

Trine Mogaard

# Uthaug og Øvredal som norske sjangerauteurer

Hollywood i Norge, og Norge i Hollywood

Masteroppgave i Filmvitenskap  
Veileder: Christer Bakke Andresen  
Mai 2023



Bilde fra Trolljegeren



Trine Mogaard

# **Uthaug og Øvredal som norske sjangerauteurer**

Hollywood i Norge, og Norge i Hollywood

Masteroppgave i Filmvitenskap  
Veileder: Christer Bakke Andresen  
Mai 2023

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



Kunnskap for en bedre verden



## Sammendrag

I Frankrike på 1950-tallet ble det laget en politikk rundt hvem som er filmens forfatter. De mente at dette tilhørte regissøren. Auteurpolitikken ble utviklet fra dette og fokuserte på det kunstneriske som kunne bli knyttet til regissøren. De var i starten opptatt av hvordan Hollywood og sjangerfilm skapte de ekte auteurene. Så ved bruk av et mer spesifikt begrepet sjangerauteur, at vi kan finne særtrekkene til regissøren i deres bruk av sjanger. Forankret i den norske sjangerforskningen skal vi spesifikt se på to filmer fra to regissører Roar Uthaug og André Øvredal. Jeg skal undersøke hvordan disse to lager filmene sine i Norge og Hollywood. Se om særtrekkene deres blir med og hvordan dette gjør de til sjangerauteurer. Filmene jeg analyserer er *Bølgen* (2015) og *Tomb Raider* (2018) for Uthaug og *Trolljegeren* (2010) og *The Autopsy of Jane Doe* (2016) for Øvredal. Denne avhandlingen ser i hovedsak på hvordan norske regissører holder på sitt eget når de kommer til Hollywood. Også hvordan sjangerfilmen de lager i Norge er det som gjør til at de får sjansen. Den setter til slutt et spørsmål om sjangerfilmen burde forsker mer på i Norge.

### **Antall ord:**

36 815ord

## Abstract

In France in the 1950s, a group of writers for *Cahiers du Cinema* was figuring out who where a films author. They believed that this belonged to the director. The auteur theory was developed from this and focused on the artistic aspects that could be linked to the director. They were initially focusing on how Hollywood and genre films create the real auteurs. So using a more specific term genreauteur: we can find the distinctive features of the director in their use of genre. Anchored in Norwegian genre research, we will specifically look at two films from directors Roar Uthaug and André Øvredal. I will investigate how these two make their films in Norway and Hollywood. See if their distinctive features are included and how this makes them genreauteurs. The films I am analyzing are *Bølgen* (2015) and *Tomb Raider* (2018) for Uthaug and *Trolljegeren* (2010) and *The Autopsy of Jane Doe* (2016) for Øvredal. This thesis mainly looks at how Norwegian directors hold their own when they come to Hollywood. Also, how the genre film they make in Norway is what makes them get the chance to make films in Hollywood. It finally raises the question of whether the genre film should be researched more in Norway.

## Forord

Gjennom denne prosessen har jeg lært ufattelig mye og ikke minst ufattelig mye om meg selv. Jeg vil først og fremst rette en stor takk til min veileder Christer Bakke Andresen. Uten din veiledning og gode samtaler om sjangerfilm tror jeg ikke at jeg ville levert nå. Takk for at du styrte meg inn til den norske filmverden og to spennende sjangerauteurer.

Så en stor takk til dere som satt med meg på lesesalen. Gjennom mange gode samtaler om hvordan en master skal se ut og de gangene vi heller bare hadde det gøy! Jeg hadde faktisk ikke klart det uten dere.

Takk til Vegard som alltid hadde tro på at jeg kom til å levere, og for det flotteste tastaturet å skrive på. Du var alltid der om jeg måtte snakke med noen eller bare få en liten ferie. Takk for at du alltid er der og støtter.

Til slutt vil jeg si takk til Roar Uthaug, som tok seg tid til å snakke med meg på Ramaskrik i 2022. Det var veldig hjelpsomt og en grunn til at oppgaven er der den er.

Trondheim 21.mai 2023

Trine Mogaard





## Innholdsfortegnelse

<b>Introduksjon</b> .....	9
<b>Kapittel 1: Den norske sjangerfilmen</b> .....	12
<b>1.1 Sjangerfilmens ankomst</b> .....	12
<i>1.1.1 Komedien</i> .....	12
<i>1.1.2 Okkupasjonsdramaet</i> .....	14
<b>1.2 En endring i filmpolitikken</b> .....	17
<i>1.2.1 Sensurens fall</i> .....	17
<i>1.2.2 Fra Septembermord til nye støtteordninger</i> .....	18
<b>1.3 Den nye generasjonen</b> .....	20
<b>1.4 Det grøssende gjennombruddet</b> .....	22
<i>1.4.1 Den norske skrekkfilmen</i> .....	22
<i>1.4.2 De sentrale filmene</i> .....	24
<b>Kapittel 2: Roar Uthaug – En sjangerunderholder</b> .....	28
<b>2.1 Bølgen</b> .....	29
<i>2.1.1 Anslag</i> .....	31
<i>2.1.2 Bruk av lyd og musikk</i> .....	34
<i>2.1.3 Bølgens karakterer</i> .....	38
<i>2.1.4 Bruken av det skrekkelige</i> .....	42

<b>2.2 Tomb Raider</b> .....	44
2.2.1 <i>Anslag</i> .....	46
2.2.2 <i>Bruk av lyd og musikk</i> .....	49
2.2.3 <i>Bruken av sjanger</i> .....	51
2.2.4 <i>Adaptasjon</i> .....	52
2.2.5 <i>Karakterer og andre trekk</i> .....	53
<b>2.3 Sammenligning</b> .....	55
2.3.1 <i>Likheter</i> .....	55
2.3.2 <i>Ulikheter</i> .....	56
<b>Kapittel 3: André Øvredal – Skrekkens mester</b> .....	58
<b>3.1 Trolljegeren</b> .....	59
3.1.1 <i>Anslag</i> .....	60
3.1.2 <i>Bruk av sjanger</i> .....	63
3.1.3 <i>Lyd og musikk i Trolljegeren</i> .....	66
3.1.4 <i>Det unike norske</i> .....	68
<b>3.2 The Autopsy of Jane Doe</b> .....	70
3.2.1 <i>Anslag</i> .....	71
3.2.2 <i>Bruken av lyd og musikk</i> .....	76
3.2.3 <i>Øvredals karakterer</i> .....	78
3.2.4 <i>Øvredals skrekk</i> .....	80

3.2.5 <i>Det som ligger under overflaten</i> .....	81
<b>3.3 Sammenligning</b> .....	83
3.3.1 <i>Likheter</i> .....	83
3.3.2 <i>Ulikheter</i> .....	84
<b>Kapittel 4: Den norske sjangerauteuren i Norge og Hollywood</b> .....	85
<b>4.1 Norge og Hollywood</b> .....	85
<b>4.2 Særtrekk i Norge og Hollywood</b> .....	87
4.2.1 <i>Uthaug</i> .....	87
4.2.2 <i>Øvredal</i> .....	88
4.2.3 <i>Hva har de til felles?</i> .....	89
4.2.4 <i>Sjangerauteur i Hollywood</i> .....	90
<b>Avslutning</b> .....	91
<b>Referanseliste</b> .....	93



## Introduksjon

Når jeg skulle bestemme meg for et tema i masteravhandlingen falt det fort på sjangerfilmen. Dette er filmer som alltid har vært av stor interesse for meg. Først tenkte jeg å se på Edgar Wright sine filmer og hvorfor han er en sjangerauteur. Ved hjelp fra veileder falt valget istedenfor på to norske regissører og hvordan de er sjangerauteurer. Samt hvordan deres filmer viser særtrekkene deres både i Norge og Hollywood. Her skal jeg bruke den tidlige versjonen av auteurpolitikken og bruke de to norske regissørene som jeg mener oppfyller kravene til å være en auteur. Ikke bare en auteur, men en sjangerauteur. Da skal de ha laget filmer innenfor forskjellige eller samme sjangre som vi kan se særtrekk av i måten de bruker de forskjellige sjangrene på. Sjangerunderholdningen i Norge eksploderte på tidlig 2000-tall og flere norske regissører skiller seg ut. Så regissørene jeg kunne velge mellom måtte ha laget film både i Norge og Hollywood. Dette for å se om deres norske særtrekk ble med videre når de skulle lage film i fabrikken som Hollywood er. Jeg har da valgt å fokusere på Roar Uthaug og André Øvredal. Ved analyser av to av deres filmer, en i Norge og en i Hollywood.

Uthaug ble valgt fordi han spiller en stor rolle innenfor den norske sjangerunderholdningen, og fordi han så langt kun lagd en film i Hollywood. Han har regissert mye film i Norge, så valget av hans norske film ble en utfordring. Valget endte opp på *Bølgen* (2015), på grunn av dens posisjon som den første katastrofefilmen i Norge. *Tomb Raider* (2018) ble den andre fordi det er den eneste han har laget i Hollywood.

Øvredal ble valgt fordi han har nesten kun holdt seg innenfor skrekkens verden og er spennende å se på i det aspektet. Pluss han har oppholdt seg lengre i Hollywood og ble annerledes å undersøke enn det Uthaug ble. Den norske filmen ble *Trolljegeren* (2010) og filmen som ble skapt i Hollywood ble *The Autopsy of Jane Doe* (2016). Så filmene vi skal fokusere på ble valgt for å kunne sammenlignes med Uthaug. Så det blir filmen de har laget i Norge mot den første filmen de har laget i Hollywood.

En annen grunn til at disse to ble valgt er fordi begge har enten kommet med film det siste året eller et akkurat nå på vei ut med ny film. Uthaug kom med *Troll* (2022) i slutten av forrige år som er en produksjon med Netflix. Mens Øvredal kommer med ny film nå til høsten med *Last Voyage of the Demeter*.

For å sette en kontekst for hvorfor jeg har bestemt meg for å bruke begrepet sjangerauteur skal vi først se en generell gjennomgang av hva sjanger er. Før det blir en liten tur innom Frankrike og auteurpolitikken og spesielt to teoretikere som skapte grunnlaget for hva som skal brukes i avhandlingen.

Sjanger har vært et element innenfor filmvitenskapen som flere har forsket på. Dette fordi sjanger betyr forskjellige bruksområder for forskere. Rick Altman<sup>1</sup> introduserte forskjellige måter du kan se på sjanger på i sin bok *Film/Genre*; du kan se på det som en plan som kan følges av industrien; det kan være en struktur som du putter forskjellige filmer inn i; det kan være en merkelapp som anmeldere og publikum kan bruke for å markedsføre eller kategorisere en film; eller så kan det være en kontrakt mellom seer og film (1999, s.14). Han introduserte også en ny måte å studere sjanger på, som jeg selv skal ta i bruk gjennom oppgaven. Her er det snakk om å bruke semantiske og syntaktiske elementer ved sjangeren og filmene du setter inn i sjangeren. Han legger forskjellige elementer innenfor det semantiske og syntaktiske. Innenfor det semantiske finner vi felles tema, samme historie, lignende karakterer, gjenkjennelige objekter eller gjenkjennelige shots og lyder. Innenfor det syntaktiske finner vi hvordan historien er bygd opp, forhold mellom karakterer, bilde og hvordan lyden brukes hører også til (Altman, 1999, s.89).

Sjangerfilmen og regissører som utfolder seg innenfor den har ofte fått et rykte på seg for å bare være underholdning. I Frankrike på 1950-tallet introduserte et par teoretikere gjennom filmmagasinet *Cahiers du Cinéma* en form for filmkritikk kalt "auteurpolitikken"<sup>2</sup>. Her var hovedfokuset på at den som var forfatteren av en film var regissøren. Du kunne kjenne igjen visse trekk ved filmene deres som gjorde dem spesielt deres. De filmene de så til først var filmer skapt i Hollywood. Fordi der ble de masseprodusert og gjerne innenfor forskjellige sjangre. Om man kunne finne særtrekk ved disse filmene måtte det bety at disse filmene også hadde en kunstnerisk vri med seg. Som kunne knyttes til regissøren. Siden det er så mange forskjellige retninger auteurpolitikken har beveget seg siden den startet på 50-tallet, har jeg valgt å fokusere på to av de tidligere teoretikerne. André Bazin og Peter Wollen. Bazin har foreslått en måte å

---

<sup>1</sup> Altman er klart den viktigste innenfor sjangerforskningen. Dette er en kort gjennomgang og det kunne blitt brukt mer av hans forskning. Siden avhandlingen handler om norsk film følte jeg at et innblikk i norsk sjangerforskning var viktigere.

<sup>2</sup> Dette er også en kort gjennomgang av auteurpolitikken, gjennom samtaler med veileder kom vi fram til at en kort gjennomgang var den rette veien å gå.

bruke auteurpolitikken på som jeg skal bruke i avhandlingen: "The politique des auteurs consists, in short, of choosing the personal factor in artistic creation as a standard of reference, and then assuming that it continues and even progresses from one film to the next" (Bazin, 2008, s.25). Så vi skal se etter elementer ved filmene til Uthaug og Øvredal som kan knyttes spesielt til dem. En annen grunn til at jeg endte opp på Bazin er fordi han ofte så på filmene som ble skapt av regissører i Hollywood (2008, s.27). Som sagt er det mer imponerende å finne særtrekkene ved filmene som ble skapt i Hollywood. Peter Wollen ble valgt fordi han introduserer en strukturalistisk måte å se på filmene vi undersøker (2013, s.77). Han mener at vi skal ta for oss filmene til en regissør og analysere dens struktur for å finne det spesielle ved regissøren (Wollen, 2013, s.86). Han pekte også på at tidligere teoretikere innenfor auteurpolitikken så til Hollywood, at det var der vi kunne finne verdien til en regissør (Wollen, 2013, s.58). Auteurpolitikken kan også problematiseres, fordi det er så mange som skaper en film sammen, så kan vi sette spørsmålstegn til om regissøren er den eneste forfatteren. Derfor skal jeg ikke bruke begrepet auteur gjennom avhandlingen.

Så ved å kombinere sjangeren og auteuren så finner vi sjangerauteuren. Dette mener jeg både Uthaug og Øvredal kan kalle seg selv. Spørsmålet jeg skal besvare i denne avhandlingen er:

"Hvordan er Roar Uthaug og André Øvredal sjangerauteurer i Norge og er det forskjell når de lager filmer i Hollywood?"

For å kunne etablere hvordan disse to regissørene har kunne kommet seg til de sjangerauteurene de er i dag må vi først se tilbake på hvordan sjangerfilmen fikk kommet til i Norge. Så skal vi se nærmere på begge regissørene gjennom to av filmene deres, en som ble produsert i Norge og en i Hollywood. Til slutt skal vi se hva som er forskjellen på hvordan de bruker sine særtrekk i Norge og Hollywood.

# Kapittel 1: Den norske sjangerfilmen

## 1.1 Sjangerfilmens ankomst

Før år 2000 var det spesielt en sjanger som dominerte på det norske kinolerretet og det var komedien. Norsk film har alltid lett etter noe vi alle kan le av og en av de lengste filmseriene vi har i Norge, filmene om Olsenbanden. Den startet med *Olsenbanden – Operasjon Egon* (Bohwim, 1969) og varte fram til *Olsenbandens siste stikk* (Bohwim, 1999) er et godt eksempel på hvordan komedien har stått sterkt i Norge. Etter krigen var slutt ble det introdusert en ny sjanger innenfor den norske filmen, krigsfilmen. En undersjanger av den er spesielt viktig okkupasjonsdramaet. Det skal også nevnes at det var prøvd med actionfilmer også, men det forble med filmer som *Orions Belte* (Solum, 1985) og *Veiviseren* (Gaup, 1985). En annen sjanger som ble stor på 90-tallet var krimfilmen. *Insomnia* (Skjoldbjerg, 1997) er kanskje en av de mest kjente og relevante filmene her, fordi den også fikk en nyinnspilling i Hollywood. Her ser man allerede hint til at å hente filmatiske elementer herifra har alltid pågått. Jeg skal nå se på hvorfor akkurat komedien og okkupasjonsdramaet var så godt egnet til å bli produsert i Norge og noen av grunnene bak deres store popularitet.

### 1.1.1 Komedien

Helt siden antikkens Hellas har mennesket vært opptatt av å kunne kategorisere historiene som blir fortalt, om det var et teaterstykke eller noe som ble skrevet ned. Det de først kom opp med var komedien og tragedien, enten var fortellingen din morsom eller så var den trist. Fra disse to kategoriene har det kommet til ganske mange forskjellige sjangre som man kan sette på som en merkelapp på filmene man ser. I norsk film kan man klart se at det er komedien som hadde størst plass å leke seg på, og dette helt siden filmen gjorde sitt inntog i Norge. På 1920-tallet når også Hollywood gjorde det stort med sine “slapstick”-komedier - humoren i slike filmer ligger forankret i skuespillerens egenskap for å skape humor med kroppen, tenk Buster Keaton eller Charlie Chaplin i deres filmer på 20-tallet og tidligere - hadde vi i Norge også en egen slapstick film, nemlig *Kjærlighet paa pinde* (Eriksen, 1922). Dette kan kalles den første rene norske komedien, Selv om det hadde vært komiske elementer med i alle de tidligere norske



filmene fram til da så hadde vi ikke fått kategorisert en som komedie før nå (Iversen, 2011a, s.55-57).

Som sagt så har komedie og humor alltid spilt en stor rolle innenfor historiefortelling og dette er også sant for den norske filmen. Det har alltid vært et behov for noe å le av for mennesker. Humor er ofte et stort element av mange filmer eller lignende som blir sett på, behovet for dette i Norge ble veldig tydeliggjort under okkupasjonen på 40-tallet. Gunnar Iversen skriver at "I bevisstheten til folk flest er dette en tid som er dominert av komedier og lystspill, med filmer som *Den forsvundne pølsemaker* (Sandø, 1941) og *En herre med bart* (Maurstad, 1942) i spissen" (2011a, s.106).

Selv om det ble skapt mange andre typer filmer under okkupasjonen, så valgte de fleste å huske komediefilmene som ble skapt under okkupasjonen. Filmen fungerer ofte som en flukt fra virkeligheten. Komedien er en av sjangrene som virkelig lar deg leve deg inn i enten en annen virkelighet enn den du er i nå, eller plasserer deg i en lignende virkelighet som setter dagligdagse hendelser på spissen for humorens skyld. Dette kan komme fra at komedien alltid har gjort seg godt som element i mye forskjellig. Vi skal senere se eksempler på hvordan komedien passer godt inn i skrekkfilmen for eksempel. Som sagt har det vært en del av filmens historie fra starten av, som kan komme av at humor kan forstås uten ord bedre enn noe som for eksempel er dramatisk kan. Dette kan være noe av årsaken til at komedien har alltid vært den sjangeren som har stått sterkest innenfor den norske filmen. Fordi vi alltid har behov for en god latter når hverdagen kan være vanskelig.

Men det var ikke under krigen Norge virkelig kom inn i en gullalder med komedien, det var på 50- og 60-tallet. Da kom det filmer som *Støv på hjernen* (Vennerød, 1959), *Fjols til fjells* (Carlmar, 1957) og *Vi gifter oss* (Müller, 1951) som er noen av filmene som fortsatt blir husket i dag som komediene som virkelig trakk publikum inn i kinosalene (Iversen, 2011a, s.170). En annen film som gjorde det veldig bra på dette tidspunktet var *Operasjon Løvsprett* (Andresen, 1962), den filmen fikk flest mennesker inn på kinosalene igjen og dette kan ha noe med å gjøre at den blandet sammen de to sjangrene som var mest populære på dette tidspunktet, nemlig komedien og okkupasjonsdramaet (Iversen, 2011b).

En av de største suksessene vi har hatt innenfor komedien i Norge kom i 1975, nemlig *Flåklypa Grand Prix* (Caprino) (Iversen, 2011a, s.226). Filmen handler som de fleste vet om Reodor Felgen som bor på toppen av Flåklypa med Solan og Ludvig. Felgen er oppfinner og når

han oppdager at planene han hadde for en motor har blitt stjålet ender han og resten av gjengen opp med å delta i et billøp mot Blodstrupmoen som stjal planene. Med deres bil Il Tempo Gigante. Filmen er fullt av komedie premisser som er brukt i mange andre av komedie tidens store filmer, og det blir godt gjemt i en ganske så nostalgisk animasjonsfilm.

Komedien lever fortsatt godt i norsk film, og flere av filmene som kom i dens storhetstid er på nytt laget i Norge. Her har vi for eksempel *Olsenbanden – Siste skrik!* (Bræin, 2022), tidligere har vi også fått *Norske byggeklosser* (Frölich, 2018) og *Fjolls til Fjells* (Holmsen, 2020). En annen sjanger som har prøvd å komme i nærheten av komediens høyder er okkupasjonsdramaet.

### 1.1.2 Okkupasjonsdramaet

Helt siden 1946 har det blitt produsert en rekke med okkupasjonsdramaer i Norge. Dette er en undersjanger av krigsfilmen. Helt spesifikt så ble det i en periode mellom 1946-2009 produsert 26 av dem og flere har kommet inn iløpet av de siste årene (Iversen, 2011b). I samme artikkel legger Iversen vekt på at det norske okkupasjonsdramaet kan deles inn i fire forskjellige faser. Nå skal det påpekes at denne artikkelen ble skrevet i 2011 og det har kommet ut en god del flere filmer satt til okkupasjonsdrama siden den tid.

Fase 1 handler om traumer, mange av filmene handler om hvordan mennesker opplevde krigen, og gjerne de som satt i fangenskap (Iversen, 2011b). Det aller første okkupasjonsdramaet heter *Vi vil leve* (Dalgard & Randall, 1946), og her kan man trygt se hvorfor Iversen mener denne fasen er forankret i traumene som oppstod under krigen. For filmen er skrevet av og for norske fanger som satt fengslet på Grini. De andre to filmene som kom ut i denne perioden ble også skrevet under krigen (Iversen, 2011b). Her kan man se at filmene gitt ut under den første fasen av okkupasjonsdramaet ville informere normenn om hva man hadde gått gjennom i krigen mens det fortsatt var friskt i minnet. Ingen store helteskikkelser i de tre første filmene (Iversen, 2011b). Her var det meningen at man skulle se hva mennesker gikk gjennom og heltemot på denne måten var ikke det mest sentrale.

Fase 2 tar for seg filmer som portretterer den “vanlige kollektive heroismen”, altså vanlige menneskers heltemot under krigen og måtene de kunne bidra slik at Norge vant. Her finner vi for det meste filmer produsert på 50-tallet (Iversen, 2011b). Noen av de mest innflytelsesrike filmene som kom på denne tiden er *Kampen om tungtvannet* (Vibe-Mülller &

Dréville, 1948) og *Ni Liv* (Skouen, 1957). De kom i to veldig forskjellige tider i denne fasen og er gode punkter for hvor denne fasen skulle starte og slutte (Iversen, 2011b). I starten var de ifølge Iversen veldig opptatte av det dokumentariske ved filmene (2011b). Av og til var skuespillerne mennesker som faktisk hadde en rolle innenfor sabotasjene som i *Kampen om tungtvannet*. Det kan sies at litt av den første fasen tas med inn i fase to, og frembringer et enda større realistisk syn på hendelsene som filmene portretterer. Når vi da kommer mot slutten av denne fasen har filmene gått mer mot en fiksjonsverden og droppet det halvdokumentariske som fulgte ved i starten (Iversen, 2011b). *Ni Liv* tok virkelig for seg den vanlige personens gode gjerninger under krigen. Skouen sentrerte det rundt den virkelige personen Jan Baalsrud og hans mange hjelpere, på hans flukt fra nazistene. Det er også disse filmene som blir adaptert på nytt for et nytt publikum, med miniserien *Kampen om Tungtvannet* (Filmkameratene, 2015) og *Den 12. mann* (Zwart, 2017).

Fase 3 blir en type revisjonisme av det gamle okkupasjonsdrama som kom før. Det ble skapt et større fokus for å skildre andre aspekter med krigen, ingenting skulle være heltemodig lengre. Man skulle se det vonde og sviket som enkelte mennesker bar på etter krigen (Iversen, 2011b). Her trekkes filmen *Kalde Spor* (Skouen, 1962) fram som starten av denne fasen. Fordi filmen viser en som svek de han ikke skulle ha sviktet under krigen, når han valgte å forlate en gjeng han skulle lose til Sverige for å få jenten han ville ha. Mye av fokuset på denne tiden var å tematisere de indre følelsene mange bar på ved valg de hadde tatt. Dette hjalp for å skape et mer nyansert bilde av hvordan det var å leve på denne tiden (Iversen, 2011b). På denne tiden fikk man også som nevnt *Operasjon Løvsprett* som er en kombinasjon av komedie og okkupasjonsdrama. Her ser vi hvordan disse to sjangrene er de to som har vart lengst i den norske filmhistorien.

