliteter tradisjonelt sett assosiert med maskulinitet – så de kan plukke seg selv opp og komme ansikt til ansikt med utfordringene som blir kastet deres vei. Samtidig forventes det at de er omsorgsfulle og forsiktige rundt andre, spesielt rundt deres mannlige sidekarakterer. Deres sanne selv er gjemt bak roller som kjærlige mødre og hustruer. I realiteten blir en ignorert for lenge, en annens tilstand blir avvist som bivirkninger til det av en bortskjemt, egoistisk person, og den tredje blir etterlatt for seg selv hvor hun kjemper en kamp med en patologi hun ikke liker, merket som en «man eater», brukt og foraktet. Alle disse uløste problemene kulminerer i voldelige eller ulovlige utbrudd som symboliserer deres egen tilintetgjørelse. De gir etter til sin dødsdrift som ser ut til å være den eneste måten å frigjøre seg selv fra sin smertefulle fortid og begynne på nytt.

Innen von Triers kinematiske diegesis er depresjon og erotisk oppførsel fundamentalt linket sammen. Alle former for romantiske konnotasjoner er fjernet, og de intime scenene i *Antichrist* og *Nymphomaniac* etterlater seeren som noe Christian Metz kaller en «peeping tom» (De Valk & Arnold, 2013, s. 94), bare for å straffe denne voyeurismen senere med sjokkerende og voldelige bilder. Clover sier at morderens falliske hensikt, mens han støter sin drill eller kniv inn i de skjelvende kroppene til unge kvinner, er umiskjennelig. (1992, s. 47). Dette er særdeles tydelig i *A Nightmare on Elm Street*, hvor Freddy Krueger har lange kniver knyttet til hendene sine, og i tillegg er en seksuell overgriper som gjøres klart selv etter hans død. Men når «monsteret» er av en kvinnelig natur, som i von Triers «Depression trilogy», sier Clover at hun her blir en transvestitt eller en transseksuell.

«In this respect, slasher killers have much in common with the monsters of classic horror—monsters who, in Linda Williams’s formulation, represent not just “an eruption of the normally repressed animal sexual energy of the civilized male” but also the “power and potency of a *non-phallic* sexuality.” To the extent that the monster is constructed as feminine, the horror film thus expresses female desire only to show how monstrous it is.» (Clover, 1992, s. 47).

Clover mener her at monsteret er nødt til å være av en mannlig natur, siden det penetrerer de unge, kvinnelige ofrene med det falliske våpenet sitt. I *A Nightmare on Elm Street* stemmer dette godt, men von Trier har tatt en helomvending og gjør «monstre» (misforståtte sådan) til kvinner, som bruker menn som ofre. Von Trier går imot de klassiske tropene til skrekkfilmer, men samspiller også med dem ved å gjøre kvinnene til «helter». Han legger, som nevnt tidligere, vekt på at det ikke finnes monstre eller helter, godt eller ondt, men heller én felles menneskelig natur hvor resultatet av at man ikke blir hørt eller forstått kan få bitre konsekvenser. Hans filmer virker være på et oppdrag for å styrke disse deprimerte kvinnene som samfunnet og mennesker de holder nære ikke forstår eller bryr seg om.

Susan C. Vaughan påstår at «Everything is about sex, except sex, which is about aggression.» (1997, s. 160). Dette kan være grunnlaget for denne betydelige bruken av seksuelle metaforer i Cravens filmer, i tillegg til det usminkede bildet von Trier presenterer av dette. Begge regissørene kan sitte inne med en aggresjon, som kommer som en ettereffekt av de mentale problemene de sliter med, og den eneste måten de vet å få utløp for dette er via lerretet. Von Trier har gjort det klart at han bruker filmene som terapi, så dette er ikke å se bort ifra.