Fase 4, som er den siste fasen nevnt i artikkelen, handler om den ekstraordinære individuelle heroismen. Her skal det være en helt som står i hovedfokus og alt skal handle om denne ene mannen. Han er større enn livet og det er hans jobb å redde dagen, enten helt alene eller ved hjelp av noen få (Iversen, 2011b). Her er det filmer som Hans Petter Molands *Secondløytnanten* (1993) og selvsagt *Max Manus* (Rønning & Sandberg, 2008) som blir trekt fram som eksempler for filmer i denne fasen (Iversen, 2011b).

Det har også kommet et knippe med krigsfilmer etter *Max Manus* hadde premiere. Vi har fått filmer som *Kongens Nei* (Poppe, 2016), *Den største forbrytelsen* (Svensson, 2020),

*Krigsseileren* (Vikene, 2022) og *Kampen om Narvik* (Skjoldbjærg, 2022). Det er også en film som skal handle om Vidkun Quisling som skal regisseres av Erik Poppe. Filmen skal ta for seg Quisling sine siste dager fra han blir fanget når freden kommer og fram til hans henrettelse. Her tar de for seg noe de introduserte i den tredje fasen av okkupasjonsfilmen, nemlig svikerne, og her kommer den første filmen om landets største sviker.

Okkupasjonsdramaet har sett mange forskjellige versjoner siden den ble introdusert ved slutten av krigen. Siden Iversen skrev artikkelen for 12 år siden, vil jeg spekulere om en mulig fase 5 innenfor det norske okkupasjonsdramaet. *Kongens Nei* er et fint stoppested for fase fire. Fordi det er en av de siste som virkelig fokuserer på et enkeltindivids viktighet under krigen. Her blir starten av okkupasjonen godt illustrert og hvor viktig kongens nei til tyskernes tilbud viste seg å være. Vi har som sagt fått noen gjenfortellinger av filmer som var store i den tredje fasen. Her er det et større fokus på en mulig menneskeliggjøring av de tyske soldatene under krigen, som for eksempel i *Den 12. Mann* (Iversen, 2017). Ikke nødvendigvis for å sympatisere, men for å kunne sette et ansikt på dem. Igjen er det fokus på svik, og muligens en ny revisjonisme av de eldre okkupasjonsdramaene. I *Den Største Forbrytelsen* tar vi endelig opp jødeforfølgelsen i Norge som så vidt ble gjort i filmen *I Slik en Natt* av Sigval Maartmann-Moe i 1958 (Sørensen, 2023, s.157). Et fellestrekk for mange av de nyere filmene i norsk okkupasjonsdrama er nemlig de valgene enkelte nordmenn tok for å overleve. De som for eksempel ga informasjon til tyskerne for å redde noen, som i *Kampen om Narvik*, eller at det nettopp var nordmenn som sendte de norske jødene til konsentrasjonsleirene og ikke tyskerne. Alt blir satt i en ny kontekst og fungerer godt som en ny versjon av fase tre. Der man igjen tenker nytt om filmene som ble laget i fase to.

Som vi kan se var disse to sjangrene viktig for norsk filmhistorie og hvordan norsk film har sett på seg selv fram til ca. år 2000. Med små innskudd som krimfilmen og noen få actionfilmer så er nok dette de sjangrene som skiller seg mest ut som et kjennetegn for norsk film. Etter dette skjer det en endring innenfor den norske kulturpolitikken som gir filmskapere muligheten for å se til andre sjangre som ikke var like utbredt tidligere.

## 1.2 En endring i filmpolitikken

### 1.2.1 Sensurens fall

I Norge har det alltid vært mye snakk om sensur, hva kan eller kan ikke vises på kino. Dette kan ha startet i Trondheim rundt 1907. En rekke lærere ble forskrekket over hva barna kunne få med seg på kinoene og krevde at det snart måtte komme en lov som sa noe om hva som var eller ikke var lov på kino (Aas, 2013, s.87-89). Som vi kan se så har barna alltid stått i sentrum for hva de voksne mener at de kan se på eller ikke. I hovedsak på grunn av hvordan de trodde barna kunne bli påvirket. Så i 1913 trådte den nye kinoloven inn i Norge, Statens Filmkontroll skulle forhåndsgodkjenne filmene som skulle komme på kino (Iversen, 2013, s.134-135.). Når lydfilmen kom, var det store diskusjoner om det å kutte i film var det rette å gjøre i henhold til ytringsfriheten vi hadde i Norge. De valgte å beskytte barna slik at de ikke måtte se noe som kunne påvirke de på en negativ måte. Siden kirken sto sterkt i Norge så ble for eksempel *Life of Brian* (Jones, 1979) forbudt på grunn av blasfemiloven, dette forbudet varte ikke lenge, men det varte nok til at Sverige brukte dette for å promotere filmen “så morsom at den ble forbudt i Norge”.

Barna har som sagt ofte stått i sentrum for hva som skulle sensureres i Norge eller ikke. Når videokassetten kom var det igjen lange diskusjoner mellom politikere om hva som burde og hva som ikke burde være lov til å vise. Når det ble innført en lov om at man skulle sette opp et register for alle filmene som kunne selges og hvilke filmer som ble ulovlig, skaper Marthe Smith-Isaksen en sammenligning med når kinoloven kom: “På mange måter kan man trekke paralleller til situasjonen før kinoloven ble innført i 1913. Kinoloven kom som et resultat av en moralsk offensiv mot kinoene som vokste frem i hele landet i begynnelsen av forrige århundre” (2013, s.197). Dette ble tatt opp igjen i 1994 når Silje-saken rystet hele Norge, en femåring ble funnet drept i en akebakke i Trondheim og skylden ble lagt på jevnaldrende gutter som lekte i nærheten. Saken ble knyttet opp mot et annet forferdelig drap i Storbritannia et par år tidligere. Det ble igjen en stor diskusjon om var filmene som hadde skylden, pluss Internettet og videospillene som begynte å bli store på denne tiden. Her skal det også påpekes at de tre guttene i Silje-saken ble renvasket i 2023 av politiet.

Mot starten av år 2000 så ble det endelig avslapning på hva som skulle legges bak de forskjellige aldersgrensene. Noen aldersgrenser ble fjernet som 5 og 10 år og ble erstattet med

Tillatt for alle, 7 år og 11 år. I 1994 ble også ledsagerordningen lagt til i 15 års aldersgrensen, da kunne barn ned i 12 årsalderen bli med så lenge de ble ledet av en voksen (Higraff, 2016, s.186). I denne tiden ble flere elementer godkjent på 15 årsgrensen som tidligere hadde blitt satt til 18 år eller bestemt at denne gis ikke ut (Higraff, 2016, s.197).

En annen stor hendelse innenfor sensuren kom i 1999. Ytringsfrihetskommisjonen - som ble etablert av Jagland regjeringen i 1996 - hadde en utredning kalt "Ytringsfrihet bør finne sted". Der de satte spørsmålsteget om man virkelig hadde behov for en like streng sensur som man har hatt fram til nå, også at noe av sensureringen gikk mot ytringsfriheten (Higraff, 2016, s.212). Dette forslaget på endring av sensuren ble godtatt av Bondevik regjeringen den 30. September 2004, men kun om de var enige om at forhåndssensur skulle avsettes i alle tilfeller bortsett fra å beskytte barna fra elementer de ikke skal se (Higraff, 2016, s.213). På grunn av at forhåndssensuren forsvant, skapte det en større mulighet for sjangerregissører til å komme fram. En annen politisk vending har også vært hjelpelig i at vi fikk mer sjangerfilm på 2000-tallet, endringen på støtteordningene til film i Norge.

### *1.2.2 Fra Septembermord til nye støtteordninger*

Det har ofte gått blant filmkritikere i Norge at norsk film generelt ikke er gode, mye blir sett på som rett og slett forferdelig. Det hele toppet seg på filmfestivalen i Skien i 1980, det som senere skal bli kalt for Septembermordet. Alle filmene som kom ut på festivalen ble slaktet. Mange lurte på hvor i all verden den norske filmen var på vei. Er det noen som helst måte å få den opp på beina igjen til å faktisk ha en verdi for de norske kritikerne. En anmelder gikk så langt som å spørre om vi virkelig trengte filmproduksjon i Norge (Lismoen, 2017, s.13). Gunnar Iversen og Ove Solum påpeker i boken *Den Norske Filmbølgen* at "Tillitskrisen i norsk film nådde et høydepunkt i september 1980" (2010, s.13). Så gjennom 70-tallet og sosialrealismen hadde idéfilmene, som skulle distansere seg så langt unna Hollywood filmen som mulig (Iversen & Solum, 2010, s.21), blitt lengre enn de skulle og man måtte tenke nytt. Svaret kom i et løft på de norske midlene som ble gitt til film og hvor de midlene skulle komme fra. Samtidig kom det også en ny gjeng med filmskapere som gjennom deres syn på filmer fra Hollywood fikk også den norske filmen et lite hopp.

På midten av 90-tallet eksisterte det tre forskjellige organer man kunne søke penger for produksjon for spillefilm fra, de var Norsk Filminstitutt, Norsk Film A/S og Audiovisuelt

produksjonsfond. Gjennom mange runder med debatt ble det bestemt at i Norge så skulle man få satt inn en ny ordning på plass. Slik at det å søke penger for filmskaping skulle i det store og det hele være fokus på laging av mer kommersiell film (Iversen, 2011a, s.294). I 2001 ble det bestemt, av Stoltenbergs første regjering, at en ny ordning skulle erstatte den gamle, det ble skapt et nytt statlig organ, kalt Norsk Filmfond. AV- fondet A/S og Norsk Film A/S ble lagt ned og slått sammen for å skape dette. Staten skulle dekke 50% av pengene om de ansvarlige for filmen klarte å finansiere den andre 50% selv (Andresen, 2022, s.24). Selv om mange protesterte mot denne nye ordningen skapte den store muligheter for sjangerfilmen til å stige frem. Fordi disse er en type film som appellerer til et større publikum, bare se på hvor godt komedien gjorde det i sin storhetstid på kinoene i Norge (Iversen, 2011a, s.295). Dette løftet av hvor mye støtte man kunne få for skaping av appellerende film banet vei for en større filmproduksjon. Den norske filmen gjorde det endelig igjen godt på den norske kinoen og fikk endelig mennesker tilbake på kino for å se norsk film, spesielt sjangerfilmen (Andresen, 2022, s.22-25).

I 2007, under Stoltenbergs andre regjering, kom det igjen nye samtaler om hvordan filmproduksjonen i Norge kunne bli enda mer effektiv og få enda flere filmer inn i produksjon. De ville få produksjonen opp til 25 filmer produsert i året, i tillegg ble det sett på hvordan støtteordningene kunne endres på nok en gang (Iversen, 2011a, s.296). Året etter ble det bestemt at Norsk Filmfond, som ble etablert i 2001, og Norsk filminstitutt skulle slås sammen til et organ kalt Norsk filminstitutt. Ved å gjøre dette kunne mer penger gå til de regionale filmsentrene, på den måten var det igjen enda flere valg om hvor man skulle søke statlige midler fra (Iversen, 2011a, s.296-297). På grunn av akkurat denne stortingsmeldingen som kom i 2007, *Veiviseren*, så klarte de å gjøre nettopp dette, mange sjangerfilmer fikk nå støtte. Selv om enkelte også fant veien inn i filmklaging uten særlig støtte fra verken regionale eller statlige organer. Et annet element som førte til at flere filmer ble produsert var at de ga støtte til mer enn kun en film om gangen til visse regissører, Sara Johnson, Erik Poppe og Joachim Trier fikk alle finansiert mer enn en film om gangen fra Norsk Filminstitutt (Iversen, 2011a, s.299).

Det var ikke kun innenfor produksjonen myndighetene tok grep, et av grepene kom på slutten av 90-tallet, når de endelig hørte på det mange i bransjen hadde å si. De opprettet en skole for filmutdanning i Norge slik at vi kan få flere regissører inn enn det allerede er. Så i 1997 ble Filmskolen på Lillehammer skapt og mange av de som gikk ut derfra de første årene er i dag

profilerte regissører som skapte den nye generasjonen av filmskapere som de jeg skal skrive om passer fint inn.

### 1.3 Den nye generasjonen

Ved hjelp fra både etableringen av filmskolen og valget om å støtte mer kommersiell film. Kom det fram en gjeng med regissører som setter scenen for at sjangerfilmen har kommet seg dit den er i dag. De regissørene jeg skal presentere er en blanding av de som kom fra skolen og de som fant veien til film på en annen måte. Med fokus på de regissørene i Norge som på en eller annen måte har funnet veien til Hollywood for å lage film der.

Før selve filmskolen var laget og de andre regissørene fikk komme til var det en gruppe med regissører på midten av 90-tallet, som banet vei slik at de på 2000-tallet virkelig fikk lov til å skinne. Disse regissørene besto av Marius Holst, Hans Petter Moland, Bent Hamer og Erik Skjoldbjærg. Disse regissørene blir ofte omtalt under begrepet *Norwave* som ble lagd av David Darcy i *Variety*, og besto av filmer fra Norge som gjorde det godt i utlandet (Lismoen, 2017, s.34). Hadde det ikke vært for disse regissørene hadde muligens ikke den norske filmen kommet seg opp nok til at de neste regissørene fikk komme til.

Den første regissøren som tok et stort sprang og lagde filmer i Hollywood først av mange norske regissører som faktisk gjorde suksess er Harald Zwart. Han dro allerede i 2001, der lagde han filmen *One Night At McCool's* og har fått muligheten til å lage filmer i både Norge og Hollywood. Som Lismoen påpeker så har alltid Hollywood vært målet for Zwart. Det var gjennom *Hamilton* (1998) at han fikk muligheten (Lismoen, 2017, s.112). I Norge har han laget mest komediefilmer med *Lange flate ballær* (2006) som fikk en rekke oppfølgere. Pluss en gjenfortelling av krigsfilmen *Ni Liv* i filmen *Den 12.mann*. I USA lagde han også *Pink Panther 2* (2009) og *The Karate Kid* (2010).

En annen regissøre som har gjort suksess både i Norge og Hollywood med sine sjangerfilmer som har bøydd sjangrene på den måten han ville er Tommy Wirkola. Han er kjent for å lage parodier av for eksempel *Kill Bill: Volume 1* (Tarantino, 2003) med *Kill Buljo* (2007). *Død Snø* (2009) er den første innenfor en sjangerhybrid under skrekkfilmen, skrekk-komedien som vi skal tilbake til senere. Denne filmen skapte lov til å blande sammen flere sjangre inn i en og startet en bølge av skrekk som også kunne være gøy også i Norge. Han har dratt fram og tilbake fra Hollywood. Der lagde han først *Hansel & Gretel* (2013) før han lagde science fiction



filmen *What Happened to Monday* (2017). Senest i 2022 lagde han *Violent Night* som handler om en veldig blodig julenisse, filmen har hatt stor suksess i hele verden og i et intervju med NRK sier han at det er mulig for en ny film innenfor samme univers (Hykkerud, 2023).

Morten Tyldum er også en som har funnet sin plass i Hollywood. Etter å ha laget *Hodejegerne* (2011) tok han turen til USA hvor han skapte *The Imitation Game* (2014) som året etterpå fikk mange Oscar nominasjoner og vant for Best Adapted Screenplay. Etter dette lagde han *Passengers* (2016) som ikke ble like godt mottatt. Innenfor den norske filmen så har han bidratt med at krimfilmen fortsatt er sterk, med både et bidrag til Varg Veum serien, og som sagt *Hodejegerne*.

I et av de første kullene som ble uteksaminert fra filmskolen finner vi en av de som skal undersøkes senere, nemlig Roar Uthaug. Filmen som var hans siste eksamen ved filmskolen "Regjeringen Martin" (2002) gjorde det stort i både Norge og i resten av verden. Filmen ble nemlig nominert til en Student Academy Awards, eller studentoscar på norsk, for beste utenlandske kortfilm (Moe & Sundberg, 2003). Filmen handler om Martin som skal på en blind date, og vi følger hvordan regjeringen i hodet hans håndterer forskjellige situasjoner som hender under daten. Filmen har han selv beskrevet i et intervju med NRK som "en slags romantisk science-fiction komedie" (2003). Her kan man allerede se hvordan han så på forskjellige sjangre og hvordan kombinere dem på. Uthaug var selvfølgelig ikke den eneste som går innenfor den nye generasjonen med filmskapere spesielt fra filmskolen, fra det første kullet finner vi regissøren Sara Johnsen som er stor innenfor dramafilmen, *Upperdog* (2009) og *Vinterkyss* (2006) er filmer som det er viktig å påpeke i sammenheng med hva hun har bidratt med i filmverdenen som setter henne som en av de som kom ut av filmskolen som har satt sitt merke på den filmbransjen. Han har hatt stor innflytelse over mye av sjangerfilmen som har blitt laget i Norge fra rundt 2006 fram til i dag. Han har laget alt fra Norges første slasherfilm i *Fritt Vilt* (2006), Norges første katastrofefilm med *Bølgen* og var aktiv allerede i fjor med storfilmene *Troll* som strømmet på Netflix med stor applaus fra resten av verden. Etter han lagde *Bølgen* lagde han *Tomb Raider*, denne skapte han i Hollywood og mulig på grunn av at den første filmen hans gjorde det så godt i USA at han ble hentet inn dit. Uthaug har ofte vært først ute med sjangerfilmer som andre har tatt inspirasjon og motivasjon fra, uansett om det er å skape oppfølgere for hans originale filmer eller prøver å skape flere katastrofe filmer som *Bølgen* i

senere år. Mye på grunn av det han har gjort innenfor sjangerfilmen er en av grunnene til at han skal undersøkes som en “sjangerauteur”.

Den andre regissøren som vi også skal se på gjennom oppgaven som en sjangerauteur er som sagt André Øvredal, selv om han skapte mest reklamefilmer, en av de mest kjente er nok en reklame han lagde for Grandiosa kalt *Respekt for Grandiosa* (2006) på samme tidspunkt som Uthaug lagde sin første spillefilm så slo han ganske godt an med filmen *Trolljegeren* (2010). *Trolljegeren* er også en sjangerhybrid med blanding av komedie og skrekk. En hybridsjanger er en kombinasjon av flere sjangre og skrekk komedien er den som er mest prominent i Norge. Etter at han lagde denne filmen dro han til utlandet og skapte *The Autopsy of Jane Doe* (2016) som sammen med *Trolljegeren* fikk han i kontakt med Guillermo Del Toro som tok han med seg når han skulle adaptere *Scary Stories to Tell in the Dark* (2019) som er en antologi skrekkfilm som er rettet mot tenåringer, basert på en bokserie med samme navn, enn det hans tidligere film i Hollywood hadde vært.

## 1.4 Det grøssende gjennombruddet

Gjennom endringene av støtteordningene og den brede satsingen på norsk film på 2000-tallet ble skrekkfilmen en av de sjangrene som man satset mest på. Den tok opp mange elementer innenfor den norske kulturen som mange ser på som trygt og snudde disse på hodet gjennom flere filmer som regnes som sentrale innenfor denne sjangeren. Mange av filmene foregår innenfor visse undersjangre og blander også sjangre og skaper hybrider ut av tidligere populære sjangre som vi har gått gjennom. Det er nå 20 år siden vi fikk dette gjennombruddet, hvordan kom vi oss hit vi er i dag og hva er egentlig en norsk skrekkfilm?

### 1.4.1 Den norske skrekkfilmen

Først er vi nødt til å sette ned et rammeverk om hva en skrekkfilm er, hvordan man kan kjenne igjen en film innenfor sjangeren og hvilke trekk som gjerne skal være der for at filmen kan sies å være en del av sjangeren. Det har alltid vært store diskusjoner blant flere skrekkfilm entusiaster om hva som regnes som en skrekkfilm eller ikke. Et av trekkene som blir introdusert i boken *Norwegian Nightmares - The Horror Cinema of a Nordic Country* (2022) av Christer Bakke Andresen er “horror movies aim to scare, or at least to unsettle, in one way or another. Indeed, their guiding aesthetic principle is to create experiences of unease, tension, dread and

terror for their audience...” (s.20). Dette ligger i kjernen om hva en skrekkfilm er. Det er noe som blir vist til deg som er designet for at du skal føle på en eller annen type uro eller frykt. Siden skrekk har et mål om å skape uro hos publikum er det mange som har forskjellige måter å se om det er en skrekkfilm. Min tolkning av skrekkfilm blir slik: om en film har et element ved seg som rører ved noe som skaper frykt er det en skrekkfilm, det trenger ikke være det skumleste, men må ha med en følelse av noe ubehagelig. Jeg vil påstå i likhet med Andresen at den norske skrekkfilmen har elementer ved seg som skiller den fra dens amerikanske brødre, men samtidig likner en viss grad på hva de i Hollywood gjorde på 70-tallet. De plasserte skrekkfilmen til datiden istedenfor å fokusere på historier knyttet til de gotiske fortellingene på 1700 og 1800 tallet (2022, s.20-21).

For det første så tar skrekkfilmen ofte det som oppfattes som trygt blant nordmenn og snur det på hodet. Mange av oss har vært ute på skitur i påsken eller overnattet i skogen enten i telt eller hytte på sommeren. I flere av skrekkfilmene som har kommet ut i Norge så er det nemlig i disse plassene der vi føler oss trygge som vi blir angrepet. Sentralt i mange av filmene eksisterer det også en nervøsitet rundt vann, som Andresen påpeker i boken sin “The horror in Norwegian cinema emanates from water” (2022, s.18-19). Uansett om det er vann i flytende form, i form av et tjern, eller frossen variant, som is og snø, så spiller vann en viktig rolle av mange av skrekkfilmene i Norge. Muligens fordi vi er omringet av vann og har en naturlig respekt og frykt for dette.

Den aller første norske skrekkfilmen kom i 1958, *De Dødes Tjern* (Bergstrøm), og er adaptert av boken med samme navn skrevet av André Bjerke i 1942 som også skrev manuset til filmen. Filmen handler om en vennegruppe på seks som skal på hyttetur hos Bjørn (Per Lillo-Stenberg) tvillingbroren til en av de seks vennene. Når de ankommer hytten oppdager de at Bjørn er borte, og hører om et sagn som er knyttet til tjernet som ligger like ved. Her er det fullt av overtro mulige spøkelser og en mann som har mistet vettet. Sammenlignet med filmene som kom på starten av 2000-tallet virker kanskje ikke denne filmen så skremmende for et moderne publikum. Spesielt i forhold til det Iversen poengterer om at filmen er spilt inn på dagen med et nattfilter over, som ikke skaper samme illusjon som det gjorde for 65 år siden (Iversen, s.194, 2011a). Selv om filmen gjorde det godt så kom det ikke flere skrekkfilmer i Norge. Dette på grunn av den strenge sensuren og fordi man i tiden etter den kom ut var mer opptatt av å lage filmer som kritiserte samfunnet. En annen grunn til dens suksess kan være at som mange norske

filmer før den var basert på et allerede kjent litterært verk, som kunne fanget interessen hos publikum. På grunn av fokuset til norsk film på denne tiden forble den som eneste skrekkfilmen som ble vist på kino i Norge fram til 2003 når *Villmark* (Øie) kom ut.

#### 1.4.2 De sentrale filmene

Jeg har valgt å fokusere på de filmene som ble gitt ut på kino som skapte den store bølgen av skrekkfilmer inn over Norge. De filmene som gjorde det godt og gjorde skrekkfilmer til noe man kunne tjene penger på og som både publikum og kritikere skrev godt om. For som vi har sett så var det ikke en stor tradisjon for skrekkfilmer i Norge. Men ved det nye filmløftet på tidlig 2000-tall ble det plutselig en interesse for filmskapere å skape filmer som nå kunne skremme publikum mer og på mer oppfinnsomme måter enn det *De Dødes Tjern* hadde gjort på slutten av 50-tallet. Også et par filmer som kom på slutten av 90-tallet var med å skape en atmosfære for at skrekkfilmen kunne blomstre, disse holder mer til i undergrunnen og nevnes ikke her. Filmene jeg vil trekke fram som de mest sentrale innenfor den norske skrekkfilmen på 2000-tallet er *Villmark*, *Naboer* (Sletaune, 2005) og *Fritt Vilt*. Disse tre var med på å virkelig få skrekkfilmen opp på beina og trakk mange folk inn i de mørke kinosalene for en skummel opplevelse.

*Villmark* er som sagt den første skrekkfilmen siden 1958 som hadde ordinær kinopremiere i Norge. Her møter vi Lasse (Kristoffer Joner), Per (Marko Kanic), Sara (Sampda Sharma) og Elin (Eva Röse) som er med Gunnar (Bjørn Floberg) ute i skogen for å gjøre seg klar for et ekstremt “reality program” som Gunnar mener de selv må teste ut før de kan utsette deltakerne for det. Her dukker det nok en gang opp et tjern som skaper problemer for dem. Lasse og Per finner en teltplass som ser forlatt ut, og etter dette blir gjengen forfulgt av noe som de ikke vet om er menneske eller noe overnaturlig. Dette blir understreket av Gunnar sin mer og mer rare oppførsel. I tjernet finner de også et lik som skaper splittelser mellom Gunnar og de andre guttene om de skal fortelle jentene om dette. Filmen følger en blanding av slasher og psykologisk skrekk elementer, men som regissøren selv har påpekt til Andresen så var det ikke meningen at de skulle lage en skrekkfilm, de lagde den med to hovedtanker i bunn: “one about a couple who come across an empty tent at the waterside, and another about a TV crew on a team-building trip in the wilderness” (s.31, 2022).

Filmen bærer litt preg av at det kanskje ikke fra starten var tenkt som en skrekkfilm, men hadde fått elementer inn i filmen, på grunn av blant annet Karin Julsrud påpekte at dette kunne

bli en skrekkfilm av manuset (Andresen, 2022, s.31). Elementene som settes inn i filmen er for eksempel stemningsfull musikk som skaper en skremmende atmosfære. Gunnar virker som han blir galere desto mer de besøker tjernet og teltplassen, som igjen gir en virkning av at dette tjernet er forhekset. Og en skapning forfølger gjengen og utløser den siste konflikten når de finner Per drept ved tjernet. Selv om filmen kanskje ikke føles like mye ut som en tradisjonell skrekkfilm sammenlignet med de filmene som kom i ettertid har den sterke tilknytninger til den norske skrekkfilmen. For her igjen finner vi vannet som er kraften av de skumleste elementene ved filmen. Det er her de finner teltplassen, som på mystisk vis gjennom filmen settes opp igjen og man får til tider følelsen av at dette teltet lever. Her ser man også fortsettelsen på å gjøre det nordmenn finner trygt til noe som er skummelt, de gjorde dette allerede i *De Dødes Tjern* hvor de gjorde hytta farlig, her er det største norske symbolet for frihet og fritid teltet som blir gjort om til noe farlig. Det er i vannet de finner liket. Og i slutten av filmen så tar Gunnar med seg morderen til døden i det samme vannet som liket hørte til.

*Villmark* åpnet dørene for resten av skrekkfilmene som kom i ettertid. Filmene gjorde det relativt godt på kino med 155,117 billetter solgt (Film & Kino, 2012, s.37). Hadde ikke denne gjort det like bra, solgt like mye som den hadde gjort tviler jeg på at resten av filmene som kom ut årene etterpå hadde opplevd like god suksess som iallefall *Fritt Vilt* gjorde. Skal man tro Roar Uthaug så hadde suksessen av *Villmark* en stor innvirkning på hvorfor filmen hans fikk støtte fra staten (Andresen, 2022, s.31). Øie kom også en oppfølger til denne 13 år senere med *Villmark 2* (2015). To år etter *Villmark* kommer filmen *Naboer* som virkelig skal presse grensene for hva som kunne vises på kino i Norge.

*Naboer* ble den første filmen i Norge som fikk 18 års aldersgrense på kino, mye på grunn av den grove og brutale sex-scenen som utføres ved midtpunktet i filmen (Andresen, 2022, s.76). Vi møter John (Kristoffer Joner), en mann som bor i en boligblokk i en norsk storby, som har en krangel med sin ekskjæreste Ingrid (Anna Bache-Wiig) som mener han er farlig. Etter hvert blir vi kjent med de to naboene til John, Anne (Cecilie Mosli) og Kim (Julia Schacht), som spør om han kunne satt et skap foran døren deres fordi Kim sliter etter det Anne forklarer som et seksuelt overfall. Vi oppdager etter hvert at ikke alt er som det skal være i leiligheten, den føles til tider alt for stor ut og gjenstander fra John sin leilighet dukker opp i jentenes leilighet. Det eskalerer når den nye kjæresten til Ingrid også plutselig dukker opp i jentenes leilighet, og vi finner ut i likhet med John at han har drept Ingrid og at alt det som har hendt i den andre leiligheten har

vært en del av hans aksept om hva det er han har gjort. Når de viser leiligheten til jentene så kan man få assosiasjoner til Stanley Kubricks *The Shining* (1980), som også bruker disorientation for å skape forvirring hos seerne. Filmen etablerer seg godt innenfor den psykologiske skrekk undersjangeren. Dette er en av de to mest populære undersjangrene for skrekk i Norge. En psykologisk skrekkfilm skal gjøre seeren usikker på om det som skjer er ekte eller om det er falskt. I *Naboer* blir vi introdusert til en av hovedtrekkene ved denne undersjangeren nemlig den upålitelige fortelleren. Når små elementer som at matrestene vi så i John sin leilighet dukker opp i jentenes leilighet kan mange oppfatte dette som at noe ikke er helt som det skal. Midt i filmen vises også en ganske så grotesk sex-scene mellom John og Kim som ender opp med at begge er blodige etter å ha slått hverandre. Dette viser til filmens egentlige mening som er at John er en mann som tennes av å skade kvinner eller høre om at de blir skadet. Vi følger han gjennom hans sinn for at han skal prosessere at han har drept Ingrid.

*Naboer* var med å bane fram en mer brutal form inn i skrekkfilmen på kino, man kunne nå vise fram det mer groteske aspektet som allerede fantes i mange av de amerikanske skrekkfilmene. Filmen fikk den strengeste aldersgrensen som er 18år, på grunn av den groteske sexscenen. Dette var noe Sletaune var veldig klar over selv når filmen ble lagd (Andresen, 2022, s.76). I 2008 kom *Rovdyr* (Syversen) som virkelig skulle fortsette i *Naboer* sine fotspor med å vise brutale drap, men i en mer slasherorientert retning. Året etterpå fikk en av de mest suksessfulle filmene innenfor den norske skrekkfilmen premiere, nemlig *Fritt Vilt*.

*Fritt Vilt* tar for seg en gjeng med 5 unge voksne, Jannicke (Ingrid Bolsø Berdal), Morten Tobias (Rolf Kristian Larsen), Eirik (Tomas Alf Larsen), Mikal (Endre Midtstigen) og Ingunn (Viktoria Winge), som bestemmer seg for å stå på ski et annet sted enn de folksomme områdene som alpintentre er i høysesong som man kan tenke seg til at det er. Flere av de sier til og med hvor behagelig det skal være å ikke ha andre mennesker rundt seg og bare få nyte fjellet. Under denne skituren ender Morten Tobias opp med å falle stygt og brette benet, og som så mange slasher filmer før denne har ingen av de dekning på mobilen for å ringe etter hjelp. De ender opp med å finne et gammelt fjellhotell for å oppholde seg for natten til en av dem kan reise ned for å ringe etter hjelp der det kanskje kan være dekning. Hotellet ender opp med å være alt annet enn forlatt, dypt inne i hotellet bor det en morder som kontinuerlig siden 70-tallet har drept og stjålet eiendelene til de stakkars menneskene som har klart å rote seg bort i fjellheimen. Derfra starter en kamp for liv og død der alle blir drept en etter en til det er Jannicke som står igjen som en klar

*Final Girl*. Et begrep som ble introdusert av Carol J. Clover i boken *Men, Women, and Chain Saws* (1992), som ofte går igjen i slasherfilmen. Der det gjerne er den uskyldige jenta som må bli mer tøff for å slå monsteret eller morderen som går etter henne eller gruppen hun er med. Man kaller gjerne Laurie Strode fra *Halloween* (Carpenter, 1978) som en av de første siste jentene. En siste jente er ofte den man ser på fra starten av som en sterk hjelp til resten av gjengen, det er gjerne hun som har god oversikt over hva det er de må gjøre når de havner i trøbbel (Clover, 1992, s.35-40). Her passer Janicke godt inn, for allerede fra start er det hun som står fram som en leder for resten av gjengen etter Morten Tobias brenner beinet.

Denne filmen tilhører den andre av de mest populære av undersjangerne innenfor norsk skrekk, nemlig slasheren. Slasher er en betegnelse på en undersjanger innenfor skrekk som tar for seg den psykopatiske morderen som gjerne går etter en gjeng med tenåringer eller unge voksne som er der de ikke skal være.

Regissøren Roar Uthaug har i samtaler med Andresen påpekt at denne filmen var fra start av sett på som en film som skulle følge den amerikanske slasherfilmen til punkt og prikke (2022, s.36). Dette merkes godt i filmen, fordi når man er så godt opplært på hva en sjangerfilm skal inneholde er det enklere å lage en ren sjangerfilm. Det er når en regissør ikke har helt klare intensjoner om hva som skal bli skapt at en sjangerfilm ikke treffer like godt som den kan. I motsetning til de to tidligere filmene så skapte Uthaug en hel serie ut av denne ene filmen. *Fritt Vilt II* kom i 2008, regissert av Mats Stenberg, og *Fritt Vilt III* kom i 2010, regissert av Mikkel Brønne Sandemose. Så selv om det kom oppfølgere så valgte Uthaug og heller fokusere på andre filmer enn å skape mer i serien.

Så på grunn av blant annet disse tre filmene ble det skapt et rom for sjangerfilmer å boltre seg i. Det ligger nok noe i at om ikke *Villmark* hadde gjort det like stort på kino som den gjorde hadde ikke de andre filmene fått muligheten til å gjøre det like bra. Det kom fortsatt komedier og det kritikere liker å kalle "kunstfilmer" i denne perioden også, men det ble endelig skiftet fokus mot skrekken. Det ble også introdusert noen nye sjangre innenfor den norske sjangerfilmen. Gjennom Roar Uthaug som virkelig fikk ballen til å rulle med skrekken i *Fritt Vilt*, skaper han de første filmene innenfor katastrofefilmen med *Bølgen*. Derfor skal vi nå se på hvordan han bruker forskjellige sjangre til å vise hvordan han er en sjangerauteur. Før vi skal tilbake igjen til den norske og amerikanske skrekken igjen med André Øvredal, som virkelig har tillatt seg å bruke skrekken på flere måter.

## Kapittel 2: Roar Uthaug – En sjangerunderholder

For å kunne forstå hvordan Roar Uthaug ble en så mester på forskjellige sjangre så er det greit å ha et lite overblikk over hvor han kom ifra og ta en liten kikk på filmene hans som ikke er hovedfokuset for masteren som sagt er *Bølgen* og *Tomb Raider*.

Roar Uthaug er som sagt blant det andre kullet som ble uteksaminert fra den norske filmskolen på Lillehammer etter den åpnet i 1997. Eksamensfilmen hans "Regjeringen Martin" (2002) gjorde det som sagt stort både i Norge og i utlandet. Denne filmen er ganske annerledes enn de filmene som gjorde han til en stor norsk sjangerfilmskaper, men det er mye han gjør her som han har tatt med seg videre inn i langfilmen. I en kontekst satt til de andre filmene, som vi skal snakke mer om senere så ser man allerede tegn til at Uthaug liker å skape kvinnelige karakterer som har ordentlig bein i nesa og ikke er redd for å stå opp for seg selv. Man kan også se at de mannlige karakterene hans ofte har et mer emosjonelt følelsesliv enn det man kanskje er vant med å se på film. Martin her for eksempel kan kun få Nora om han hører på den mer emosjonelle rådgiveren i hans regjering og ikke de mer "maskuline". Noe som knytter denne filmen til norsk skrekkfilmhistorie er det at en av skuespillerne med i filmen er Per Lillo-Stenberg som spilte i *De Dødes Tjern*, der spilte han Liljan sin tvillingbror Bjørn, så man kan allerede trekke en konklusjon om at Uthaug har vært veldig opptatt av sjangerfilmen i Norge. Eller så er det kun et morsomt sammentreff at man kan knytte denne filmen helt tilbake til 1958 og det som mange regner som en veldig sakte start av skrekkfilmen i Norge.

Et annet element som knytter Uthaug opp mot skrekkfilmen selv før vi kommer til *Fritt Vilt* er hans aller første kortfilm "Snørr" (1993). Dette er en zombiefilm som istedenfor blod spruter ut en type grønn gugge som er en litt mer kreativ måte å gjøre zombiefilmen på. Før den faktisk fikk sitt store comeback på 2000-tallet med filmer som *Shaun of the Dead* (Wright, 2004), *Dawn of the Dead* (Snyder, 2004) og ikke minst *28 Days Later* (Boyle, 2002). Det kom selvfølgelig ut flere zombiefilmer ut på 90-tallet, men ingen andre enn kanskje *Braindead* (1991) av Peter Jackson er godt husket fra denne perioden. Så allerede her kan man dra sterkere tilknytninger mellom Uthaug og skrekkfilmen. Vi kan tenke oss til at det er akkurat dette elementet han trives best i som man kan se enda sterkere i hans første spillefilm *Fritt Vilt*.

*Fritt Vilt* er som sagt et klart eksempel om hva som skjer når en regissør er helt klar på hvilken film de ønsker å produsere. Fordi Uthaug som sagt alltid var veldig klar på hva det var



han ville med denne filmen når han kom inn i produksjonen. Han ville ha en ren slasherfilm og det har han virkelig fått til med filmen. Den følger alle tropene til punkt og prikke, men leker seg også litt med dem når han har lyst. Dette fungerer ofte kun når du har en generell forståelse over hvordan en viss sjanger eller undersjanger er bygd opp. Filmen ble populær både her i Norge og i utlandet. Allerede rundt filmens lansering hadde de allerede fått telefoner fra Hollywood med spørsmål om å kjøpe rett til både visning og nyinnspillinger av filmen (Johnsen, 2006). I 2017 kunne *Deadline* annonsere at WWE Studios hadde kjøpt rettighetene og skulle lage en amerikansk nyinnspilling (Busch, 2017). Siden det har det ikke kommet mer informasjon om mulige nyinnspillinger, men det viser at norske filmer er ønsket av det amerikanske markedet. Etter *Fritt Vilt* gikk han sammen med Katarina Launing og skapte *Julenatt i Blåfjell* (2009). Denne skiller seg ut fra de andre sjangerfilmene hans, men fortsetter i en av de mer populære, barnefilmen. Så bestemte han seg for å gå tilbake i tiden og prøve seg på en mer action orientert film med *Flukt* (2012). Vi er på midten av 1300-tallet i Norge og følger Signe. Familien hennes har blitt drept og hun ble tatt til fange av banden som stod bak drapet. Ved hjelp av en annen ung jente, Frigg, løper de på flukt fra banden og dens leder Dagmar. Som ser på Frigg som sin egen datter. Dette er en klassisk action film som blir satt til den norske naturen og utnytter den på best mulig måte. En slik forståelse for sjanger har han også med seg videre til de to filmene vi skal se mest på nemlig *Bølgen* og *Tomb Raider*.

## 2.1 Bølgen

Etter *Fritt Vilt* og *Flukt* ville Uthaug klare å produsere en katastrofefilm som kunne måle seg med de amerikanske katastrofefilmene. Gitt på et mye mindre budsjett enn det de gjerne får i Hollywood. Det vil jeg si at han klarte med *Bølgen*. Katastrofefilmen har vært en sjanger som siden 1970-tallet virkelig har gjort det stort i Hollywood. Det fins mange forskjellige typer katastrofer som en film kan ta for seg i denne sjangeren. Den delen av katastrofefilmen som er mest sentral i norsk sammenheng er det "naturlig angrepet", som i seg selv angår når naturen går til angrep på mennesket (Keane, 2001, s3). Et annet trekk som Keane drar fram som sentralt i en katastrofefilm er at det må være basert på noe som faktisk kan skje, det må være "factually possible" (2001, s.18). I Norge fikk vi ikke en katastrofefilm før denne filmen kom. Etter den har det kommet tre filmer til. Denne fikk en oppfølger kalt *Skjelvet* (Andersen, 2018), der Oslo blir

rasert i et jordskjelv. Det har vært en brann i en tunnel i *Tunnelen* (Øie, 2019). Så kom den siste av katastrofefilmene så langt *Nordsjøen* (Andersen, 2021), der en katastrofe inntreffer en oljeplattform. Denne fungerer som en oppfølger igjen til *Skjelvet* selv om det ikke er noen av karakterene som var i de to første som er der. Som vi kan se i disse filmene så er det alltid noe knyttet til det naturlige som går til "angrep" på menneskene. Fordi vi har ødelagt for mye av elementene rundt oss får det endelig sin hevn. Uthaug's siste film *Troll* kan regnes som en katastrofefilm, siden det kommer et monster fra naturen på jakt etter det menneskene har tatt fra han. Selv om jeg heller ville satt den inn i monsterfilmen, som har katastrofale elementer, men der fokuset er på monsteret og ikke det katastrofale som hender. Flere katastrofefilmer har generelle trekk som også kan legges til skrekkfilmen. For mye av det som appellerer med katastrofefilmen er hvor mye som kan gå galt og hvordan mennesker reagerer på det skrekkelige som hender rundt dem. Gode katastrofefilmer tar i bruk det skrekkelige for å understreke det katastrofale som foregår på skjermen. For å skape en større reaksjon hos publikum.

Handlingen i *Bølgen* er satt til Geirangerfjorden og følger som sagt naturkatastrofedelen av katastrofefilmen. Her med elementer fra det virkelige liv og hendelser som kommer til å skje en dag. En del av fjellpartiet Åkerneset kommer til å rase ut en dag. Filmen tar for seg hva kommer til å skje når nettopp dette fjellet i Geiranger raser ut og skaper en 80 meter høy flodbølge som garantert kommer til å ødelegge den idylliske byen. Fordi det er vitenskapelig bevist at dette er bare et spørsmål om tid før det skjer og filmen ser på hva som kan hende i det verst tenkelige scenarioet at ingen blir varslet i tide. Uthaug etablerer fort et bånd mellom virkelighet og fantasi. Litt som han gjør i starten av *Fritt Vilt* hvor han bruker nyhetsklipp og avisutklipninger av savnede påsketurister for å sette en spesiell mood over filmen om at her er det noe galt. I *Bølgen* ser vi arkivbilder av tidligere flodbølge ulykker i Norge og generelle nyhetsklipp der det ytres bekymring om at dette er noe som kommer til å skje igjen. Her skapes det et mer realistisk bånd mellom publikum og filmen som virkelig setter oss i riktig følelse før historien i det hele tatt har startet. Man får fort en følelse, som i mange av de norske katastrofefilmene om at dette kan faktisk hende oss. I alle fall med *Bølgen* så er det bare et spørsmål om når og ikke om.

Det ligger også et spørsmål der om det som blir vist av nyhetsreportasjer er ekte eller bare innspilt for filmens del? Nyhetsbilder blandet med arkivbilder og en voiceover kan fort skape en følelse av falskhet. Men her har Uthaug virkelig truffet på hvordan man finner en balanse

mellom disse to. For min del setter dette meg inn i den virkeligheten han vil jeg skal tro på. Filmen stiller et spørsmål til publikum gjennom bruken av nyhetsopptak, kan dere tro på dette, at dette faktisk kommer til å rase ut og skape en diger flodbølge?

Historien til filmen er veldig enkel og god, noe som skal til for at en katastrofefilm skal bli tatt godt imot. Jeg vil påpeke at hovedfokuset til filmen er hvordan de forskjellige karakterene i filmen opplever flodbølgen. Både før, under og etter de katastrofale hendelsene. Hvordan mennesket reagerer på de verst tenkelige er hovedfokuset og ikke selve historien som blir fortalt. Vi møter Kristian (Kristoffer Joner) som har fått seg en ny jobb innenfor oljebransjen i Stavanger, han skal da flytte dit med familien og har en siste dag i Geiranger. Dagen de skal flytte så begynner det plutselig å hende merkelige målinger i fjellet. Noe som de tidligere kollegaene til Kristian sier ikke er like farlig som han skal ha det til. Uten å kunne la dette være ender de opp med å tilbringe enda en kveld der. Kona Idun (Ane Dahl Torp) og sønnen Sondre (Jonas Hoff Oftebro) blir på hotellet der Idun jobber mens Kristian og datteren Julia (Edith Haagenrud-Sande) drar for å sove en natt til i det gamle huset. Midt på natten raser fjellet ut og den store monsterbølgen ingen trodde skulle komme den dagen raser inn mot Geiranger og det er en kamp mot klokken for å komme seg så høyt opp i høyden som mulig på 10 minutter før den slår inn på land. De to splittede foreldrene gjør alt de kan for å redde ungene sine og ender til slutt opp med å redde hverandre og kommer seg helskinnet ut av hendelsen med bare traumer som verste skader.

For å se på hvordan Uthaug er en sjangerauteur skal vi først se gjennom hvordan anslaget blir brukt, både her og i *Tomb Raider*. Dette er en som en indikasjon til hva som kommer senere. Det påpeker også Nick Lacey i sin bok *Narrative and Genre* fra 2000, det er her vi får vite viktig informasjon om kommende hendelser (s.10). I neste kapittel skal vi også bruke denne metoden for Øvredal.

### 2.1.1 Anslag

Som sagt så starter denne filmen som *Fritt Vilt*, med en introduksjon til det sentrale problemet i filmen. I *Fritt Vilt* er det mennesker som har forsvunnet i fjellet under påskesesongen hvert år i 75 år og ingen har funnet ut hvor de har blitt av. I *Bølgen* blir vi introdusert til to tidligere ras som endte opp i store flodbølger som tok livet av mange. Den første er raset i Lodalen den 15.januar 1905 der omtrent 60 mennesker mistet livet av en flodbølge på rundt 40

meter slo i land. Den andre er Tafjord ulykken som igjen ble forårsaket av en fjellblokk som raste og utløste en flodbølge, der mistet 40 mennesker livet. Så blir vi introdusert til det som skal være hovedfokuset i filmen. Fjellpartiet Åkerneset ved Geiranger. Over dette er det en stemme som forteller oss om faren der og at det eksisterer over 300 usikre fjellområder i Norge. Her knyttes det også sterke assosiasjoner til Mannen, et fjell i Romsdal som beveger mer på seg enn det den egentlig skal. De som observerer Åkerneset til vanlig har også ansvar for å evakuere og følge med på Mannen. Stemmen høres ut som en av skuespillerne som jobber for sikkerheten til Geiranger i filmen. Ved å bruke stemmen til en av skuespillerne over arkivbilder fra Geiranger og steiner som raser skapes det en sammenslåing av virkelighet og fiksjon. Dette føles som Uthaug sin tolkning av hva som kunne ha skjedd når den verste katastrofen inntreffer og alle som er involvert ikke gjør som de skal. Det siste man ser før tittelen kommer på skjermen er hvor stor bølgen kommer til å bli og et spørsmål om man kan varsle og evakuere mennesker i tide. Grunnen til at dette er det siste vi hører er å etablere spenningsmomentet gjennom filmen.

Samtidig kan dette bli sett på som et hint til at alt det vi har sett har vært en slags dokumentar, at dette er gjenfortellinger som den ene som overlevde raset inne i fjellet forteller til mediene på et senere tidspunkt. *Nordsjøen* starter med klipp fra en dokumentar som tar for seg hendelsene som skjedde i den filmen, men blir framstilt som om det var en dokumentar knyttet til når Norge fant oljen. Dette er nok for å få framstilt det så realistisk som mulig og skaper igjen en tilknytning hos seerne der det som blir framstilt virker så ekte som mulig.

Det første vi blir introdusert til i filmen er vannet i fjorden. Uthaug er god på å etablere hva som står på spill når fjellet raser. Samtidig skapes det en truende stemning fra de store fjellene rundt. Ved å bruke det første minuttet på å etablere hvor mye skade et slikt fjell kan ha når det raser gjennom arkivmateriale har dette gitt publikum en reel frykt for hva disse fjellene kan gjøre. Vi ser så en bil komme kjørende langs fjorden. Hele åpningssekvensen føles veldig knyttet til åpningen av *The Shining*. Der ser vi en liten bil komme kjørende mot det som kommer til å bli en vinter de sent vil glemme, mot et hotell som ikke er så forlatt som det ser ut som. Det som ser ut som en hyggelig tur med familien er musikklagt med en type musikk som er godt kjent innenfor skrekkfilmen, mye strykere og en nervøsitet som ikke lar bilturen se hyggelig ut. I likhet med den så har *Bølgen* også et musikkstykke som går gjennom hele denne sekvensen. I musikken kan man høre en underliggende klokkelyd som konstant tikker ned. Dette blir med videre i filmen som et slags motiv for Kristian og for bølgen som er en karakter i seg selv.