Familielasjoner og barndomstraumer

Moren til von Trier var en demokrat og en sterk tilhenger av liberal barneoppdragelse, og dermed da også i barnets rett til å ta egne avgjørelser. Lars ble dermed etterlatt for seg selv store deler av barndommen. Han argumenterer i terapitimer for at han er ment til å være sint på foreldrene, for alt er i bunn og grunn deres skyld siden det tross alt var de som satte ham til verden. Moren hans ville skape et fritt individ som skulle fortsette hennes kreative arv og fullføre det hun ikke klarte. Det var, ifølge von Trier, en besettelse for henne. Han fikk virkelig føle på presset av å prøve å leve opp til fantasien moren hans levde i om hvordan Lars skulle bli. (Björkman, 2005, s. 71). Selv om von Trier synes denne typen tillit kan være en positiv ting, var det også negative bivirkninger ved denne oppdragelsen. Han forteller om da han var seks år og lå i fosterstilling under bordet, livredd fordi en atombombe når som helst kunne gå av. Han var og er fremdeles klinisk engstelig, selv om det nå tar røtter i andre ting. «When you feel that you have complete freedom of choice, you're forever being knocked back when you're confronted with the outside world, where freedom of choice doesn't exist.» (Björkman, 2005, s. 72). Han innså at dette ble en faktor for ekstrem angst for ham, basert på det faktum at han måtte skape en intern autoritet for å hjelpe ham og veilede ham gjennom diverse valg. Unge von Trier ble også hjemsøkt av barnslige fantasier og en overveldende følelse av skyld. Han trodde han var ansvarlig for hele verden. Han ser tilbake på et barndomsminne hvor det var en blomst som vokste på siden av veien, berørt av skader så den ikke kunne stå oppreist. Hver dag passerte von Trier denne blomsten og passet på at den sto, ellers ville verden, hvis von Trier fulgte sine egne maniske tanker, kollapse. Problemene hans tar røtter i alt han ikke kan kontrollere, siden kontroll virker være det mest notable målet. Han bruker film for å unnsnippe hverdagen, og flykter til denne formen for fantasi hvor han faktisk kan kontrollere de tingene han ikke har noen grep over i det ikke-fiksjonelle universet. (Björkman, 2005, s. 79).

Skole for von Trier var også et problem, på grunnlag av at han ikke fikk uttrykt seg som han ville, som følge av den liberale oppveksten hans. Det å sitte ved en pult eller å stå i rekke i

gangene gjorde ham særdeles klaustrofobisk. Han så en psykolog på skolen, men til ingen hjelp. Utdanning for von Trier var ikke av nytte i det hele tatt. (Björkman, 2005, s. 73). Von Trier fortsetter å fortelle om et skap i hans barndomshjem som alltid var låst, hvilket inneholdt morens brev til noe han fant ut var den ekte faren hans.

«The Danish word for cupboard, *skab*, is interesting. It doesn't just mean cupboard—it can also mean an insect. And the expression “*at skabe sig*” means to play the fool, or to make a fuss. If you wanted to, you could make a case for the cupboard actually being an insect in the home.» (Björkman, 2005, s. 75).

Det kan dras paralleller mellom dette og døren Jack ikke får opp i *The House That Jack Built*, noe jeg vil komme tilbake til. Her gjør von Trier det tydelig at han legger mye tanke og metaforiske begreper bak selv de minste ting, så det er absolutt ikke til å se bort ifra at *The House That Jack Built* er hans mest detaljerte livshistorie til dags dato, som nevnt tidligere.

Barndommen til von Trier har ifølge ham selv manifestert seg i mye av inspirasjonen til filmene hans. Han går ikke aktivt ut i verden for å søke etter motivasjon, men henter heller ideer fra tidligere opplevelser. Drivkraft tar utgangspunkt i psykologiske usikkerheter, og er en type entusiasme, påstår von Trier. Hvis han skulle komme opp med noe skummelt, tar han utgangspunkt i noe han selv frykter. (Björkman, 2005, s. 78).

Craven hadde også sine egne familieproblemer, hvorpå hans voldelige far gikk bort og moren hadde en jobb som holdt henne unna hjemmet for betydelige tidsperioder. Han hadde lenge slitt med mareritt, og forteller om den gangen han drømte han var i feil nabolag og ble jaget av en bølge. Denne drømmen kan ta utgangspunkt i at Craven faktisk bodde i et veldig tøft nabolag, og han hadde vanskelig for å komme over gutten som pleide å banke ham opp. (Wooley, 2011, s. 17-18).

Siden Craven ble oppdratt i et såpass kristent hjem av en like religiøs mor som nevnt tidligere, ble han fortalt at han måtte styre unna sex, synd og filmer, siden han ble lært at dette kunne lede til evig fordømmelse. Men begjæret etter det forbudte er et kraftig et. Ingenting lokker oss raskere – og mer forførende – enn enn tabuet.

«What I think stories like ('Nightmare on Elm Street') do is, they somehow put a shape and face on the things that terrify us. Things from our memories, or simply from real life out there... And this gives us a sense of control about things. It's like, look, here's a story that's being told by another human, about the things that frighten us the most, whatever they are.» (Leydon, 2015).

Det er tydelig at også Craven bruker filmene sine som en type terapeutisk middel, en måte for å få kontroll over de tingene i livet han ikke kan beherske.