Etter å ha etablert en slags fryktelig stemning blir vi introdusert til filmens hovedkarakter Kristian. Vi ser hvilken musikksmak han har og ser på hvordan det er å kjøre inn mot Geiranger, med hvert stopp som tas på turen får man et innblikk i hvordan han er som karakter. Han liker "gammeldags musikk", det ser ut som han liker å kjøre bil. Koser seg på fergen over til Geiranger, så her knyttes han til vannet både på godt og ondt. Han er en "tradisjonell" norsk mann som liker å kjøpe sveler når man er på en ferge. Du merker at han har tatt denne kjøreturen før. Så blir ser vi hvordan det er i Geiranger, at dette er et lite sted der få folk bor, men med store mengder turister som kommer hvert år. Når han går ut av bilen har han med seg en bag, hvor kommer han fra, jo han har vært i Stavanger for å bli introdusert til den nye jobben sin i oljebransjen. Et hint til at de skal flytte ligger i en stor container som står utenfor huset fullt med kastede møbler. Vi møter familien hans som skal være med på flyttingen til Stavanger. Idun, hans kone, blir introdusert som en handlekraftig kvinne som kan fikse sin egen vask. Det er der vi møter henne, bokstavelig talt fikser hun vasken og Kristian kan ikke hjelpe fordi han ikke forstår hva hun vil at han skal gjøre. Allerede her blir vi introdusert til kommunikasjonsproblemene i familien. Barna er knyttet til hver sin forelder. Sønnen er mer knyttet til sin mor, mens datteren er mer knyttet til sin far.

Vi blir med når de spiser middag sammen og Kristian forteller om den nye leiligheten de skal flytte inn i neste dag. Her legger man merke til at de er en helt normal familie som prater sammen rundt middagsbordet. Kristian og Idun har vært sammen lenge og kjenner hverandre godt nok til å gjøre narr av visse elementer ved hverandre. Som at hun vet at han ikke stolte på nøkkel appen som skulle låse opp døren istedenfor en vanlig nøkkel. Det han snakker om står i stor kontrast til hvordan de bodde i Geiranger der alt var mindre teknisk anlagt. Her blir det gamle livet deres romantisert av varm belysning og latter rundt middagsbordet selv om det er siste middagen de skal spise der. Samtidig etableres det en motsetning mellom det gamle og det nye, eller det teknologiske mot det enkle. Dette er motsetninger som går igjen gjennom filmen. De voksne står i opposisjon til de yngre, det naturlige står i motsetning til det menneskeskapte. Det enkle og trygge står imot nye utfordringer og forandring. I en samtale mellom Kristian og Idun kommer det fram at han egentlig ikke har lyst til å dra fra jobben i Geiranger. Dette sitter langt inne i roten av hans karakter. Han bryr seg om jobben han har og det å skulle beskytte alle som bor der når det verst tenkelige skal skje. Den nervøsiteten som også eksisterte i musikken,

kommer opp og man ser virkelig hvor mye han setter inn i å holde menneskene i Geiranger trygge.

Når man ser på dette anslaget til for eksempel hvordan de gjør det i *Nordsjøen*. Der har det katastrofale allerede hendt, ved at en del av en oljeplattform har rast ned i sjøen på grunn av ukjente årsaker. Her blir man forsøkt introdusert til et par som har en sønn, men vi tilbringer ikke like god tid med karakterene for å skape et ordentlig bånd med dem før det utenkelige skjer. Det virker som at de så at i *Bølgen* så var de sentrale forholdene og grunnene til at karakterene oppførte seg som de gjorde var et sterkt bånd mellom karakterene. Siden katastrofen allerede har inntruffet før vi blir ordentlig kjent med alle karakterene skapes det ikke et like sterkt bånd mellom seer og karakter. Dette kan gjøre det vanskeligere for oss å bry oss om hva som hender gjennom filmen. Gjennom hele filmen er man allerede involvert i katastrofen. I *Bølgen* derimot så har ikke katastrofen hendt enda, fjellet har for så vidt flyttet på seg, men dette er ikke uvanlig til hvordan virkeligheten er. Uthaug tar seg god tid til å utvikle hver av karakterene og lar oss se hvordan de forholder seg til hverandre og hva de betyr for hverandre. For å virkelig kunne bry seg om hvilken skjebne de forskjellige karakterene møter så må man ha formet en viss kjennskap til dem. Det trenger ikke være så stort element ved dem, men noe som en vanlig tilskuer kan se og tenke "det der kjenner jeg meg igjen i og jeg bryr meg om hva som hender". Uthaug har allerede vist at han lar hver av karakterene i filmene sine få et rom til å vise oss hvem de er. Den eneste filmen der dette ikke er gjort like godt er muligens *Flukt*. Som gjennom sine 75 minutter går litt for fort fram og får ikke vist frem endringene i karakterene og motivasjonen de har like godt som han gjør i *Bølgen*. Filmene han kanskje får etablert karakterene sine best i er i *Fritt Vilt*, men dette kan nok skyldes at de er formet etter karaktertroper som er spesifikke for slasher sjangeren. Det er mulig det er enklere å skape gjenkjennelige karakterer når det allerede eksisterer en oppskrift for hvordan du kan appellere til publikum. Samtidig som du har med elementer som du vil legge inn i tropene.

### 2.1.2 Bruk av lyd og musikk

Et element Uthaug bruker i sine filmer som man kan kalle et auteur trekk er hans konsekvente bruk av musikk og ledemotiv til de forskjellige karakterene. Et ledemotiv er musikk som følger en spesiell karakter gjennom en film (Larsen, 2005, s.64), Princess Leia's theme (Williams, 1977) i *Star Wars* (Lucas, 1977) for eksempel. Også i *Bølgen* så er det forskjellig

bruk av musikk som kan bli gitt til hver av karakterene. Når vi først møter Kristian så kommer han kjørende inn mot Geiranger etter et siste møte med den nye jobben. Over disse bildene av fjorden og kjøretøyet kommer det inn en krypende musikk som kryper etter Kristian resten av filmen. Noe av denne musikken kan fint sammenlignes med hovedtemaet til filmen *Psycho* (Hitchcock, 1960). I *Psycho* så blir musikken brukt til å lage en spesiell stemning, og i den berømte dusjscenen blir det brukt for å eskalere følelsen av at noen blir stukket av en kniv. Temaet til Kristian bruker en del av de elementene som gjør *Psycho* sin så stressende. Her kommer lydene av en tikkende klokke inn. Istedenfor at det høres ut som noen blir knivstukket gjennom bruken av strykere i *Psycho*. Så høres deler av musikken ut som en tikkende klokke, som skaper en følelse av at tiden for rolig og trygg Geiranger er i ferd med å renne ut. Akkurat som at tiden til Kristian også er i ferd med å renne ut fordi han snart skal forlate dette området.

Slik får publikum allerede fra starten av en følelse av at Kristian kanskje er mer av den nevrotiske personen, selv om det kanskje også kan føles ut som at det er temaet til selve Geiranger vi hører. Geiranger har blitt en tikkende klokke og desto nærmere raset og bølgen vi kommer desto mer intenst blir musikken. Selv velger jeg å tro at akkurat denne musikken er en representasjon av nervøsiteten til Kristian, som bare blir mer og mer sikker på at fjellet kommer til å rase snart og man må få evakuert byen så fort som overhodet mulig. Eller at det er en kombinasjon av begge disse karakterene, siden Kristian er såpass knyttet til Geiranger. For man kan godt se gjennom filmen at dette er noe Kristian ikke har lyst til å forlate. Han har lagt inn for mye energi og vilje inn i at alle de som bor i byen ikke skal dø når denne massive ulykken kommer til å finne sted. For nervøsiteten hans når også et høydepunkt når bølgen er på vei, da setter han fort om til overlevelsmodus. Da er det kun “jeg må få alle ut” og ingen tid til å bekymre seg lengre. Om ikke den representerer Geiranger så representerer det fjellet som er i ferd med å rase ut i fjorden, tror det gir mer mening enn Geiranger i seg selv. Her tror jeg nok at musikken representerer nervøsiteten som ligger i Kristian og fjellet som er i ferd med å rase ut. Den tikkende klokken i bakgrunnen dukker ikke opp igjen etter bølgen har slått i land, så derfor kan man si at dette er knyttet til før raset og en annen type musikk hører til etter raset.

Så om Kristian og Geiranger eller fjellet representeres gjennom spenningsmusikk så blir Idun introdusert gjennom det motsatte. Når hun sykler ned mot hotellet for det som er hennes nest siste dag på jobb er det glade toner og relativt god stemning, jeg lener meg mer mot at hennes musikk representerer det idylliske Geiranger. Turist stedet som ufattelig mange drar til

fordi de vil oppleve den idyllen som er i fjordene i Norge. Hun har på ingen måte enda noen anelse om hva som kommer til å hende den natten. Hun har ikke de samme bekymringene som Kristian har, som hun sa selv “det fjellet står nok i 1000 år til” for å berolige han. Når Kristian fortsatt ikke lar de tankene gi seg, begynner hun å se på planene for hva man skal gjøre når den verste ulykken inntreffer kommer det inn elementer fra Kristians tema. Noe som får oss som publikum virkelig til å forstå at nå er det noe som har snudd her, noe går veldig galt snart.

Det skapes også en ganske klar identitet hos begge disse karakterene gjennom denne musikkbruken. En av de er kanskje litt nevrotisk og planlegger alltid for det verst tenkelige scenarioet. Kanskje også litt knyttet til det han jobber med, mens Idun er mer frittgående og bekymrer seg ikke så veldig om det samme som han gjør. Så klart hun har sikkert også en del elementer hun er bekymret for, men de tar ikke over like lett som de kan gjøre hos Kristian.

Disse to temaene går mot hverandre gjennom hele filmen, litt som alle karakterene gjør med Kristian. Ingen tror at det kommer til å skje og ingen har lyst til å slå av en alarm om det ender opp med å være falsk alarm. Så det er veldig opp til publikum selv hvem de tror har rett i akkurat denne situasjonen. Selv om det kanskje er mer lett å tro på hovedkarakteren skal man tro på flere av trekkene som er synlige innenfor enkelte katastrofefilmer. Om man ser tilbake på *Airport* (1970) som Stephen Keane påpeker er starten på katastrofesjangeren i Hollywood på 1970-tallet (2001, s.19). Der påpeker han at denne i motsetning til filmene som kom etter er det profesjonelle, altså mennesker som jobber for flyplassen, som er hovedkarakterene i filmen, noe som mange av de senere filmene ikke har med seg videre (Keane, 2001, s.24). Så her faller *Bølgen* inn under det som kan bli sett på som den første moderne katastrofefilmen. Ved å bruke Kristian som en slags hovedkarakter som advarer andre om farene ved å ikke følge godt med på hva de holder på med.

Et annet aspekt med musikk som Uthaug har med i flere av filmene sine er bruken av diegetisk musikk. At noe er diegetisk i en film, enten det er lyd eller musikk vil si at kilden til lyden er i filmens univers. Karakterene og publikum hører det samme. Ikke-diegetisk musikk er for eksempel den instrumentale musikken til filmen som kun publikum kan høre (Iversen & Tiller, 2014, s.56). Vi blir introdusert til dette veldig tidlig ved at Kristian hører på musikk i bilen på vei inn mot Geiranger. Han skifter fort radiokanal for å finne noe som passer han bedre for som han sier selv “jeg er over 40!”. Her starter allerede motsetningene med det nye mot det gamle. Vi ser Kristian vil ha noe som er mer knyttet til hans ungdom enn det ungdommen hørte



på ved det tidspunktet. Dette setter Kristian opp mot sønnen Sondre. Gjennom hele filmen blir Sondre fulgt av et diegetisk spor med musikk gjennom hodetelefonene hans. Slik kan man både merke at det er en vegg mellom Kristian og Sondre gjennom hva de liker av musikk pluss hvordan disse to er mot hverandre. Her er det enda et eksempel på hvordan musikken i filmene til Uthaug skaper en ekstra sterk identitet, også gjennom de forskjellige generasjonene. Kristian og Idun blir sett gjennom instrumental musikk, noe som av og til blir assosiert mer med eldre tider, og Sondre blir sett gjennom musikk fra tiden rundt når filmen kom ut og er satt. Gjennom filmen ser vi at Kristian konstant prøver å komme i kontakt med Sondre, som er som ungdom flest med et ønske om å være selvstendig og forbli der han ønsker å være. Når Kristian ofrer det han har igjen av luft for å redde sin sønn, og gjennom en nær død opplevelse. Blir Sondre mer åpen om at foreldrene hans er de eneste han har og veggen som hadde blitt bygd blir revet ned for å muligens skape et tettere forhold mellom disse to.

Bruken av diegetisk musikk kan også være et verktøy for å dra seerne mer inn i filmen enn det de kanskje ville ha vært om det kun var instrumental musikk. Selv om at diegetisk musikk fort også kan dra deg ut av det om det ikke blir brukt på riktig måte. Den er iallefall god for å etablere når filmen er satt, fordi publikum kan fort gå “ja den der har jeg hørt nylig, så gøy”. Når en filmskaper har hatt en tanke om hvorfor de forskjellige låtene i en film er brukt, skapes det en sterkere sammenheng mellom karakter og låt. Det kan være som i *Bølgen* at Sondre kun hører på musikk som kom ut i 2015, for å etablere at han er en tenåring som liker å høre på akkurat denne musikken. Et annet eksempel er i *Guardians of the Galaxy* (2014) av James Gunn er all musikken tatt fra 70-tallet med musikk som moren av en av karakterene likte som hun ville at sønnen skulle høre. I *Baby Driver* (2017) av Edgar Wright er musikken der for å løfte opp det som skjer på skjermen, alt har en betydning, om Baby ikke kommer seg dit han skal i musikken så går alt galt. Jeg tror ikke musikkvalgene går så dypt i denne filmen, men den klarer å etablere godt hva de forskjellige musikksmakene sier om karakterene. Også kan den generelle instrumentale musikken som ikke følger noen av karakterene fungere godt for å vise publikum hva det er man skal føle. For eksempel som når Kristian kommer inn til et ødelagt Geiranger etter bølgen inntraff kommer det musikalske sting som signaliserer når et lik kommer til å dukke opp i vannet. Noe som gjør publikum mer klar over hva det er de skal følge med på og ikke på skjermen. Musikken er veldig god til å lede publikum dit man skal. Vi får se om det blir samme type musikkbruk igjen når Uthaug fikk sjansen til å dra til Hollywood for å lage *Tomb Raider*.

En spesiell scene i filmen der lyden er brukt bra er når Kristian har bestemt seg for å snu å dra opp til jobben igjen fordi de tallene han så der sitter ikke fint ved han. Da kutter de mer eller mindre ut all annen lyd i filmen og fokuserer kamera fast på hans ansikt og dryppingen som kommer fra et berg. Der får han plutselig får tanken om at noe er virkelig galt når noe av vannet i fjellet plutselig har forsvunnet. Ved å utestenge eller gjøre lyden så "tåkete" at man nesten ikke hører mer enn susing, er en god indikasjon på at en karakter er i dype tanker for seg selv. Kristian hører ikke at bilene rundt han tuter og vil at han skal kjøre. Alt kommer i fokus igjen når Sondre endelig klarer å bryte gjennom for å spørre om hvorfor i all verden de ikke har rørt på seg enda. Her kan man dra en konklusjon som at han dypt nede bryr seg mest om Geiranger, og alle menneskene som bor der. Dette fordi han ignorerer alt annet rundt han enn akkurat det problemet han ser komme, det beryktede raset. Han kjører ikke videre før Sondre endelig får kontakt med han. Fordi det er Sondre som får kontakt med han kan vi også se at han bryr seg om ungene sine, og vil at de skal synes godt om han. Det er mulig at han snur for å dra tilbake på jobben både fordi han ikke kan svikte Geiranger, men at han heller ikke kan svikte barna sine. Om de ikke ser at han gir alt for tryggheten så har han på en måte feilet som forelder.

De gjør dette igjen på slutten av filmen når det virker som om Kristian kommer til å dø, men Sondre utfører livreddende arbeid for å få faren sin tilbake. Fordi han ikke er klar for å miste han, alt føles på en måte mer håpløst ut når de tar i bruk dette grepet i emosjonelle scener. Det å kutte ut all musikk og lyd i filmen ved store hendelser for det man kan omtale som hovedpersonen skapes en slags virkelighetsfølelse hos publikum. Det kan føles ut som man er der med dem og føle oss like hjelpeløse, og mer bevisste på at her er det noe viktig som skjer nå må man følge med på skjermen.

### 2.1.3 *Bølgens karakterer*

Et element som går igjen i filmene til Uthaug er som sagt sterke kvinnelige karakterer, og det har egentlig fram til nå vært disse kvinnene som har ledet filmene. Om man skal tro plakaten til *Bølgen* så er det Kristoffer Joner som er hovedpersonen, han står klart frem som hovedfokuset. Det er han som skal redde sin familie fra denne monsterbølgen, noe som igjen går igjen ved sjangertrekk som eksisterer i katastrofefilmen. Her kan vi også se til *Airport*, der har vi et forhold mellom piloten og flyvertinnen. Når en bombe eksploderer så må piloten få kvinnen han elsker tilbake på bakken i god behold, slik at de faktisk kan starte forholdet sitt (Keane,

2001, s.26). Dette er et veldig klart brudd fra Uthaug sin tidligere tradisjon. Alt fra Jannicke i *Fritt Vilt* på helte siden, til Dagmar som gjør alt for personen hun ser på som sin egen datter i *Flukt* på antagonistens side. For å gjøre litt igjen for det så er ikke Idun portrettert som den stakkarslige kvinnen som trenger at mannen kommer og redder henne. Det er hun som må gjøre noen av de vanskeligste valgene i filmen. Når hun og Sondre er fanget nede i tilfluktsrommet med den danske turisten som valgte å lete etter Sondre med hans kone, må hun gjøre det utenkelige. For at både hun og sønnen skal ha en sjanse til å overleve må hun ta det vanskelige valget om å drukne en mann som egentlig ikke ville være der, han vil bare overleve. Dette ble en klassisk enten er det dem eller så er det oss øyeblikk der man gjerne føler litt med både henne og den stakkars mannen. Som mest sannsynlig hadde dødd i en buss om de faktisk kom seg på den som planlagt.

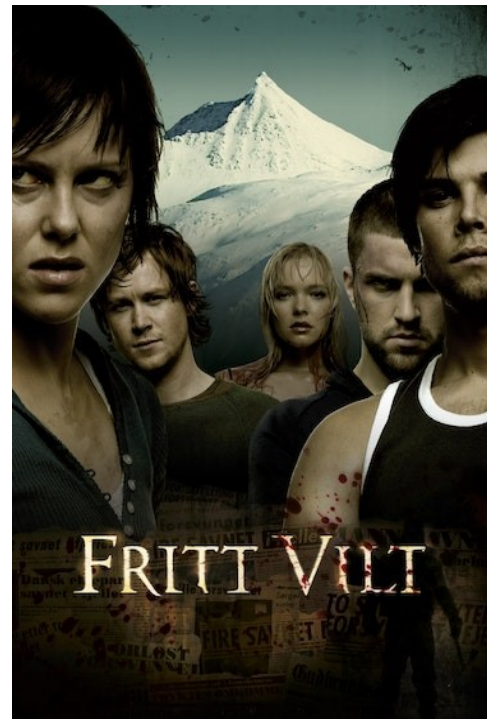
Plakaten har mange aner fra andre katastrofefilm plakater fra Hollywood, der det gjerne er en person som settes i fokus og som skal beskytte det de kaller for familie. Selv kunne jeg gjerne sett for meg at disse to rollene kunne ha blitt byttet. For jeg tror det hadde skapt en mer interessant dynamikk mellom disse to. Fordi det ble kanskje litt vel roller som gjerne blir spilt av de kjønnene fra før, og det kunne vært fascinerende å se Idun i Kristians sko. Der hadde jeg kanskje forstått mer av hvorfor hans medarbeidere ikke helt vil høre på hva han har å si. Jeg påpeker dette først og fremst fordi dette er en brå endring fra Uthaug's tidligere filmer der den kvinnelige hovedkarakteren får desidert mest fokus. Ane Dahl Torp har også uttalt seg om hva hun følte om karakteren sin. Til Lismoen fortalte hun om hennes ønske å spille flere hovedroller "Eller hva om geologen og helten i *Bølgen* hadde vært kvinne – og Kristoffer Joner jobbet på hotell, slik jeg gjorde?" (2017, s.93). Fordi hun har et poeng at mange av hovedrollene i Norge går til menn, her har Uthaug hjulpet, men holder seg til sjangertropen om mannen som helt. Det går muligens an å si at det er delte hovedroller, men jeg mener det at om man ser på hvilke av de som bringer historien mest fram og hvem det er mest satt fokus på så er det Joner som får absolutt mest mulighet til å vise seg frem.

Dette gjenspeiles også i plakaten for filmen, som sagt har veldig fokus på Joner. Dette kan så klart ha noe med at han kanskje er den skuespilleren som flest kjenner til og ved dette kan få inn flere personer i kinosalen, men dette kunne kanskje ha blitt designet på en litt annerledes måte. De har allerede bevist at plakater med kvinner i front kan selge godt inn på kino med plakaten til hans tidligere film *Fritt Vilt*. Jeg finner det litt rart med antall filmer han har laget at

dette er den eneste - spillefilmen her regnes ikke kortfilmene med - filmen der han ikke bestemt har en kvinnelig hovedrolle. Personlig så syns jeg at det er mer enn nok katastrofefilmer der det er en mann vi følger store deler av filmen, det hadde vært gøy om de snudde denne på hodet og ga oss et kvinnelig perspektiv. Kristian er den som får en ny jobb og hadde en nokså viktig jobb



Figur 2 Plakat Bølgen



Figur 1 Plakat Fritt Vilt

fra før, Idun føles ut som bare blir med der Kristian går og man får ikke stort innblikk i hva det hun egentlig ønsker eller har lyst til selv. Så her har virkelig Uthaug feilet litt om han ønsket at Idun skulle bli sett på som sterk. Ja hun klarer seg fint alene uten at Kristian må komme ned å redde henne, men man vet liksom ikke stort mer enn dette om henne. Moe som jeg syns blir veldig dumt når han fram til nå har skapt ekteføyte kvinnelige karakterer som man kan lære mer om enn akkurat henne.

Plakatene til disse to filmene er nok også forskjellig fordi de blir markedsført til forskjellige publikum. *Fritt Vilt* skal appellere til de som har en kjennskap til slasherfilmen og bære et preg av en Hollywood-film som også kan trekke inn et litt bredere publikum enn kun slasherfansen. *Bølgen* har derimot en plakat som skal treffe et bredt spektrum med publikum. Her skal de som kjenner til Kristoffer Joner dra å se på grunn av han. De som kjenner til katastrofefilmen skal ville gå fordi det er den første som er laget i Norge.

En trope som er med i denne og i mange andre katastrofefilmer er jo det at en karakter ser katastrofen komme lenge før det er noen ordentlige tegn til den. Kristian blir da fort satt inn i denne karaktertropen og ikke trodd av de andre han jobber med, de mener han tar denne jobben litt for seriøst og man kan ikke bare utløse alarmen uten mer håndfaste beviser enn at "jeg har på følelsen at fjellet kommer til å rase". Det som gjerne skjer da er at publikum irriterer seg over at det er ingen som tror på det Kristian har å si. Vi vil så gjerne at den "gale vitenskapsmannen" skal få bli hørt, at en falsk alarm er bedre enn en alarm som kommer altfor seint. Så Kristian skulle lent seg enda mer på det engasjementet og kjærligheten han har for Geiranger, og for tryggheten til de som bor der. Fordi når de som passer på og sjekker mest får en dårlig følelse bør alle heller høre på den følelsen enn å bare legge den litt på hylla.

Når vi først blir introdusert til de som har jobbet med Kristian for å beskytte Geirangers befolkning fra skred kan man si at Uthaug tar i bruk frempek. Vi blir med Kristian på hans siste dag på jobb, de har bakt en kake der det står "Takk for alt" på. Arvid påpeker at dette virker som en begravelse for Kristian. Når den samme karakteren skal holde en tale for å si adjø, påpeker han at det kommer til å bli fint å slippe dobbeltsjekke alt tre ganger. Dette viser til hvor mye av kontroll Kristian vil at de skal ha der, og at de andre som jobber der kanskje ikke tar hver minste detalj like seriøst som det han gjør. Når Arvid og Jacob er nede i fjellet for å undersøke etter fjellet ristet så er det Arvid som ikke overlever når fjellet raser ut i fjorden. For å redde Jacob ofrer han seg selv slik at den yngre generasjonen kan komme seg videre. Dette kan bli plantet hos publikum allerede når han påpeker at det virket som at Kristian hadde dødd. Det var heller han som endte opp med å forlate oss. Han er spilt av Fridtjov Såheim som er en ganske kjent norsk skuespiller og går inn i tropen at de mest kjente skuespillerne i norske katastrofefilmer dør.

Et av de øyeblikkene som har stått mest igjen hos meg og som jeg mener skiller denne fra andre Amerikanske katastrofefilmer er øyeblikket når Kristian er på telefonen med Idun. Han spør om han skal komme ned å hente henne og Sondre for å få dem opp i høyden. Idun sier nei til dette og ber han ta vare på Julia de to kommer seg på evakuering bussen som skal få alle på hotellet opp i høyden. Dette viser til at selv om Kristian er portrettert som en karakter som i hovedsak bryr seg om jobben sin, som mange mannlige karakterer i katastrofefilmen gjerne blir (Keane, 2001, s.57). Så har han som hovedfokus etter katastrofen har inntruffet å ta vare på familien sin. Her mener jeg Kristian gjør et valg som jeg føler jeg har sett lite av i filmer fra Hollywood. Han velger nemlig ikke å være den som må dra ned for å redde kona og sønnen, men

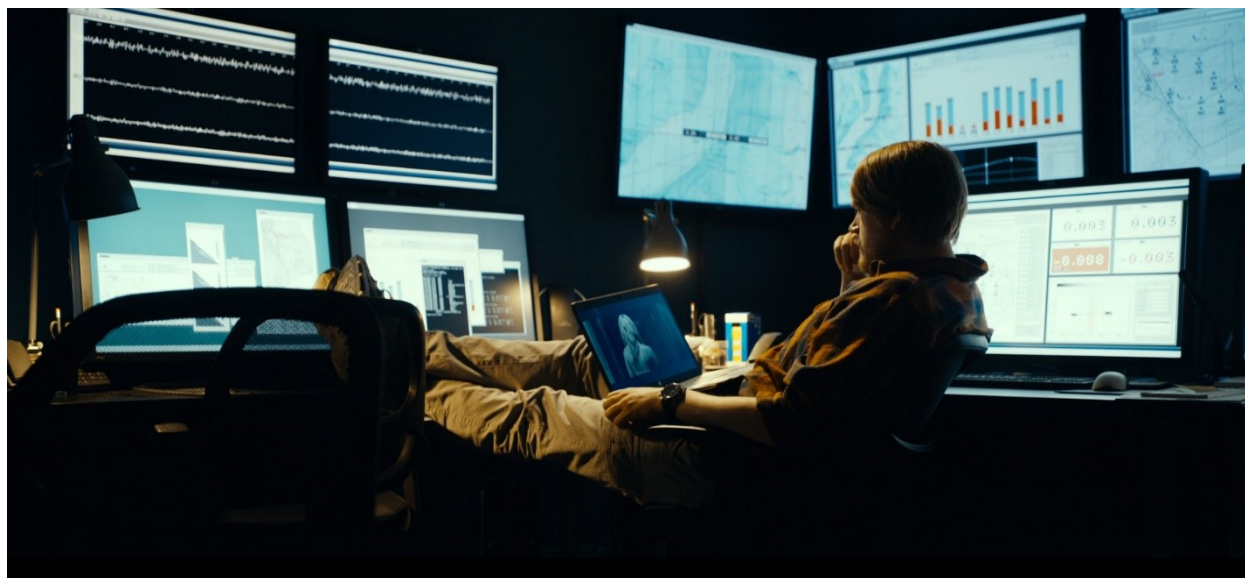
får med seg datteren og drar så høyt opp i høyden som overhodet mulig. Han bestemmer seg for å ta vare på det han kan der og da. Grunnen til at jeg synes dette er en god vei å gå er at hver av karakterene får en sjanse til å virkelig vise seg frem. Idun får skinne som et ressurssterkt og smart menneske. Vi så for eksempel tidligere i filmen at hun studerer hvor alle tilfluktsrommene i hotellet befinner seg. For å kunne være klar for om det skal gå så ille at de ikke kommer seg nok opp i høyden. Ved å separere disse to så får vi også flere perspektiver på katastrofen. Kristian prøver å hjelpe en av deres venner som får beinet i klem mellom to biler. Ved å dra inn i en bil for så å se bølgen komme raskere og raskere mot dem gir assosiasjoner til en annen monsterfilm, *Jurassic Park* (Spielberg, 1993). Så der får vi et brutalt bilde av hvordan bølgen ødelegger bilen og dessverre tar livet av kvinnen Kristian prøver å redde. Vi ser Idun som febrilsk prøver å finne Sondre som har sneket seg ut av hotellrommet for å skate i et av tilfluktsrommene. Når de endelig finner han, er det for sent. Da får vi se hvor stort monsteret faktisk er i et ekstremt nærbilde av den 80-meter høye bølgen som kommer til å knuse alt på sin ferd. Det er også her Idun må beskytte seg selv og sin sønn fra en mann som kun vil overleve og har panikk fra å se sin kone mest sannsynlig drukne. Her ser vi et eksempel på hvordan bølgen blir brukt som et monster, og Uthaug bruker flere trekk som kan legges under skrekkens paraply i flere deler av filmen.

#### *2.1.4 Bruken av det skrekkelige*

Et annet element som Uthaug har tatt med seg inn i denne filmen er forskjellige elementer fra skrekk sjangeren. Som sagt er det flere elementer fra skrekkfilmene som går igjen i katastrofefilmene. Det virker som han har gjort om bølgen til et monster i seg selv, et stort monster som ødelegger alt på sin ferd og er umulig å kunne stoppe. Så i motsetning til en monsterfilm så kommer ikke dette monsteret til å bli stoppet. Det får utføre sine ødeleggelser også må de overlevende bygge opp noe igjen etter alt har roet seg ned igjen. Her kommer jo ikke monsteret til å fortsette videre fordi det kun hadde et mål og det var Geiranger. Han får ved en senere anledning virkelig vist hvordan man bruker et monster på en effektiv måte i *Troll*. Vi blir introdusert til en virkelighet der trollene som vi har hørt om faktisk er virkelige, når et troll dypt inne i fjellene på Hjerkinna våkner fra en dvale. Menneskene reagerer som de ofte gjør og angriper det de ser på som en trussel. Gjennom rasering av både Hunderfossen, som ofte blir sett på som symbolet for det norske trollet, og gater i Oslo. Ender vi til slutt på Ekeberg der trollet

møter sin ende. Uthaug har på samme måte som Øvredal, som vi skal se på senere, prøvd å sette et spørsmål om det er trollet eller menneskene som er det onde og skumle.

Andre måter Uthaug har tatt med seg skrekken inn i filmen er bruken av hans tidligere film, *Fritt Vilt*. Rett før alle målingene i fjellet blir verre sitter han som skal følge med på hvordan det ser ut, siden de har økt farenivået, så ser han heller på *Fritt Vilt* på datamaskinen sin. Eneste som får oppmerksomheten hans, er når han ved et uhell søler melken sin og han ser opp. Det som er gøy sjangermessig med bruken av akkurat denne filmen er at Uthaug har satt den til det tidspunktet alt begynner å gå galt. Dette er når Ingunn blir angrepet og er fjellmannens første offer blant vennegjengen. Så ved å signalisere til seerne at nå begynner det virkelige skrekkelige ved å bruke det øyeblikket fra hans tidligere film. Viser dette hvordan Uthaug konstant bruker det skrekkelige for å øke spenningen i sine filmer. Her bruker han det gjennom lydbildet av bølgen og tiden fram til den treffer land. I *Flukt* er det skrekkelige drap, *Fritt Vilt* er i seg selv en skrekkfilm og i *Tomb Raider* kan vi også se klare trekk til skrekken også.



Figur 3 Karakter ser på *Fritt Vilt* istedenfor monitor

På samme måte som at haien i *Jaws* (Spielberg, 1975) ikke blir vist i sin helhet seint eller på slutten av filmen blir ikke heller bølgen vist før ca. halvveis inn i filmen. Men den har blitt bygd opp som noe stort og skummelt gjennom hele filmen opp til dette tidspunktet. Ved å bygge opp bølgen på denne måten blir de 10 minuttene man har til å komme seg opp i høyden ekstra intense. Personlig så er de 10 minuttene der de må løpe opp i høyden noe av det mest intense jeg har sett på film og det gjør meg like stresset uansett hvor mange ganger jeg ser den. Siden

hovedpersonene er godt bygd opp gjennom filmen får man et sterkt ønske om at ingenting kommer til å hende med dem. Selv om man av og til kunne tenkt seg en litt tristere avslutning der en av de faktisk dør. Dette ble prøvd ut i *Skjelvet* som virkelig ikke fungerte. Her ligger muligens problemet i hvem og hvordan karakteren døde. For meg hadde *Nordsjøen* samme problemet som *Skjelvet* i at karakterene ikke hadde fått nok plass til å vokse, slik at jeg skulle bry meg om hva som hendte med dem. Hovedkarakteren der føles som en person som ikke helt visste hva hun ville. Hun er i starten av et forhold med en mann vi så vidt blir introdusert til også forventer de at vi skal bry oss om at hun setter sitt liv i fare for å redde han.

Andre deler av skrekk kommer inn når Kristian roper etter datteren Julia etter at bølgen hadde truffet og forsvunnet. Røykskyer har samlet seg og mennesker sjangler bortover gaten og leter etter andre overlevende som de kanskje ble separert fra i løpet om høydemeterne. Akkurat denne scenen føles som er hentet fra en zombiefilm eller serie. Jeg får sterke assosiasjoner av åpningsscener i starten av en zombieapokalypse, mulig fordi det er så få folk og et desperat rop etter en person. Ved bruk røyk og mennesker med blodige merker, skapes det en desorientering både for karakteren og for publikum. Vi følger tett med på Kristian mens han roper etter Julia, og vi blir med på tanken om at hun kanskje ikke kom seg høyt nok opp i tide. Før vi plutselig hører Julia og ser henne springe mot Kristian. Ved å bruke skrekkelementer på denne måten viser at skrekk ikke kun hører hjemme i sin egen sjanger, og at filmer som bruker det bevisst ikke nødvendigvis trenger å være en skrekkfilm. Det er derfor så mange havner i lange diskusjoner om hva som faktisk er en skrekkfilm eller ikke.

Litt som katastrofefilmen gjorde etter sin storhetstid på 1970-tallet i Hollywood, så går Uthaug fra dette og til den sjangeren som var mest populær på 1980-tallet, nemlig til action-adventure sjangeren (Keane, 2001, s.51). Han takker endelig ja til forespørsler fra Hollywood, og kommer inn for å puste liv i en av de mest kjente spillkarakterene, nemlig Lara Croft og *Tomb Raider*.

## 2.2 Tomb Raider

Dette er filmen som Uthaug bestemte seg for å regissere etter *Bølgen*. Hollywood har vært etter han en god stund. I en samtale med Andresen påpekte han at han fikk spørsmål om å komme dit for å lage film allerede når første traileren til *Fritt Vilt* kom (2022, s.155). Når tiden



kom for at han bestemte seg for å akseptere ga de han en adaptasjon av to av den nye trilogien innenfor *Tomb Raider* spillene: *Tomb Raider* (Square Enix, 2013) og *Rise of the Tomb Raider* (Square Enix, 2015). Noe av grunnen til at han fikk lage akkurat denne kan være på grunn av hvor gode action scenene i *Bølgen* endte opp å bli med et ganske mindre budsjett enn det man er vant med i Hollywood. Filmen tilhører som sagt en sjanger kalt action-adventure, eller som jeg vil kalle det action-eventyr film.

Action-eventyr sjangeren er en blanding av action og eventyr filmen som mulig sier seg selv. Her finnes filmer som *Raiders of the Lost Ark* (Spielberg, 1981) og resten av filmene som handler om Indiana Jones. Disse filmene har ofte en liste av egenskaper som bør være fulgt om de skal kalle seg en film innenfor sjangeren. Ifølge sjangerforsker Steve Neale så bør en slik film inneholde:

"A propensity for spectacular physical action, a narrative structure involving fights, chases and explosions, and in addition to the deployment of state-of-the-art special effects, an emphasis in performance on athletic feats and stunts" (Neale, 2000, s.52). Så filmer innenfor denne hybrididen skal ha fokus på det spennende og bruke spektakulære scener med action for å drive historien videre. Dette har lenge vært en mer mannsdominerende sjanger, men på 2000-tallet så blir vi introdusert til flere filmer ledet av kvinner (O'Day, 2004, s.201). Vi hadde selvfølgelig Ripley i Alien filmene, som jeg kun regner fra *Aliens* (1986), siden den første regner jeg som en skrekkfilm. Så fra rundt 2001 når vi for første gang blir introdusert til Angelina Jolie som Lara Croft (O'Day, 2004, s.201), så kommer vi da fram til 2018 og Alicia Vikander kommer inn i rollen som Lara Croft.

Et annet element som er verdt å påpeke, som vi også skal komme tilbake til er hvordan dette er en adaptasjon av en verdenskjent spillserie. Her er det høye forventinger fra både filmstudio, spillstudioet og de i publikum som allerede har et forhold til spillene som skal bli adaptert. I slike adaptasjoner får vi virkelig et innblikk i om en auteur får fram sine trekk, eller om de forsvinner i Hollywood maskinen. For det var jo i samlebandet i Hollywood Bazin mente at den ekte autoren eksisterte. Klarer du å skinne gjennom og vise fram dine særtrekk her så hadde du klart det. Så da står spørsmålet om hvor vidt Uthaug klarer å holde på sin egen stil som han har opparbeidet seg i Norge til Hollywood.

Vi møter Lara Croft som er et sykkelbud i London. Hun sliter med inntekt og blir med i et illegalt sykkeløp der hun kan vinne penger. Ønsket om å bli med er fordi hun ikke tjener stort

i jobben som sykkelbud og trenger mere penger for å kunne gjøre det hun vil. Hun blir tatt for den illegale syklingen, der blir hun møtt av det som ser ut som en rik kvinne som vet hvem Lara er. Dette er Ana, som har et uspesifikt forhold til hennes far. Hun er nok en gang kommet for å få henne til å signere papirer på at faren hennes er død. Han forsvant sju år tidligere, men Lara har aldri gitt opp håpet. På grunn av hennes finansielle situasjon drar hun for å signere papirene for å få noe av arven som faren har etterlatt henne. Der får hun et japansk puslespill som holder hjemligheten til hvor hennes far dro og hvorfor han aldri kom tilbake. Hun finner farens forskning på den japanske dødsgudinnen Himiko. Han har funnet ut hvor hun ligger begravd og har dratt for å finne graven. Han ber Lara brenne all hans forskning slik at informasjonen han sitter på ikke finner veien til gale hender. Hun bestemmer seg for å følge farens fotspor og finner sin egen vei til øya hun tror han befinner seg. Der blir hun møtt av en som desperat prøver å finne graven til Himiko for å kunne gi den til sjefen sin som kan selge liket på det svarte markedet. Lara blir gjenforent med sin far og de finner sammen inngangen til Himiko sin grav. Der oppdager de at de som tar på liket blir forvandlet til tankeløse monstre som angriper alt de ser. Lara overviner antagonisten og kommer alene tilbake til London etter farens heroiske handlinger som tok hans liv. Hun signerer endelig papirene og oppdager gjennom å huske en logo hun så på en kasse på øya at Ana jobber for gruppen som ville ha Himikos lik. Dette satte opp en oppfølger som det aldri ble noe av på grunn av at de mistet rettighetene for karakteren.

### *2.2.1 Anslag*

Her blir vi introdusert til Richard Croft sin forskning på dødsgudinnen Himiko. Vi ser dette gjennom klipp av båndopptaker og tegninger om hva de så for seg at hun kunne sett ut. Hun blir introdusert som den første dronningen av Japan. Himiko blir karakterisert som en som kunne drepe mennesker ved å kun ta på dem. Hun ble tilsynelatende stoppet av sine generaler og plassert på en umerket øy i det som blir kalt "The Devils Sea". Richard har funnet noe på et kart som kan samsvare med denne øya og er klar for å dra dit for å undersøke nærmere. For å stoppe de som vil sette henne fri og ut mot verden. Dette betyr at han må forlate den ene personen som betyr mest for han i verden. Hans datter Lara. De understreker dette med et bilde av han og Lara, som endelig setter et ansikt på hvem som har snakket over hele segmentet.



*Leaving my Lara behind.*

Figur 4 Richard og Lara.

Åpningen blir musikklagt med en mindre åpenbar musikk enn for eksempel han gjorde i *Fritt Vilt* der det er et ganske klart musikalsk tema for uretten og skrekken som kommer senere. Denne musikken er mer mystisk, og skaper en følelse av at her er det et mysterium som han har løst som vi også kan være med på å løse. Det hjelper også til å understreke det som blir sagt, for den hadde nødvendigvis ikke vært like suksessfull med å skape en følelse av mysterium om det ikke var noen lyd under stemmen som kommer.

Ved bruk av bilder som kan stamme fra den kunstneriske retningen fra Japan skapes det en kobling mellom seer og film om at dette er forankret i noe som både kan være ekte eller kun er en myte. Det blir etablert at myter er et viktig element i filmen, og hvorvidt myter har et snev av sannhet eller kun er løgn. Dette er også noe vi blir introdusert til i *Troll*. Der er det bruk av eventyrene mange av oss kjenner til. Filmen åpner med en far og en datter som klatrer opp et fjell, og faren introduserer ideen om at man må ha tro i hjertet for å kunne se trollene som visstnok skal være fanget i fjellet fordi de satt oppe for lenge og ble til stein når sola stod opp. Så vi kan se at elementer med myter og eventyr fortsetter å være et element Uthaug drar inn i sine filmer. Ved å vise bildene samtidig skaper dette en enklere måte for publikum å visualisere hva de faktisk prater om. Når det kun er tekstplakater som informerer deg om hva som har hendt er det vanskeligere for publikum å skape et bånd. For eksempel starten på *Vikingulven* (Svendsen, 2022), er en samling av generelle klipp av vikinger og tekstplakater som forklarer hva vi så. Ofte ble ikke tekstplakatene godt nok illustrert ved scenene som de valgte å spille inn. Dette skaper

allerede en distanse mellom seer og film. Den fellen faller ikke Uthaug inn i. Han visualiserer det som blir sagt med relevante bilder.

Siden de viser Richard sin forskning og håndskrift gjør Uthaug oss klar for hva Lara finner når hun løser puslespillet hun fikk når hun skulle signere papirene for farens død. Mye av det som blir vist i åpningen blir satt mer i kontekst ved det hun finner. Siden vi allerede har blitt introdusert til dette trenger de ikke bruke like lang tid på å forklare hva det er han har funnet. Alt som ble vist i åpningen er elementer Lara tar opp og undersøker nærmere. På denne måten har publikum et referansepunkt for kunnskapen som blir gitt. Uthaug gjør det samme i *Fritt Vilt* med avisutklippingene som blir vist i starten av filmen kommer igjen når Jannike finner utklipninger i rommet til fjellmannen.

Vi blir etter etableringen av farens ønsker og mål introdusert til hans datter Lara, som voksen, hun er ikke lenger jenta fra bildet. Når vi møter henne, er hun midt i en boksekamp som hun ikke vinner. Dette kan tenkes å være for å etablere hvordan hun senere kan bruke de forskjellige taktikkene som ble brukt mot henne mot andre. Uthaug viser at hun er sta og ikke en som har lyst til å gi opp med det første, uansett hvor vanskelig situasjonen ser ut til å være. Det mangler ikke viljestyrke når hun først har satt et mål. Grunnen til at filmen i det hele tatt går videre er de finansielle problemene Lara er i. Hun jobber som et sykkelbud i London, som ikke virker som den mest ettertraktede jobben å ha. Vi får vite dette gjennom at sjefen for bokseklubben påpeker at hun ikke har betalt på en stund og må komme opp med pengene snart om hun vil fortsette å trene der. Vi ser at hun er nære en av de andre som trener der. Hun virker som en som holder seg for seg selv og ikke lar andre komme for nært. Dette fordi hun hadde et ekstremt nært forhold til sin far og han forsvant 7 år tidligere. Her er vi endelig tilbake til hva vi ofte kan forvente oss av en film ifra Uthaug, nemlig en sterk kvinnelig hovedkarakter. Dette blir nok introdusert tidlig, både ved hjelp av at noen av publikum allerede har en kjennskap til karakteren, men også ved hjelp av boksescenen. Ved å introdusere henne på denne måten, noe som ikke var med i spillene filmen er basert på, skaper Uthaug sin egen versjon av Lara. Også ved å gi henne en sterk tilknytning til sin far og hvordan dette fortsatt påvirker henne skapes en karakter som det er lett å føle med. Du vil at hun skal klare å finne sin far, og blir senere i filmen satt opp mot antagonist som kun vil finne det han må for å kunne komme tilbake til sine døtre.

Når vi ser henne sykle for å hente maten hun skal levere får vi inn musikk igjen. Her får vi en faktisk låt som vi ikke kan være sikker på at Lara hører på mens hun sykler eller skal

representere henne. Musikken fortsetter i scenen der hun plukker opp mat i en restaurant hun tydeligvis har vært hos mange ganger før. Der høres det ut som det kommer fra en radio der. Så den skaper musikken inn i filmens lydbilde, altså diegetisk lyd. Dette er noe Uthaug gjør i filmene sine, han liker at musikken skal ha et fast punkt i filmens univers som gjør filmuniverset hans mer realistisk. Mange av filmene til Uthaug føles veldig forankret innenfor realismens rammer, alt skal på en måte ha en grunn til å være på skjermen og det skal føles så nære det naturlige som det kan. Han har her på samme måte som i *Bølgen* fokusert på å skape et lydbilde som virker troverdig og som kunne kommet fra vår virkelige verden. Selv trollet i *Troll* har fått et mer realistisk syn enn de mer fantasifulle trollene vi finner i *Trolljegeren*, her er ikke trollet brukt for humoristisk bruk, men for å skremme. Her får vi også understreket at hun er godt likt blant de som kjenner henne. Også at hun fortsatt holder mennesker som liker henne på avstand ved å ikke anerkjenne følelsene som sønnen i det som virker som en familiebedrift har for henne.

På jobben så planlegges en type revejakt på sykkel. Der en person er reven som får et forsprang med en malingsbøtte som lekker maling. Så er det 30 "hunder" som skal prøve å få fatt i reven før malingsspannet er tomt. De sier de trenger noen som er "rask og dumme nok til å tro de kan vinne". Lara ser med en gang en mulighet når hun hører om pengesummen hun kan vinne om hun er reven. Her igjen ser vi hennes pågangsmot selv om det til tider ikke alltid lønner seg. Vi ser at hun bruker humor til å komme seg ut av situasjoner, og ikke er redd for å utfordre guttene hun jobber med. De hadde originalt sett for seg en mann, fordi de sikkert tenkte at en kvinne hadde vært for enkelt å fange helt til Lara meldte seg. Dette racet ender med at Lara tror hun ser sin far og krasjer med en politibil som hun ikke ser komme. Hun blir tatt inn av politiet og der møter hun Ana, som var hennes verge etter faren forsvant. Vi merker fort at farens forsvinning fortsatt plager Lara og at hun ikke vil få arven hun egentlig har rett på. Fordi det betyr at faren faktisk er død. Gjennom en manipulerende samtale om hvordan hennes far hadde følt det om herregården han hadde etterlatt til henne ville blitt solgt. Virkelig spiller på hennes savn og det som er igjen av hennes far, bestemmer Lara seg til slutt for å signere papirene og historien er virkelig i gang.

### 2.2.2 Bruk av lyd og musikk

I motsetning til både *Fritt Vilt* og *Bølgen* så har ikke *Tomb Raider* den samme bruken av musikk. I denne så er det mer fokus på å legge inn instrumental musikk som skal hjelpe til med stemningen i filmen. Så musikken er ikke i dette tilfellet brukt til å videreutvikle karakterene og

hva de liker, men skape enda større action sekvenser eller gjøre skumle scener mer skummelt ved bruk av det instrumentale. Som sagt er det et øyeblikk i starten av filmen der Uthaug bruker en låt, men i motsetning til de andre filmene som har veldig klare kilder til hvor musikken kommer fra har han ikke det her. I *Fritt Vilt* får de liv i det som ser ut som en gammel radio, som mulig har kapasitet til å spille av både kassett og CD. Der også blir den diegetiske musikken introdusert i starten av filmen mens karakterene kjører fram til destinasjonen sin. I *Bølgen* er det også ganske klare kilder til hvor de forskjellige låtene i filmen spilles fra. Når vi hører musikk og ser Lara sykle er det ikke klart om musikken kommer fra. Det er heller ikke lett å se om hun sykler med headsett på, som kunne vært en kilde til musikken. Problemet kommer inn når vi ser henne sykle med headsett på i den ene scenen og uten i den neste. Så musikken blir ikke brukt på samme måte her. Her er det mer likt *Flukt* som kun har instrumental musikk, også fordi denne filmen er satt til 1300-tallet. Og kanskje det har tatt oss ut av filmens univers om det kom en populær låt i et område som ikke ser ut til å ha noen form for kilde, annet enn telefonen antagonistens prater inn i.