Konklusjon

Wes Craven og Lars von Trier er begge produkter av en problematisk oppvekst, og dette har tydelig manifestert seg i filmene de lager. Begge kommer fra en heller trøblete husstand, og fraværet av en farsrolle i tillegg til et problematisk forhold til moren kan ha vært begrunnelsen til at begge bruker sterke, kvinnelige protagonister som må gjennomgå et helvete før de får sin frigjørelse. Det kan være uløste problemer mellom morsrollen og regissørene som gjør at det henger igjen aggresjon mot det motsatte kjønn som sitter igjen fra barndommen, og dermed prøver de få sin «hevning», men allikevel vise sin takknemlighet, via lerretet. Særlig i von Triers filmer kan man dra paralleller mellom karakterene og ham selv – i *The House That Jack Built* har Jack store problemer med OCD, og ifølge HelpGuide (2019) er tegnene på denne sinnslidelsen blant annet frykten for å miste kontroll, påtrengende seksuelt eksplisitte eller voldelige tanker og bilder, og overdrevet fokus på moralske ideer. Alle disse viser von Trier tegn på i filmene sine, og har selv snakket om hvordan han lager disse nettopp for å få en form for kontroll. Den onde syklusen til OCD begynner med en tvangstanke som går over i angst, som der igjen resulterer i tvangsmessig oppførsel, hvilket ender med en midlertidig lettelse. Akkurat sånn beskriver Jack til Verge hvordan det er å drepe, eller hvordan det er for von Trier å lage filmer, ved bruk av gatelys- og skyggemetaforen.

Så for å svare på problemstillingen min; kan man trekke paralleller mellom et problematisk liv og interessen for å kanalisere dette via filmens kunstform? Konklusjonen er ja, Cravens ytre demoner, hovedsakelig mobberer og familierelasjonen hans, har vært et utgangspunkt for hans filmatiske monstre. Marerittene hans ga ham ideen til en av verdens største kultklassikere, og kan sies å ha hjulpet Craven med å få tittelen som en av Hollywoods mest anerkjente horror-regissører. Von Triers indre demoner, hans depresjon og andre sinnslidelser, har vært hovedtemaet hans i de nyere filmene, og det er tydelig at han tar oss med på tur inn i de dypeste hjørnene av sinnet sitt i hver film. Hans unike og stemningsfulle stil kan helt og holdent begrunnes i traumene han har oppbygget i løpet av livet. Både Craven og von Trier har bevist at deres demoner og lidelser kan resultere i fengslende kunst, og håper dette kan være inspirasjon til andre om å ikke gi etter ved nedgang, men heller bruke dette og gjøre det om til noe vakkert.



Kildehenvisning

E-kilder

Brooks, X. (2018, 3. desember). Lars von Trier on filmmaking and fear: 'Sometimes, alcohol is the only thing that will help'. Hentet fra <https://www.theguardian.com>

Fanning, E. (2009, 26. juli). Antichrist was Lars' 'fun' way of treating depression. Hentet fra <https://www.independent.ie>

HelpGuide. (2019, 7. mai). Obsessive-Compulsive Disorder (OCD): Symptoms, Treatment, and Self-Help. Hentet fra <https://www.helpguide.org>

Hunger. (2016, 29. desember). A filmmaker you need to know about, Lars von Trier: The Depression Trilogy. Hentet fra <https://www.hungertv.com>

Leydon, J. (2015, 31. August). Remembering Wes Craven, Horror Maestro Who Died Aged 76. Hentet fra <https://www.indiewire.com>

Stratford, J. J. (2015, 4. november). Wes Craven: One Last Scream. Hentet fra <https://thefront.tv>

Wallace, K. (2016, 30. mars). From '80s latchkey kid to helicopter parent today. Hentet fra <https://edition.cnn.com>

Litteratur

Björkman, S. (2005). Trier on von Trier. *New England Review*, 71-79.

Clover, C. J. (1992). *Men, Women and Chain Saws*. USA: Princeton University Press.

De Valk, M. & Arnold, S. (2013). *The Film Handbook*. USA & Canada: Routledge.

Jørgensen, P. S. & Rienecker, L. (2013). *Den gode oppgaven* (2. utg.). Bergen: Fagbokforlaget.

Vaughan, S. C. (1997). *The Talking Cure: Why Traditional Talking Therapy Offers a Better Chance for Long-Term Relief Than Any Drug*. New York: Henry Holt and Company.

Wooley, J. (2011). *Wes Craven: The Man and His Nightmares*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

Filmer

Craven, W. (1984). *A Nightmare on Elm Street*. USA: New Line Cinema.

Craven, W. (1972). *The Last House on the Left*. USA: MGM.

Craven, W. (1996). *Scream*. USA: Dimension Films.

Von Trier, L. (2009). *Antichrist*. Danmark: Zentropa Entertainments.

Von Trier, L. (2018). *House That Jack Built, The*. Danmark: Zentropa Entertainments.

Von Trier, L. (2011). *Melancholia*. Danmark: Zentropa Entertainments.

Von Trier, L. (2013). *Nymphomaniac: Vol. I*. Danmark: Zentropa Entertainments.

Von Trier, L. (2013). *Nymphomaniac: Vol. II*. Danmark: Zentropa Entertainments.