Den instrumentale musikken kommer som sagt inn i viktige scener, for eksempel så kommer den sterkt inn når Lara tror hun ser sin far i sykkeljakten. All annen lyd rundt henne forsvinner, alt går sakte og vi hører en instrumental musikk som fra det punktet kommer når vi ser en scene mellom henne og hennes far. Denne musikken er trist og står i kontrast til musikken som blir brukt for å understreke elementene ved action sekvensene. Det blir på en måte ledemusikken til Lara og Richard. Så tidlig skapes båndet mellom far og datter, som står sentralt i filmen.

Det som fortsatt har blitt gjort er å ha et klart sted som lyden kommer i fra i filmens univers. Som jeg har påpekt tidligere så vises båndopptageren og kamera som Richard brukte for å dokumentere all sin forskning blir vist til som kilden til lyden. Så vær gang Richard sin stemme kommer så gjør Uthaug et poeng ut av å vise til kilden. På denne måten så blir det ikke kun en stemme som det kun er oss som hører, men som Lara også hører på samtidig for å gi henne motivasjon. Så her kan vi se at Uthaug prøver så godt han kan å etablere diegetiske kilder for lyder som mange andre hadde lagt til som kun noe publikum ville ha hørt.

### 2.2.3 Bruken av sjanger

Uthaug etablerer seg fort innenfor action-eventyr sjangeren. Han har allerede startet å sette opp et puslespill for seerne fra første scene. Der skal du prøve å koble sammen og huske alt som blir fortalt om Himiko, siden dette blir relevant senere i filmen. Når Lara skal til å skrive under på det som virker som en dødserklæring, blir hun gitt et japansk puslespill som tilhørte hennes far. Lara sier dette er en "Karakuri" som er et japansk puslespill. Når hun får åpnet den opp finner hun en lapp med en gåte og en nøkkel. Der står det "The first letter from my final destination", en gåte som Lara er ment til å løse for å komme seg videre til å finne ut hva som hadde hendt med hennes far. Uthaug lar publikum få tenke litt på hva dette betyr, vi får være med Lara når hun løser koden. Dette viser at hun også kan tenke smart. Man kan også tenke seg til at dette var noe hun og Richard holdt på med når hun var yngre. Mye puslespill med forskjellige premier. Hun drar til familiens mausoleum og finner som sagt farens forskning på Himiko og en forklaring på hvorfor. Når hennes mor døde, ble han oppslukt i forskning på myter om å kunne se en død person igjen. Vi får som sagt en ny gjennomgang med litt ny informasjon knyttet til Himiko. I stedet for å ødelegge informasjonen som han ber henne om å gjøre tar hun heller med seg alt for å finne en vei til øya hun tror han er på.

Når det kommer til store action sekvenser så mangler ikke filmen dette heller. Vi får ofte se Lara kjempe seg gjennom flere som har et ønske om å se henne død når hun ankommer øya. Før dette har vi en sekvens der noen prøver å stjele sekken hennes og hun må dra på jakt etter dem for å få tilbake alle notatene og annet nyttig informasjon. Jakten foregår gjennom flere skip på en kai i Hong Kong. Her viser de igjen hvor rask Lara er og hvordan hun klarer å ta de igjen. Dette blir også etablert i sykkeløpet i starten av filmen, som setter tonen på hvordan action scenene i filmen kommer til å bli.

Videre inn i filmen så skal de som mange andre filmer i sjangeren inn i en hule som kan drepe dem om de trækker feil. Som en av de gjør tidlig og blir spiddet med et spyd. Dette hender mens alt er stille og spøkefullt, ingenting blir spøkefullt igjen. Gjennom bruk av skrekkelementer har de forstått alvoret i den situasjonen de er i. Det de må gjennom har Richard allerede nevnt høyt for de, men det er bare Lara som hadde hørt etter når han snakket. De kommer så inn i et rom der de blir stengt inne. De må finne en fargekombinasjon som kan åpne døra igjen før de faller gjennom gulvet som sakte, men sikkert forsvinner.

Der Uthaug virkelig briljerer og som gjør at dette hører til i hans sjangerauteur blick er hvordan han også her drar inn skrekkelementer. Dette er heller ikke ukjent i action-eventyr heller. For eksempel er det flere skrekkelementer i *Indiana Jones and the Temple of Doom* (Spielberg 1984). For å skape en ekte spenning slik at publikum skal kunne føle det karakterene føler på skjermen må det litt fryktinngytende elementer inn. Han drar nok en gang inn monstre. De som hadde rørt Himiko sitt lik som blir omgjort av sykdommen hun har til skapninger som minner om zombier. Av den sorten som kan løpe fort. Så både her og i *Bølgen* er det sterke elementer knyttet til zombiefilmen. Han bruker også jump-scares. Dette er en teknikk innenfor skrekkefilmen som er godt brukt for å skape en sterk og kjapp reaksjon hos publikum. For å få de til å forstå alvoret. Clasen bruker eksempelet ved at et monster hopper ut av et skap for å skremme publikum (2017, s.36) Det første av disse kommer når de har funnet åpningen til der Himiko ligger begravd. De har begynt å bevege seg innover i hulen, og kommer over det første av mange skjelett. Lyden forsvinner og når vi går nærmere kommer det plutselig en høy lyd og edderkopper kravlende ut av hodeskallen. Her skapes det et spenningsmoment som ikke forsvinner igjen. Det blir klart signalisert at her er det stor fare, hold dere unna. Også til hjelp for publikum, at nå kommer det mer skumle i filmen.

#### 2.2.4 Adaptasjon

Dette er som sagt en adaptasjon av noen av de nyere spillene i *Tomb Raider* serien med spill. Som auteur handler det mest om hvordan du får din egen stil over adaptasjonen, hvordan klarer du å gjøre det noen andre har laget før deg til ditt. Dessverre virker det som om filmen har blitt satt sammen av noen andre enn Uthaug, selv om det er enkelte deler av den som føles veldig som hans type film. Vi er igjen med en sterk kvinnelig karakter, som Jannicke i *Fritt Vilt*, som har bein i nesa og skyr ikke unna en kamp om noe ikke er rettfærdig eller som det skal. Det er sterke familiære forhold mellom far og datter som Uthaug skal ta med seg videre inn i *Troll*. Båndet mellom Lara og Richard er så stort at hun nekter for at han er død og stopper ikke før hun finner han, selv om dette skulle bli siste gangen hun ser han. Her fortsetter han å vise at familiære bånd er sterke. Bruken av musikk under jaktscener og generelt for å sette en viss stemning er også sterk her, som også passer godt inn i action-eventyr der det gjerne skal scores med musikk for å skape en større spenning hos publikum.



Filmer har ofte blitt adaptert fra bøker og et element som Jack Boozer i introduksjonen til *Authorship in Film Adaptation* er hvordan de skaper et manus ut av noe som allerede eksisterer. Her fokuserer han på at når du skaper noe nytt av noe som allerede eksisterer ser man på hva som skal legges til fra originalmateriale og hva som skal endres (2008, s.4). Dette er også relevant for hvordan man adapterer et spill.

Når man skal adaptere noe som er så kjent som *Tomb Raider* er det mange aspekter som må tenkes gjennom. Det er som sagt skapt høye forventninger fra studio og de som selv har spilt spillene du adapterer. Selv har jeg spilt de spillene som Uthaug skal adaptere, og dette får meg til å stille litt spørsmål til hvorfor de har valgt å slå sammen historiene til de to spillene. Det største spørsmålet mange sitter igjen med er hvorfor ikke basere det på noe som ikke allerede er laget fra før. På denne måten slipper man å bli sammenlignet med historiepunktene som enkelte spillere vil ha med seg. Selv syntes jeg det var gøy at de hadde med scenen der Lara sitter fast i et gammelt fly og må få tak i en fallskjerm for å kunne overleve. Fordi dette holdt seg relativt nære til det man selv opplevde når man spilte spillet. Ved å legge til at hun er et sykkelbud i London og boksekampen etablerer Uthaug noe som er annerledes enn det man har spilt selv. Dette viser til hvordan han klarer å legge litt sin egen stil over historien og alt føles ikke for likt ut. For det er det som er mest vanskelig når man kommer til en adaptasjon av kjent materiale. Er når det enten føles for likt eller for annerledes det du er vant til. Du må kunne finne en balansegang mellom hvor mye av spillet du skal adaptere og hvor mye av ditt eget du skal ha med. Et av de største suksessene nå som har adaptert noe er *The Last of Us* (Mazin) som gjorde det stort på TV-skjermen i 2023. Der la de en fin linje mellom hvor mye av spillet de skulle ha med og hvor mye de skulle endre på. Dette ble hovedsakelig møtt med positivitet blant fans av spillet, fordi de mest narrative viktige øyeblikkene i spillet ble med videre inn i serien.

Når du har spill som er mindre historiebasert og mer rettet mot action og at spilleren selv skal velge om hvordan de skal angripe fienden er det litt vanskeligere å finne de øyeblikkene som bør være med over i en adaptasjon.

### 2.2.5 Karakterer og andre trekk

Gjennom flere av filmene sine så har Uthaug ofte hatt sterke tilknytninger mellom sine karakterer. Ofte er det familien som står sterkest. I *Fritt Vilt* er det snakk om en funnet familie, altså vennegjengen som gjør alt sammen og ser på hverandre som så nære. I *Flukt* så har han satt

familie som motivasjonen til Dagmar som er motstanden. Dagmar bortførte Frigg fordi hun gjennom å ha mistet sin egen datter, ser på henne som sin egen og hennes ansvar. I *Bølgen* så er det en familieenhet som er hovedfokuset i filmen. Hvordan disse samarbeider, jobber mot hverandre og som til slutt må jobbe sammen for å overleve. Så når vi har kommet til *Tomb Raider* så er fortsatt familien et sterkt element. Lara blir drevet av hennes savn for sin far, og Richard overlever på øya ved å tenke at han holder Lara trygg ved å ikke oppgi Himikos grav.

Det som er spesielt interessant her er hvordan Lara og Mathias gjenspeiler hverandre. Mathias er på øya for å gjøre en jobb slik at han kan komme seg tilbake til sine to døtre, hans sjef lar han ikke forlate øya før han har fullført jobben. Lara er i konstant jakt etter å finne sin far. Så her har vi en far som gjør alt han kan for å komme tilbake til barna sine og et barn som gjør alt hun kan for å komme til sin far. Begge setter familien over alt, og dette koster dem begge to. Lara kommer seg ikke forbi farens forsvinnelse. Hun legger fra seg Croft navnet og prøver å klare seg på egenhånd. Det er som sagt ikke før Ana kommer og forteller om at alt faren eier kommer til å bli solgt om hun ikke snart aksepterer at han er borte. Her viser Uthaug til hvordan å ha familie som motivator for dine valg kan være skadelig, hvordan du kan gå for langt i en retning som du ikke så for deg. Begge ender opp med å strandet seg selv på en øde øy med få muligheter til å komme seg ut.

Vi kan også se det samme i *Bølgen*. Der er det også far og datter som står nærmest hverandre, mens far og sønn har en vegg mellom seg. Dette skal Uthaug også ta med seg videre inn i *Troll*. Der ser vi hvordan et forhold mellom en far og en datter blir ødelagt gjennom at faren tror på eventyr. Datteren har fått mer enn nok av hans fantasier. Når et faktisk troll dukker opp må hun igjen søke farens hjelp, som viste seg å ikke være gal allikevel. Far og datter forhold er i hans senere filmer et trekk vi kan se.

Vann er et av elementene som går igjen i Uthaug's filmer. I *Fritt Vilt* er det frossent vann i form av snø. Kulden og isen kommer for å ta deg i form av Fjellmannen som ikke virker plaget av den kalde snøen. I *Bølgen* så er vannet farlig i flytende form, derav den store bølgen som er på vei inn mot Geiranger for å knuse byen. Vannet oppfører seg også som en hindring i *Tomb Raider*, men til tider også en hjelpende hånd. Det kommer først opp som en hindring når hun ankommer Hong Kong for å prøve finne han som skulle frakte hennes far over til øya. Der blir sekken hennes frastjålet og guttene som tok den har nok vært mye fram og tilbake over det vannet for å finne måter å stikke av fra henne. Når hun til slutt får kommet seg på båten til Lu

Ren og betalt han nok til å ta henne med til øya blir de fanget i en stor storm og havet sluker båten. Når de endelig kommer seg i land blir hun fanget av de som er etter Himiko og hadde fulgt med på Richard sin forskning for å slippe Himiko løs mot verden. Når hun endelig kommer seg løs fra denne gruppen hopper hun ned i en kraftig elv som driver henne mot en foss. Der er det heldigvis et gammelt fly, og i en scene tatt rett fra spillet, kommer hun seg inn i flyet og finner en fallskjerm for å komme seg ut. Her hjalp vannet henne med å komme seg videre. En annen måte hun bruker vann på er å bruke en vanndam. Hun har blitt iakttatt av en av mennene i gruppen hun stakk av fra. Han kommer i løpet av natten og prøver å få tatt henne med tilbake. Gjennom teknikker hun plukket opp av boksekampen i starten av filmen får hun han ned i bakken og ned i søledammen. Hun ender opp med å drukne han, akkurat det samme som Idun i *Bølgen* ender opp med å gjøre for å beskytte seg selv og sin sønn. Dette er også det siste som skjer i *Flukt*, der blir Dagmar først skutt av en pil, men ramler så ned i en elv der hun dør. Vannet var også knyttet til hvorfor hun valgte å gå mot menneskene fordi det var det som tok fra henne datteren. Så vann er et viktig element i begge disse filmene, men også i resten av hans filmer.

## 2.3 Sammenligning

Som Peter Wollen påpeker for å lage en god strukturalistisk analyse må man kunne finne mer enn bare likheter mellom filmene, man må også finne det som ikke er likt (2013, s.77). Så nå skal vi se på hva som er likt i Uthaugs filmer og hva som skiller de fra hverandre. Hvordan lager han film i Norge og i Hollywood.

### 2.3.1 Likheter

Gjennom disse to filmene så har vi sett at Uthaug har enkelte sterke trekk som han tar med seg inn i de meste filmene han lager. Et element han har tatt med seg inn i begge disse filmene samt de eldre er bruken av vann. Som sagt så blir vannet brukt i alle mulige former. Vannet blir brukt som en motstander i *Bølgen* ved at det der er et monster i bølgeform som kommer etter karakterene. I *Tomb Raider* så er vannet noe som må overvinnes i form av å komme seg til øya Richard har endt opp på, men når Lara har overvunnet vannet så brukes det som en hjelpende hånd. Både for å komme seg unna Mathias sine menn, også for å bekjempe en av de som kommer etter henne. Dette er noe han også satte opp i *Bølgen*. Her ser man også måten Uthaug bruker sine kvinnelige karakterer på i sine filmer. Uansett om han er på fjellet, i en

fjord eller strandet på en øde øy så er det ofte den kvinnelige karakteren som kan ordne opp. Bruken av diegetisk lyd er også et klart trekk som blir med over disse to filmene, vi ser ofte hvor lyd kommer ifra og ser klare kilder til dem.

Familieforhold er også et element som er med i disse to, og et av de største trekkene han har med seg fra Norge til Hollywood. Sentralt i begge er familieforholdene og hvordan det skaper karakterene. Lara er tilbaketrukket fordi hun fortsatt har vondt etter Richard forsvant, på grunn av hennes nærhet til sin far har hun bygd opp en vegg. Sondre er motsatt, på grunn av hans forhold til sin far har han bygd en vegg mellom dem som skal brytes ned gjennom filmen.

Bruken av skrekelementer i filmer som ikke klassifiseres som skrekkfilmer er også noe Uthaug har klart å ta med seg videre fra hans filmskapning i Norge til Hollywood. Vi kan kjenne igjen filmene hans ved å se om det er noe skrekkelig i dem eller ikke. Bruken av monstre og en følelse av noe som lusker blir brukt med god effekt, og skaper filmer som tar til seg det beste av sjangrene de hører til mens de også legger til fra andre. Alle filmene han har lagd spiller på noe med skrekk å gjøre, noe skal skremme oss som ser på. Han vil at det skal overraske, uansett hvilken sjanger vi er i.

### 2.3.2 Ulikheter

Det er nok flere ulikheter mellom disse to filmene. Mye av grunnen til dette er at hovedrollene er så forskjellige i *Bølgen* enn hva de er i alle de andre filmene til Uthaug. Ved å velge en mannlig hovedrolle virker det som han har lagt bort de elementene som gjorde *Fritt Vilt* til en så stor suksess kan være på grunn av hvor sterk den kvinnelige hovedrollen er. I *Tomb Raider* så er han tilbake igjen til kjent stil og en kvinnelig karakter som tar den plassen hun vil ha og er ikke en birolle. Når vi så på plakatene mellom *Bølgen* og *Fritt Vilt* er det også verdt å nevne at plakaten til *Tomb Raider* igjen beveger seg tilbake til det Uthaug viste med *Fritt Vilt*. Her er det på nytt en kvinne som står i sentrum og skal lokke publikum inn for å se filmen.

En av de største forskjellene er hvordan *Tomb Raider* er familieforholdet. Her finner vi et element som både gir likheter og ulikheter. Fordi her får vi utforsket hvordan en singel far tar seg av sin datter, på den beste måten han får til. Det vil si å prøve få tilbake hennes mor fra de døde. Vi får på nytt se en annen versjon av dette i *Troll*. Der vokser datteren vekk fra farens fantasier og skaper en avstand mellom dem som blir utforsket gjennom filmen. *Bølgen* derimot tar for seg

kjernefamilien med foreldre og to barn. Han ser på hvordan kjernefamilien fungerer og hvordan de reagerer på en stor katastrofe.

Bruken av musikk er også ikke lik her, noe kan selvfølgelig ha med hvor mye det koster å bruke musikk når man er i Hollywood, men dette har stått sterkt i flere av hans filmer og det er rart at det er borte her.

Den aller største forskjellen mellom disse to filmene er måten de føles for publikum. Det er enklere å peke på *Bølgen* og si at dette er en Uthaug-film. *Tomb Raider* ser ut som en film som er blitt satt sammen av en komité med et lite dryss av Uthaug sine elementer inne. På denne måten kan de fortsatt kalle dette en film skapt av han. Et av de tøffeste hindrene må som sagt ha vært at dette er en adaptasjon og at det kommer for mange elementer som skal inn fra spillet. Det blir fort vanskeligere å skape noe eget ved bruk av allerede eksisterende verk med sin egen fanskare.

Fra en som brukte lang tid på turen til Hollywood skal vi nå over til en som dro ved første mulighet, André Øvredal.

### Kapittel 3: André Øvredal – Skrekkens mester

"Knowing that something is safe while feeling that it is unsafe produces a peculiar frisson."

(Clasen, 2017, s.28)

På den andre siden av Roar Uthaug finner vi André Øvredal. Selv om begge er sjanger regissører så har Øvredal oppholdt seg lengre innenfor skrekkfilmen. Mens Uthaug har utforsket flere sjangre. Øvredal har også lagd færre filmer i Norge enn det Uthaug har. Mye fordi han valgte å reise over til Hollywood rett etter han slo gjennom med filmen *Trolljegeren*. Før dette gjorde han som mange regissører i Norge gjør, han lagde forskjellige reklamefilmer. Han viste tidlig at han likte å bruke musikk i reklamefilmene sine, fordi han gjorde ikke bare det i *Respekt for Grandiosa* reklamen han lagde. Dette går igjen i *Spelt* (2008) som er en annen Grandiosa reklame for en pizza kalt Spelt. Der er det en musikalsk parodi på en låt fra *Fame* (Parker, 1980). Han hadde en reklame for makrell i tomat der en hel familie sang De Tre Små Fisk sangen, for å reklamere for alle typer makrell i tomat. Musikkbruk skal komme tilbake i hans spillefilmer også. Lismoen har poengtert det at mange regissører bestemmer seg for å lage reklamefilmer for å kunne kontinuerlig produsere filmer (Lismoen, 2017, s.57). Som sagt så skapte han *The Autopsy of Jane Doe*, forkortet til *Jane Doe*, og *Scary Stories to tell in the Dark* forkortet til *Scary Stories*. i Hollywood.

I løpet av høsten så kommer *Last Voyage of the Demeter* som tar for seg historien om hvordan Dracula blir fraktet inn til London. Dette er også første gang han går såpass langt tilbake i tid. Dette kan spores tilbake til gotikken og hvordan som sagt tidlig skrekkfilm brukte 17- og 1800-tallet som setting for skrekk. Man kan se ganske tydelig gjennom filmene hans at han flittig bruker det skumle. Monstre er noe som stadig går igjen, både monstre i form av troll eller spøkelser, eller i form av mennesket som det skumle monsteret. Dette skal vi se nærmere på i filmene *Trolljegeren* og *The Autopsy of Jane Doe*, og hvordan disse to filmene spesielt kan bevise at Øvredal er en sjangerauteur. Disse filmene ble valgt på grunn av den tenkte likheten mellom de siden de begge er skrekkfilmer. Det ble også disse to fordi det skulle bli mest mulig likt mellom han og Uthaug siden disse to filmene kom etter hverandre. Her skulle også en være fra Norge og en fra deres tid i Hollywood.

### 3.1 Trolljegeren

Filmen åpner som flere found footage, eller funnet opptak filmer med en formidling av at dette er ekte opptak som er satt sammen til en helhetlig film. De som spilte den inn er sporeløst forsvunnet og de har ansett opptakene som ekte. Vi blir introdusert til tre studenter fra Høyskolen i Volda, Thomas (Glenn Erland Tosterud), Johanna (Johanna Mørck) og Kalle (Tomas Alf Larsen). De følger etter det de tror er en krypskytter av bjørn, men som viser seg å være en trolljeger som er ansatt i "Trollsikkerhetstjenesten" eller TST. Som er en del av den norske staten. Han heter Hans (Otto Jespersen) og er lei av hvordan han og de andre blir behandlet av staten og at det er på tide at alle får vite hva som foregår bak lukkede dører. For det å jakte på troll er verken en enkel eller trygg jobb å ha. Hele veien blir de prøvd stoppet av sjefen for TST, Finn (Hans Morten Hansen), som ikke vil la de komme seg unna med videoer med troll. Han ber Hans finne ut av hva som får alle trollene til å forlate revirene sine og dra inn i revirene for å rydde opp i hendelsene. I det som ser ut til å være en tom grotte blir de plutselig møtt av en gjeng Dovregubber som er på vei inn i ly for sola. Kalle, som er kameramann, viser seg å være kristen, og som i folkeeventyrene så kan trollene lukte kristenmannsblod. Når de blir oppdaget er det å komme seg ut så fort de klarer. Kalle kommer seg dessverre ikke ut med resten og blir spist mens kamera faller til bakken. De får så inn en ny person til å filme, Malica, som er muslim slik at ikke det skulle skape problemer på turen til Dovre. Det hele ender med en hektisk kamp mot en diger Jotne som hadde jaget bort alle andre troll på Dovre. På tur ned til sivilisasjonen ser vi at bilen til Finn kommer kjørende mot dem og Johanna og Thomas tar fatt i utstyret og løper for harde livet. Det siste man ser av bilder er Thomas som stopper rett før en trailer kommer kjørende mot han. Det siste man ser er tekstplakater som forteller om noen har informasjon knyttet til forsvinningene av disse studentene måtte man ta kontakt. Så filmen er ganske godt forankret i funnet opptak filmen. Altså filmer som påstår at de er ekte dokumentarer, men spilt inn med skuespillere og ikke ekte. Mye kan minne om når *The Blair Witch Project* (1999) kom ut og de reklamerte for filmen ved å sette opp savnet plakater av skuespillerne i filmen, for å skape en autentisk følelse over filmen.

For å etablere hva Øvredal gjør i resten av filmen skal vi se på hvordan han starter filmen. Her kan vi også se klare trekk som gjør han så spesiell som en sjangerregissør og auteur.

### 3.1.1 Anslag

Tekstplakater er det første vi blir introdusert til. Vi ser fire av dem som setter opp handlingen som har skjedd etter opptakene ble skutt. Disse ser slik ut:

**13. oktober 2008 mottok Filmkameratene AS  
en anonym sending bestående av 2 harddisker  
som inneholdt 283 minutter  
filmet materiale.**

**Denne filmen er en grovklippet versjon av stoffet.  
Alt vises i kronologisk rekkefølge og det er ikke  
foretatt manipulasjon av bildene.**

**I over ett år har et team av etterforskere  
forsøkt å finne ut om det dreier seg om en spøk  
eller om stoffet er ekte.**

**Konklusjonen ble at det er ekte.**



Ved å bruke disse plakatene som en introduksjon for publikum indikeres det allerede her at dette er noe som skal ha hendt. Dette er en så viktig sak at råmaterialet måtte bli satt sammen og gitt ut til det norske folk. Så langt er det fortsatt et stort mysterium om hva filmen kommer til å inneholde, det er ingen indikasjoner om at dette er en film med troll i seg. Annet enn filmens navn som indikerer troll. Man stiller spørsmål til hva dette kan handle om, annet enn en trolljeger. Hvorfor måtte materialet bli undersøkt av etterforskere om validiteten til stoffet? Hva er så stort at noen følte en trang til å dele dette med verden? Er det virkelig ekte? Ved at Filmkameratene AS sier de personlig mottok disse harddiskene skapes en større tilknytning til virkeligheten. Mulig større om publikum visste om de fra før. Disse tekstplakatene får en ny legitimering om vi ser på en av plakatene som ble gitt ut før filmens utgivelse i 2010. Her bruker de et bilde tatt fra en av nattsekvensene senere i filmen. Basert på at de selv sier at den "største statshemmelighet avsløres" så hjelper dette de som har sett akkurat denne plakaten til å skape en viss virkelighetsfølelse i filmen. Selv om vi veit at dette ikke er ekte.

Sekvensen varer i et minutt og gjennom dette minuttet er det ikke brukt noe lyd. Ikke musikk under, ingen hint til det som kommer etter tekstplakatene har gjort seg ferdig. Valget om å ta bort lyden her kan være for at publikum enklere kun skal fokusere på det som står på skjermen istedenfor å lure på hvor i filmuniverset musikken skal komme fra. Lyd kommer ikke inn i det hele tatt før vi blir introdusert til en bil med de tre studentene som hadde spilt inn opptakene.

Det aller første vi hører i scenen er en statisk lyd når mikrofonen som de bruker i "dokumentaren" kobles til kamera. Her blir vi allerede introdusert til dynamikken mellom dem. Han som sitter i baksete er kameramann, den ene navngitte karakteren Johanna er ansvarlig for lyden siden han i baksetet spør om hun har lyd. Han som kjører er vi ikke helt sikre på hva gjør



Figur 5 Plakat Trolljegeren

egentlig, men siden det kun er han igjen virker det gitt at det er han som skal være foran kamera mesteparten av filmen. Vi får allerede vite her at kamera ikke alltid kommer til å være "profesjonelt", siden det første man ser er filming av ryggen til setet og ikke noe som etablerer selve scenen. Selv om filmingen skal fremstå som gjort av studenter er det fortsatt en følelse av at Øvredal har tenkt nøye gjennom hvor kamera skal være for at det skal skape denne illusjonen best mulig. Hvert shot som etablerer hvordan de for eksempel hører på nyhetene om bjørnen som hadde blitt skutt, føles veldig bestemt hvilket utsnitt det skal være, hva i bilen som skal vises, hva skal kamera være pekt mot. Hvorfor var ikke kamera heller pekt mot radioen når det var der all informasjonen kom ifra, eller reaksjonsbilder fra en av de tre i bilen. Her velger Øvredal heller å fokusere på hvordan det ser ut utenfor. Dette skaper en ide hos publikum hvor i Norge vi befinner oss og et innblikk i hvordan disse studentene fikk filmet det og at de som klippet sammen filmen ikke helt visste hva som skulle med og ikke.

Et element han etablerer veldig raskt og som vi skal se nærmere på senere er bruken av musikk gjennom filmen. Vi ser allerede hvor all musikk kommer til å komme fra, nemlig radioen på bilen de kjører. Dette for å etablere raskest mulig at all musikk som er med i filmen er det de i filmen også kan høre, altså diegetisk lyd. Dette kan komme av et ønske om en mer autentisk følelse av at denne filmen skulle ut så fort som mulig så ingen musikk annet enn den de hører i selv er fokusert på.

Filmens mål blir satt opp gjennom intervjuene med bjørnejegerne som mener at en person i en Land Rover er en kryptskytter som feller bjørner ulovlig. Derfor skal disse tre studentene følge etter han og spørre om hvorfor han gjør det han gjør. Fram til vi første gang ser at det er Otto Jespersen som spiller Hans så kan man tro at dette er en legitim dokumentar, også mulig dette var ønsket fra Øvredal når filmen ble gitt ut. La publikum lure på om dette er ekte eller falskt så lenge som mulig. Dette blir veldig klart når et såpass gjenkjennelig ansikt dukker opp på skjermen at publikum forstår at dette har ikke hendt. Om ikke Jespersen faktisk er en trolljeger, man kan jo lure. Kan være fordi Jespersen virker litt mistenksom til vanlig at han ble valgt til denne filmen.

Hadde filmen blitt produsert som en mer konvensjonell, eller en Hollywood-monsterfilm, altså tatt bort det dokumentariske aspektet ved den. Kunne den sett ut som for eksempel *Troll*. Der blir vi introdusert til karakterene som vi skal følge gjennom filmen, hvilke verdier de har og hvilke regler de lever etter. Så ser man en hendelse på Hjerkin, der skal det sprenges i et fjell

for å lage en tunell. Etter sprengingen skjer det noe merkelig inne i fjellet som får det til å rase, man ser senere i en video at dette er trollet som har kommet ut for å starte på sitt hevtokt mot Oslo.

### 3.1.2 *Bruk av sjanger*

I en kombinasjon med starten av filmen avsluttes den også med forklarende tekstplakater om hva som har hendt etter opptakene sluttet. Disse ser slik ut:

**Her slutter opptakene.**

**Det ble aldri funnet noe lik i gruva  
og ungdommene som står bak disse opptakene er  
sporløst forsvunnet.**

**Vi oppfordrer enhver som måtte ha opplysninger om  
deres skjebne til å melde seg til Filmkameratene AS  
eller nærmeste politimyndighet.**

**Det har vært umulig å få bekreftet fra offentlig hold at  
Trollsikkerhetstjenesten faktisk eksisterer.**

**En indirekte bekreftelse kom imidlertid under  
statsminister Jens Stoltenbergs halvårlige pressekonferanse  
på Hukodden i Oslo 25. juni 2010.**

Ved å starte og avslutte med disse tekstplakatene forankrer Øvredal den godt innenfor funnet film sjangeren. Dette bygger på konspirasjonsfølelsen som har vært i filmen siden den første tekstplakaten kom fram. Du kan se allerede fra når de skulle markedsføre for filmen at de kanskje ville ha den samme effekten som Blair Witch hadde. De la for eksempel ut en dokumentar *Curse of the Blair Witch* (Myrick & Sanches, 1999) før premieren for å skape en virkelighetstiknytning hos publikum. Det kom også en egen nettside og som sagt plakater av skuespillerne ble hengt opp på universitetscampuser (Clasen, 2017, s.136). I en artikkel i *Montage*, fra noen måneder før premieren, kan man lese om filmens forsøk på å markedsføre seg med mer hemmelighet. Denne strategien fungerte ikke i et land som Norge der mye av støtten til film kommer direkte fra staten. På grunn av dette blir det offentliggjort hvor mye penger hver film som blir støttet får og som Meinich påpeker så virker det merkelig om en dokumentarfilm skulle fått 9 millioner kroner i støtte og 19 millioner til sammen når "Det generelle publikum har ikke noe brennende ønske om dokumentarfilmer på kino" (2010). Så støtteordningen som har fått så mange skrekkfilmer ut i det norske filmmarkedet svek på en måte filmen ved å annonsere at for eksempel Otto Jespersen skulle være en av skuespillerne (Meinich, 2010).

Øvredal gjorde alt rett for å skape en stemning av at her er det opptak som ble funnet og satt sammen i en rekkefølge som gir mening. Ingen av de som filmet det er funnet og Kalle som vi får et førstepersons innblikk til hans død er funnet heller. Her fortsetter han å si at det finnes store hemmeligheter som befolkningen ikke veit om. Spørsmålet om hvem som faktisk er

monstrene i slike filmer startet her og har ikke sluttet enda. I en scene snakker Hans om hvor forferdelig jobben kan være til tider og hvorfor han aldri vil ta seg inn i et revir lengre. Han ble beordret til å dra inn i et revir for å fjerne alle trollene fordi staten skulle bygge tunneler der. Dette er en av scenene som får fram hvor forferdelige mennesker kan være og hvordan vi skal ha alt på vår måte selv om vi deler planeten med dyr. Troll blir karakterisert som dyr i filmen, og som mange andre dyr så syns ikke menneskene at de skal ha visse rettigheter fordi de ikke er mennesker.

Her er det som sagt to sjangre som møtes for å lage en sjangerhybrid. Skrekken og komedien er to sjangre som begge har som ønske å få en reaksjon ut av de som ser på. Reaksjonene er kanskje forskjellige når man først tenker at en skrekkfilm skal skremme og en komedie skal skape latter. Bruce Hallenbeck har i sin bok *Comedy-Horror Films, A Chronological History, 1914-2008* sett på hvordan skrekk-komedier gir publikum andre elementer å fokusere på:

But comedy-horror films give you what straight dramatic horror films don't: the permission to laugh at your fears, to whistle past the cinematic graveyard and feel secure in the knowledge that the monsters can't get you. At least not until you stop whistling. (2009, s.xii)

Her fokuserer Hallenbeck på at en skrekk-komedie skal gi seeren en mulighet til å kunne få le for å komme seg enklere gjennom filmen. I sin artikkel *Horror and Humor* påpeker Noël Carroll at "Horror, in some sense, oppresses; comedy liberates. Horror turns the screw; comedy releases it. Comedy elates; horror stimulates depression, paranoia, and dread." (1999, s.147). Her kan vi allerede se hvorfor latter kommer med det skumle. Det er en måte for oss å komme seg ut av det skumle. Det som man kanskje ikke tenker like mye over er hvor mange ganger latter er den første responsen mange har til noe forferdelig som hender i en film. Selv har jeg opptil flere ganger under en skrekkfilm reagert med ukontrollert latter istedenfor for eksempel sjokk. Latter kan da være en reaksjon på både den positive og negative siden av følelsesregisteret. Så å kombinere dette i en film der det er meningen at du skal le og føle deg skremt opp til flere ganger gjennom filmen så beviser dette at disse to følelsene ligger ganske nære hverandre. William Paul går enda nærmere inn på hvorfor vi ler under en skrekkfilm i sin bok *Laughing Screaming* :

Laughter inevitably follows the most terrifying images in fright movies, especially if large numbers of the audience have been moved to scream. The laughter might be partly an expression of embarrassment, a recognition of the insubstantiality of the threat that had previously moved us to scream. Yet it is also a recognition of the pleasure of screaming itself (1994, s.67).

Ved å kombinere disse to inn i en funnet film setting skaper også en sterkere tilknytning hos seeren som kan bli sterkere når det som hender i filmen blir vist mer realistisk?

Det er jo ikke kun her han kombinerer flere sjangre. I 2017 dro han tilbake til Norge for å spille inn *Torden* som ikke skulle komme ut før i 2020. Den handler om Eric, en norsk amerikaner som har dratt tilbake til Norge for å finne slektningene sine. Gjennom reisen oppdager han at han har fått evner til å kontrollere været og visse andre elementer i naturen. Ved hjelp av en ung psykolog, Christine, oppdager de hva som skjedde på gården der slekten hans holdt til. Alt var brent ned og under husene oppdager de en hule som tilsynelatende var etterlatt der av barna til guden Tor. Slik at deres kunnskap ikke skulle slettes etter Ragnarok. Der oppdager de en kiste med flere av Tors eiendeler som Eric tar for seg selv for å få håndtert kreftene sine. Gjennom filmen blir de jaktet av politiet og Interpol, som mener kreftene hans er for skumle og han var en for stor fare for menneskeheten. Etter Eric kommer opp igjen iført Tors belte, hansker og hammer Mjølner avfyrer de et skudd som istedenfor dreper Christine. I sluttminuttene hører vi om en kult som har knyttet seg til Eric og at han nå er sett på som en terrorist. Filmene blander det som går under både superheltefilmene, som i seg selv kan gå under fantasy sjangeren. En roadtrip film og det romantiske dramaet, siden hovedkjernen av filmen er forholdet som utvikler seg mellom Christine og Eric gjennom deres opplevelser og hvordan de behandler hverandre. *Torden* er også en blanding av som sagt flere sjangre, men der føles det som han forsøkte å kombinere litt for mange elementer på en gang. Når man har kun to store sjangre som skrekk og komedie å slå sammen. Disse er som sagt er nære hverandre følelsesmessig til tider, kan det være enklere å finne visse krokar å henge historien din på. Når noe er så bredt så kan det enklere kombineres fordi det er et større utvalg elementer å hente fra.

### 3.1.3 Lyd og musikk i *Trolljegeren*

Et element som føles ganske gjenkjennelig i hans filmer er måten lyden spiller en stor rolle. Øvredal skaper alltid et intenst lydbilde uansett hva han lager. I *Trolljegeren* får lydbildet

hjelp av at dette skal være en type dokumentar. Alt skal dokumenteres, ingenting skal bli glemmt. Som sagt så er dette et element som er det første som blir etablert i filmen når mikrofonen som Johanna har blir koblet inn i kamera. De som har klippet den sammen er veldig fokusert på å ha en så klart lyddesign som de kan. Noe av lyden virker som kommer fra kamera og noe fra mikrofonen. Hver enkelt liten lyd skal med og høres. Av og til er det vanskelig å forstå hvor lydene faktisk kommer fra, er de fra selve kamera eller er de fra mikrofonen. Den første gangen man virkelig legger merke til dette i filmen er når studentene har fulgt etter Hans til et sted godt ute i skogen. De går på jakt for å finne han. Plutselig plukker Johanna opp lyder på mikrofonen. Hun har på seg øreklokker slik at hun kan høre om lyden er god, ber de andre om å være stille. Vi hører så noen merkelige lyder som ikke høres ut som et vanlig dyr eller bjørn som de tror det kan være. Så kommer det sterke fottrinn mot dem, med stort hastverk, dette er noen som løper fra noe. Hans kommer til synet og roper "TROLL!". Dette får de til å begynne å løpe gjennom skogen. Her ser man hvor viktig lydbildet er for filmen. Man hører hvert fottrinn og det er ekstremt fokus på hvordan karakterene puster i deres andpustne løping vekk fra det de ikke veit hva er. Ved å ha såpass detaljert lydbilde hjelper det publikum med å virkelig leve seg inn i filmen. Du puster med karakterene du ser på. Dette lydbildet forankrer filmen inn i skrekkfilmens verden, det er dette som er det skumleste elementet i filmen.

Dette er igjen brukt på en god måte i hulen med Dovregubbene. Spesielt sammen med hvordan Øvredal har valgt å bruke kamera på. Han har skapt en scene der kamera alltid er desorienterende, vi har ikke helt styr på hvor de er i hula i forhold til Dovregubbene. Egentlig hvor stor hulen er og hvor de er i forhold til utgangen er heller ikke godt å si. Vi får her som i de andre jakt scenene en førstepersons syn på frykten Kalle sitter med. Gjennom filmen oppdager vi stadig vekk at han er blitt mer og mer redd. I hulen så spør han opptil flere ganger om å gå eller få ta på enda mer trollstank slik at trollene ikke skal oppdage at han er der. Grunnen til hans frykt er at han er kristen og har opptil flere ganger sett hvordan trollene faktisk kan lukte han gjennom flere møter med dem. Når han endelig forteller de andre at han er kristen bryter alt dårlig løst. Her igjen er det et fokus på hvordan lyder fra kroppen fungerer under ekstremt stress, hvor kortpustet du blir og hvor redd man høres ut. Nesten ute av hula blir Kalle tatt. Her heises kamera opp, siden det er han som holder det. Vi hører hans forferdelige hyl og spiselyder. Vi kan så vidt se reaksjonene til de andre på bakken. Til slutt faller kamera mot bakken og vi hverken ser eller hører noe mer. Dette er det skumleste øyeblikket i filmen. Blandingen av kamera og

lydbruk, pluss reaksjonene som kommer fra de andre karakterene skapes det en forferdelig stemning. Ikke bare har de mistet kameramannen, men også en kamerat. Selv om kamera aldri er nært ansiktene deres kan man se den store fortvilelsen som kommer. Ifølge Clasen så er dette det viktigste når vi skal bry oss om et offer i en skrekkfilm, reaksjonene til menneskene rundt (2017, s51).

Mot slutten av filmen velter bilen når de blir jagd av den store jotnen, da kuttet mer eller mindre all lyd ut av filmen og man som seer blir satt i karakterenes sko og ikke er sikker på hva det er som foregår med de forskjellige karakterene. Ved å kutte bort lydbildet opprettholdes den dokumentariske og realistiske stilen til filmen.

Et annet aspekt ved lyden er musikkbruken til Øvredal. Gjennom hele filmen viser han at det er viktig å ha musikk som eksisterer i filmens univers. På lik måte som at resten av det skal virke mest som en film som har blitt klippet sammen av andre enn de som har laget den. Gjennom å ikke bruke musikk i scenene som jeg beskrev tidligere skaper dette en stemning som gjør det enklere å leve seg inn i filmen på. Hadde det vært instrumental musikk under som det ikke var klart hvor kom fra kunne tatt publikum ut av opplevelsen av å se på det som fremstår som en dokumentar. Filmene bruker radioer til å spille av musikk gjennom filmen. Flere forskjellige norske radiokanaler blir brukt for å både formidle hvor vi er i Norge og musikken som blir spilt på denne delen av landet. Musikk blir også brukt for å lokke den store Jotnen i slutten. Der virker det som de etablerer at også kristen musikk får trollene til å ville angripe.

### 3.1.4 Det unike norske

Øvredal er den første i norsk film som har tatt i bruk troll i en live action film. Trollene har tidligere blitt brukt av for eksempel Ivo Caprino i sine dukkefilmer, der først og fremst i *Gutten som kappåt med trollet* fra 1967. Også i andre fortellinger hos Asbjørnsen og Moe. Her blir han den første som tar med seg trollene inn i den norske kinofilmen på nytt. Ingen skulle ta for seg trollene igjen før Roar Uthaug gjorde det med sin Netflix film *Troll*. Ved å ta i bruk monstre fra våre egne folkeeventyr så kan vi ved første øyeblikk tro at filmen kommer nærmere det norske folk. Er det virkelig slik, at trollene står så sterkt i norsk kultur som de utenfra tror det gjør. Hos mange nordmenn ligger nok den største relasjonen til troll gjennom familieparken Hunderfossen. Eventyrparken har stått ved Lillehammer siden midten av 1980-tallet. Når man skal inn må man gå gjennom det de selv reklamerer som "Verdens mest kjente og fotograferte



troll."(Hunderfossen, u.å). Så hvor nært er egentlig trollene for nordmenn, annet enn at det står et stort troll på Hunderfossen. For meg så har jeg alltid assosiert troll med bygda og Hunderfossen, dette fordi som barn kjørte vi alltid forbi en statue av et troll på vei til hytten vi hadde og turer til Hunderfossen. Jeg vil kanskje si at troll ikke står så nære nordmenn, men blir brukt som et symbol på landet av de som ikke kommer herifra. Når du går inn på en butikk som selger suvenirer i Norge er det alltid troll som er noe av det første du oppfatter. Så jeg tror at Øvredal har vært smart og brukt noe som utlandet mener er ordentlig norsk. Så skapt en film i et mer amerikansk format for å muligens kunne lettere bli plukket opp av agenter fra Hollywood. Selv om den også fikk gode omtaler av for eksempel Birger Vestmo som ga den terningkast 6 for Filmpolitiet. Det er noe han også påpeker som er veldig sant " Men jeg ser ikke helt hvordan denne historien skulle fungere bedre noe annet sted enn i norsk fjell og natur!" (2010). De prøvde å få opp en amerikansk versjon av filmen, regissert av Chris Columbus, men den versjonen endte opp med å bli vraket (NRK, 2011). Troll virker som den perfekte skapning å lage film om for å få nordmenn inn i kinosalene. Men det som kanskje trekker nordmenn inn til akkurat denne filmen er nok kanskje det norske landskapet og fjordene, som vi i alle fall er stolte av.

Gjennom filmen så poserer de også som et bilde malt under nasjonalromantikken. Dette er noe som kjennetegner filmene han har laget i Norge. Selv om "Tunnelen" er satt til en dystopisk fremtid så er den også veldig norsk. Ikke kun fordi at språket er norsk, men at de som underholdning ser på sjakkturneringer, noe som er veldig populært hos mange nordmenn i dag også. *Torden* bruker som *Trolljegeren* flere lokasjoner der fjorder og vær spiller en sentral rolle for historien. Været er en ganske typisk norsk vær på sommeren, regn med antydning til sol.

I 2016, samme år som *Jane Doe* kom, lagde Øvredal en kortfilm kalt "Tunnelen". Filmene følger en familie som er på vei hjem fra stranden. For å komme seg hjem må de gjennom en tunnel som stadig vekk blir brukt for å tilfeldig drepe deler av en allerede for stor befolkning. Familien som er på tur tilbake, prøver så hardt de kan å opprettholde roen i bilen med de to barna sine. Tunnelen lukker seg allerede en gang mens de er på tur mot den og dette gjør foreldrene bare mer bekymret om hva som vil hende når det er deres tur å kjøre gjennom. Vi ser både at foreldrene og barna er bekymret, mulig fordi den yngste jenta ser godt hvordan foreldrene oppfører seg og tar til seg deres energi. På tur gjennom tunnelen er det plutselig noen som har valgt feil bil og prøver å korrigere seg selv. Dette skaper enda mer ubehag. Når de er akkurat ved utgangen av tunnelen lukker porten seg, men de er akkurat siste bil som kommer seg ut. Bak dem

står det plutselig ingen biler lengre og veien hjem er nå trygg. Kortfilmen er basert på en novelle av forfatteren Alice Glaser som het "The Tunnel Ahead", som ble utgitt hos *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* i 1961. Som man ser her og senere så skyr ikke Øvredal å adaptere allerede eksisterende verker med sin egen stil til. Selv om denne er godt satt inn i science fiction sjangeren, så har den veldig mange elementer ved seg som tilhører skrekken, som science fiction ofte gjør. Han forstår hvilke elementer fra skrekken som bør brukes for å skape en reaksjon fra publikum. Dette fortsetter han å vise i den neste filmen vi skal se på, en god ren skrekkfilm med et monster som midtpunkt *Jane Doe*.

### 3.2 The Autopsy of Jane Doe

Her er vi inne i en ren skrekkfilm, noe som Øvredal selv har påpekt at han ville lage etter *Trolljegeren*, han ville vise at han kunne lage mer enn en type film. Vi blir introdusert til et forferdelig mord av en familie, i kjelleren finner politiet et nakent lik av en ung kvinne. Den unge kvinnen blir fraktet til et likhus styrt av rettsmedisinerne Austin (Emile Hirsch) og Tommy (Brian Cox), som er far og sønn. Under obduksjonen begynner merkelige ting å hende, radioen begynner plutselig å spille musikk av seg selv. Lysene skrur seg av og på, blodet de nettopp tok fra liket oversvømmer kjøleskapet det ligger i. De finner skader som ikke går overens med hvordan kroppen fremstilles på utsiden. Innsiden er mer eller mindre revet i stykker mens det ytre ser urørt ut. De finner flere elementer som kan knytte henne til Salem. Spesielt til heksejakten som foregikk på 1600-tallet. Denne oppdagelsen starter en kamp om liv og død når de febrilsk forsøker å komme seg ut av likhuset. Heisen som går opp til huset fungerer ikke og noe har blokkert den andre utgangen. Når Tommy foreslår at gjennom ritualet som ble utført for å drepe en heks skapte de heller en heks. Han gir seg selv til heksen for å føle hennes smerter for å gi henne fred og spare hans sønn. Det ender med at politiet finner de dagen etterpå døde og liket som de hadde åpnet var tilbake til den tilstanden som når de fant henne. Vi ser henne bli kjørt bort. Plutselig skifter radiokanalen til sangen som alltid kom på i likhuset når hun gjorde noe. Vi ser tåen hennes rører på seg som indikerer at dette monsteret kommer til å finne nye ofre for hennes hevn.

### 3.2.1 Anslag

I motsetning til *Trolljegeren* så er dette en mer tradisjonell fiksjonsfilm. Så her finner vi ikke tekstplakater, men vi finner en tittelsekvens der tittelen på filmen kommer fram i det som ser ut som nærbilder av jord. Dette gir med en gang assosiasjoner til for eksempel David Lynch sin *Blue Velvet* (1986). Som begynner med idylliske bilder av en hage i en forstad i USA. Så beveger kamera seg nærmere jorda og et avkappet øre, for å vise hvordan noe kan se idyllisk ut på utsiden, men kan være råttent på innsiden. Her starter vi rett på en ganske mørk jord som kan vise til hvor mørkt denne historien kommer til å gå. Her også som i *Trolljegeren* så etableres det at ikke alt er som det skal være når man kommer seg ut ifra storbyene. Noe er ikke helt som det skal være i forstanden i USA og dette blir godt etablert i den første scenen vi får.

Øvredal har valgt å starte scenen som noen som står opp fra jorden. Mulig for å få en overgang mellom tittelsekvensen og hvor vi skal videre. Kamera oppfører seg allerede som et ekstra spøkelse som forfølger både oss og karakterene i filmen. Etter etableringen at naturen som det rolige elementet i filmen beveger vi oss inn i et hus. Der det første vi blir møtt av er en høy lyd fra et kamera og blinkingen av en blits som går av. Kamera beveger seg litt fortere gjennom det politiet er der for å undersøke. En familie er blitt funnet brutalt drept. Kamera bruker god tid på å etablere hvor mye blod og hvordan hvert medlem muligens møtte sin slutt. Det skyr ikke bort fra det brutale. Naturen er god mens det menneskelige ikke er det? Du blir sittende med en følelse av at alt ikke er som det skal. Hvem har drept alle disse menneskene? Hvor kom de fra? Hva har skjedd? Akkurat som politiet også kan tenke seg. Dette foregår som sagt i det som ser ut som en forstad i Virginia. Et sted som det virker som at alle kjenner alle. Litt som Lynch hadde sett for seg i *Twin Peaks* (1990-1991), der Laura Palmer blir drept i en liten by og politimesteren kjenner de fleste som bor der. Her er det derimot en hel familie som har dødd. Det eneste elementet som er noenlunde likt er liket de finner i kjelleren, mangler egentlig bare at hun er rullet inn i plast. Dette setter i gang nok et mysterium for publikum, hvem er hun? Hvor kommer hun fra? Hvordan havnet hun der? Hvem har gjort dette mot henne? Det skapes fort bånd mellom karakterer og publikum. Når det er noen som ikke en gang sheriffen vet hvem er så begynner virkelig publikum å lure på hva hun har med alt dette å gjøre. Spesielt når de bruker fornavnene til de andre som er drept i huset. Jane Doe er noe som ikke skal være her og som skaper forvirring for både politiet og seerne.

Når hun blir funnet halvveis gravd opp fra jorden får man en ny knytning til hvorfor åpningssekvensen startet med fokus på jord. Her har det skjedd fordi de skulle pusse opp kjelleren og ved et uhell gravde opp hennes lik. Når man får vite at hun trolig stammer fra Salem på 1600-tallet og en type heks. Så gir dette klare indikasjoner på hva som har hendt i huset i starten av filmen. Hennes første smak på hevn. For man er ikke sikker på om dette er første gang siden den tid at hun har utløst sitt sinne på denne måten.

Fokuset på lyd er noe som også går igjen i *Jane Doe*. Lyd er for så vidt en veldig viktig del innenfor skrekkfilmen. Lyden blir ofte brukt for å skape noe som Greg M. Smith kaller mood.

A mood is a preparatory state in which one is seeking an opportunity to express a particular emotion or emotion set. Moods are expectancies that we are about to have a particular emotion, that we will encounter cues that will elicit particular emotions. (1999, s.113).

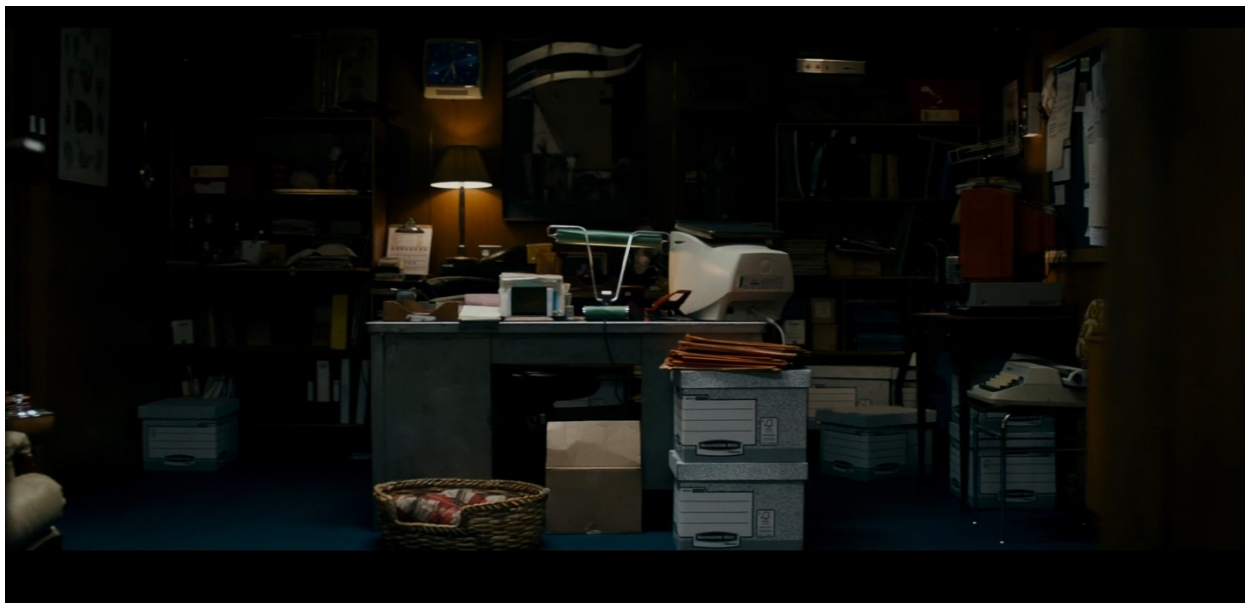
Mood er et viktig element i skrekkfilmen. Klarer ikke filmen å skape et spesielt stemning som tilsier at nå skal man bli skremt kan ikke filmen egentlig kalle seg en skrekkfilm. Mange elementer går inn i hvordan du kan opprettholde en mood gjennom filmen. En måte å forklare alle elementene på som går inn under å skape mood er et begrep Smith har introdusert, emotional markers eller emosjonelle markører. Emosjonelle markører er en samling av forskjellige emosjonelle cues som skal hjelpe seerne til å holde seg til den type mood filmen har satt opp (Smith, 1999, s.118). I skrekkfilmen så bruker lyd effektivt for å skape emosjonelle markører for publikum å følge. Blitsen som går av i starten av filmen er den første av mange som etablerer oss godt inn i skrekkens verden. Høye lyder som kommer plutselig fra stillhet skaper en intens frykt opplevelse hos publikum som får de til å gå inn i en skremmende mood. Dette blir gjort videre i filmen til god effekt som vi skal komme tilbake til, men dette etableres allerede i de første minuttene.

Øvredal velger bort alt av musikk i de første scenene. Dette skaper både en følelse av trygghet og ro i de første scenene av natur og landskap. Samtidig skapes en følelse av at det er noe som ikke stemmer. Det kan skape en trygghet fordi musikken i en film kan ofte tilsa hvilken type film det er. Når man kun hører lyden av fugler så får man en tilknytning til for eksempel en rolig sommerdag. Denne forventningen blir knust i det man skvetter til på grunn av den høye lyden i blitsen på kamera. De døde kroppene indikerer at roen er brutt, og dette er det vi kan

forvente oss fra resten av filmen. Valget å ikke ha musikk her kan også understreke alvoret i det som har hendt. Her er det ingenting å distrahere seg selv med. Det bare drap og ingen måte å se bort. Musikken kommer ikke inn før introduseringen av Jane Doe. Ved at musikken kommer inn skapes det en forståelse hos publikum at dette er en viktig karakter, det er dette som er hovedkarakteren for historien. Musikken blir også sterkere når sheriffen går mot henne, noe som igjen understreker hennes viktighet. Det kan også være derfor Øvredal ikke har med musikk i starten fordi dette huset ikke er viktig for historien videre, men det er hun.

Så gjennom dette anslaget blir vi fortalt at de ikke er sikker på hva som har hendt i det huset. Ingen vet hvem Jane Doe er, derfor blir hun kalt det, eller hvordan hun havnet i kjelleren. Vi er satt i et mood som tilsier at her er det skrekkfilmen vi har beveget oss inn i. Gjennom høye lyder og veldig glidende kamerabevegelser som alltid legger til en ekstraordinær følelse hos seerne.

Kamera er et veldig viktig hjelpemiddel i å få introdusert steder man er på og får de av og til å se levende ut. Når Øvredal introduserer likhuset blir det gjort på en måte som etablerer en av filmens viktigste karakterer. Likhuset er på samme måte som Tommy og Austin et levende element. Først viser kamera oss hvor de to måtene for å komme seg inn og ut er. Trappen opp mot en luke for å komme ut eller gjennom heisen som går opp til familiens hus. Vi blir introdusert til hvordan elektrisiteten fungerer, når man prøver å skru det på så tar det litt tid, som skal spille en viktig rolle senere. Vi ser kontoret som faren bruker når han må skrive papirer knyttet til sakene de skal se på. Vi ser en katteseng, så de har en katt, som slår på varselamper om man veit hva som gjerne hender med dyr i skrekkfilmer. Det ser ikke ut som det er orden på noe på kontoret som sier noe om hvordan Tommy liker å ha det rundt seg når han jobber. Videre blir vi introdusert til bilder av når likhuset ble opprettet, med det som jeg tenker er Tommy på det første bildet. Til et der Austin er gutten på bildet med Tommy og kona stående foran skiltet.



*Figur 6 Kontorlass Tommy*



*Figur 7 Tommy og hans foreldre*



*Figur 8 Austin med sine foreldre*

Ved å vise familiene foran likhuset viser til hvor lenge dette likhuset har vært i deres familie og at muligens Tommy har vært der siden det startet opp. Ved å gli gjennom gangene skaper kamera en følelse av at dette er et mye større lokale enn det man egentlig tror. Det kan trekkes koblinger til hva Kubrick gjorde i *The Shining*. Der ser man en liten gutt på en sykkel som sykler rundt på hotellet, men det gir ikke mening for hvordan hotellet er satt opp. Der som her skapes det en forvirring av hvor alt er i forhold til hverandre. Som skaper en usikkerhet hos seeren om det virkelig ser ut som kamera skal ha det til. Kamera føles som et spøkelse som kom opp fra bakken og viser oss alt som har skjedd fram til filmen slutter. Speilet som blir vist i enden av en gang spiller en stor rolle i en senere scene. Det skal også påpekes at alle stedene kamera har vist oss så langt er steder der nøkkelscener utspiller seg gjennom filmen. Så gjennom å vise oss hvordan det ser ut allerede skapes det en viss familiaritet ved stedene senere.

Gjennom hele denne åpningen har musikken som ble spilt over Jane Doe fortsatt. Dette viser hvordan kamera kan være Jane Doe som ser seg rundt i likhuset. Så kamera har gjort oss og henne klar over hva som ligger hvor. Det er som om hun allerede på en måte har dukket opp der og har valgt ut disse som nye ofre. Hvorfor finner man ut av senere. Når vi nærmer oss der obduksjonene skjer så kuttes denne musikken bort til fordel for en mer diegetisk musikk. Vi vet ikke enda hvor musikken kommer ifra. Øvredal bruker musikken slik at du merker det kommer

fra filmuniverset og ikke noe kun vi som publikum kan høre. Her blir vi introdusert til hvordan denne far og sønn duoen jobber. Selv om vi ikke har noen formening om deres forhold enda. Selv om elementer ved jobben virker grotesk så har de opparbeidet seg en rutine som fungerer for dem.

Etter vi har fått etablert hvem disse to mennene er, blir vi introdusert til hovedproblemet mellom disse to. Austin vil forlate jobben på likhuset, men har ikke fortalt faren at det er noe som kommer til å hende. Når han ser sheriffen komme inn med liket såpass seint på kvelden, får det han til å se at dette ikke er en normal sak. Han bestemmer seg for å bli for å prøve å finne ut hva som har skjedd med dette ukjente liket. Noe annet som kunne fått han til å bli igjen er også denne hemmeligheten som han bærer på. Han føler han allerede kommer til å svike sin far, så gjennom å bli føler han skaper en bedre grunn til at han senere kan forlate denne jobben. Hemmeligheter og myter skal følge filmen videre.

### *3.2.2 Bruken av lyd og musikk*

Som sagt spiller lyd og musikk en viktig rolle i Øvredal sine filmer. Den underliggende musikken i filmen er knyttet til Jane Doe og forfølger dem gjennom sentrale scener. Kjæresten til Austin, Emma, kommer for å ta med han på kino. Dette er første gang hun kommer innom for å se hvordan han jobber. Hun virker veldig fascinert over døde mennesker og har et stort ønske om å se et ekte lik. Her blir vi introdusert til den første lyden som er gjennomgående i filmen, bjellen som er festet på foten til det ene liket. Hun spør hvorfor det er sånn. Tommy sier at før de fikk en bedre måte å finne ut om vedkommende faktisk var død festet de en bjelle rundt en tå. Hørte de lyden av bjellen var de ikke døde. Bjellen blir en viktig indikator på hva som lusker rundt i mørket når de prøver å komme seg unna liket.

Den instrumentale musikken i filmen føles veldig knyttet til lik og det døde. Som sagt så ble musikken introdusert når politiet finner liket til Jane Doe. Instrumentalmusikken kommer inn igjen når kjæresten ser skapene som likene ligger i. Kan også være at dette ikke er musikk, men en underliggende lyd som kommer fra kjølesystemer for å holde likene kalde. Musikken kommer til syne igjen når han åpner døren til det ene skapet. Død og lik har sitt eget musikalske tema som kjennetegner dem, akkurat som at Jane Doe har sitt. Dette kan være fordi det er ikke menneskene som er hovedpersonene i filmen, men liket. Når de forsøker å komme seg bort fra liket oppdager de at et tre har falt over den raskeste utveien deres. De kommer seg til kontoret for å ringe etter



hjelp fra politiet. Når dette ikke fungerer, hører de plutselig en gjenkjennelig lyd. Bjellen. Liket med bjellen på har på mystisk vis kommet seg opp og går mot den lukkede døren. Ved å bruke denne lyden skaper det en slags stinger som hører med i musikken.

Fjerning av musikk rett før høye lyder kommer for å etablere et "jump-scare" er godt brukt i skrekkfilmen. Det har kanskje blitt en klisje på dette tidspunktet. Det å fjerne all lyd før det plutselig kommer en høy lyd er med å etablere en forberedelse i kroppen for at her kommer det noe skummelt ganske snart. Dette skjer første gang vi møter Emma. Noe som kanskje gir et frempek for hva som hender med henne i filmen. Her har han gått rundt og lett etter hvor en lyd som han tenker er Tommy kommer fra. Etter å ha slått av lyset på kontoret dukker hun plutselig opp ut fra ingenting for å skremme han. Austin bestemmer seg som sagt å bli igjen å jobbe med sin far. Han sier hun må komme tilbake rundt 23 slik at de kan komme seg på en midnattsvisning på kinoen. Når de er på vei mot heisen for å komme seg ut. Fordi de plutselig ser at heisdørene på mystisk vis har blitt åpnet, plukker Tommy opp en øks. Bjellelyden kommer tilbake vandrende mot dem. Publikum har lært at denne lyden betyr at et lik er på vei mot dem. Her velger Øvredal å gjenintrodusere Emma. For det er ikke et lik som blir slått av en øks, det er det Emma som får. Så ved oppbyggingen av bjellen som en trussel skaper et sjokk for publikum når det viser seg å være noe annet enn det vi forventet.

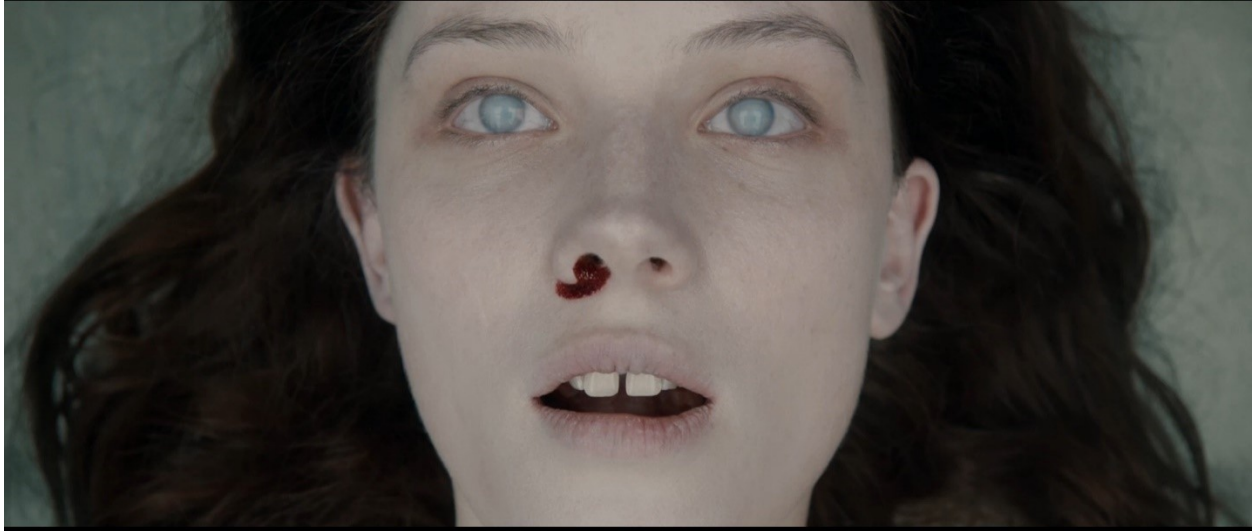
Små lyder blir også fokusert mye på for å skape mest mulig ubehag hos publikum. Når de for eksempel må brette ribbeinene til Jane Doe. For å undersøke de indre organene er det veldig fokus på hvordan lyden er når de brette. Dette skaper en følelse av sympati mot Jane Doe, selv om hun for oss oppfattes som død og har vært død lenge er det ubehagelig å høre bein knekke på den måten. Dette umenneskeliggjør henne, siden lik gjerne ikke blir sett på som personer lengre. Samtidig skapes det en følelse av at de ikke burde gjøre dette mot henne. Kamera og lydene har skapt et bilde av at hun kan våkne til live igjen. Dette satt sammen med historien om hvordan de ikke kunne skille på mennesker i koma og døde mennesker med bjellene som blir satt på dem. Så mens de omgjør henne til et objekt. Klarer fortsatt Øvredal å menneskeliggjøre henne.

Bruken av radioen i filmen er nok en gang et bevis på hvor konsekvent Øvredal bruker diegetisk musikk i sine filmer som et godt verktøy. Radioen blir brukt som talerøret for Jane Doe. Musikksmaken til far og sønn paret blir introdusert som rock musikk. Muligens en radiokanal som spiller den type musikk de hører på eller har en kassett. Når de først starter undersøkelsen av henne hører vi musikken fra radioen i bakgrunnen. Flere nyhetsrapporter om

hvordan været kommer til å være de neste dagene, kommer opp mellom låtene. Radioen går i bakgrunnen, men Øvredal har bestemt seg for å heller gi fokuset til Tommy og Austin. Mens de diskuterer hva som kunne ha hendt med Jane Doe. Når Øvredal setter radioen i fokus. Påpeker radioverten at det kommer til å fortsette være sol og fint vær. Dette blir viktig informasjon å ha med seg videre. Fordi når de starter å utføre undersøkelser på henne hører man plutselig lyden av tordenvær utenfor. Tordenværet blir verre når de starter neste fasen av undersøkelsene som skal se på de indre organene, lungene og hjertet. Når tordenværet kommer, skaper dette spørsmål hos publikum. Hvordan har været blitt så dårlig på kort tid? Er det noe som foregår med Jane Doe som vi ikke får vite? Rett før de skal åpne henne for å undersøke de indre organene skifter plutselig radioen kanaler. Det høres ut som kvinnelige hyl, fram til den stopper på låten *Open Up Your Heart (And Let the Sunshine In)* (McGuire Sisters, 1955). Som er originalversjonen av *Lukk opp din hjertedør* (Sputnik, 1990) her i Norge. Her introduseres hennes måte å kommunisere på. Hun prøver allerede her å advare de mot å undersøke henne nærmere. Her er det ikke annet enn hyling og djevelen som møter dem. Neste gang man hører mannen på radioen snakker han om en storm som plutselig kom over akkurat der de er. Når han snakker om den akutte flommen som har kommet over så sier han også "this one might be a bigger deal than we were led to believe" og "you're not going anywhere". Dette kan tolkes som det enten faktisk er en storm og de ber alle om å holde seg hjemme. Eller Jane Doe som prøver å forklare til de at dette er mye større enn de forstår og om dere fortsetter som dere holder på kommer dere ikke til å forlate dette likhuset igjen. Så kommer låten hennes tilbake igjen, og advarer om hvordan djevelen kan komme inn om de er for triste. Det er når den kommer på nytt at Austin begynner å merke at noe ikke er som det skal være og påpeker at de kanskje burde forlate rommet. Det viser seg at de har oppdaget for mye om Jane Doe, og nå kan de ikke lenger forlate likhuset.

### 3.2.3 Øvredals karakterer

Selv om Jane Doe visstnok skal være et lik som de obduserer, kommer hun mer til livet gjennom skuespillet til Olwen Kelly og hvordan Øvredal har valgt å bruke kamera. Ved nærbilder av henne slik som dette:



Figur 9 Hvordan Øvredal bruker kamera for å skape karakter

Skapes en tilknytning mellom seerne og Jane Doe. Vi kommer mye nærmere henne enn det vi noen gang gjør med Tommy og Austin. Ved at hun ligger naken på obduksjonsbordet uten noen form for tildekking føler man umiddelbart en trang til å beskytte henne. I alle fall prøve å få henne mer tildekt, som hjelper hver gang kamera kommer nært inn på ansiktet. Siden publikum vet at dette er en skrekkfilm og visse forventninger som kommer med, skapes det en forventning om at hennes lik kommer til å røre på seg. Så gjennom disse nærbildene av hennes ansikt er det en underliggende frykt for bevegelse. Dette er fordi Øvredal har skapt en god mood som videreføres gjennom hele filmen. Jeg vil gå så langt som å si at det er henne som er hovedrollen i filmen. Tommy og Austin blir dermed antagonistene fordi de uten å vite det fortsetter hennes tortur. Hun prøver gjennom kommunikasjon via radioen å få de til å stoppe, får en kraftig storm til å dukke opp selv om værmeldingen meldte kun fint vær. Når hun til slutt har fått nok av at de leter gjennom kroppen sin, får hun lysene til å eksplodere og bruker de tre andre likene som er i likhuset som våpen mot disse mennene.

På en måte så kan jeg se henne som en versjon av den siste jenta. I norsk skrekkfilm så er det som sagt Jannicke fra *Fritt Vilt* som regjerer. Jeg ser henne som dette med grunnlag i at Tommy og Austin er filmens antagonister. For at Jane Doe skal kunne overleve må hun prøve å ofre andre med samme ritualet. Hun går etter det hun ser på som en trussel. Ved at de utforsker mer og mer av hva som har hendt, kommer de fort mot "point of no return". De har funnet ut for mye av hennes egen hemmelighet. Istedenfor å angripe for overlevelse, tenker jeg at hun angriper for en annen grunn. Her angriper hun for å kunne slippe være fanget i en kropp som

ikke rører på seg. Og spørsmålet som står igjen er om hun hadde fått det hun ville om ikke Austin hadde drept Tommy. Eller om hun søker evig hevn for det som ble gjort mot henne. Så ved bruk av denne slashertropen innad i en psykologiskskrekkfilm. Så viser Øvredal også hvordan han mestrer de to viktigste undersjangerne i Norsk skrekkfilm. Han overfører dette til den Amerikanske skrekkfilmen. Her ser vi en annen måte han har tatt med seg det norske inn i Hollywood.

#### 3.2.4 Øvredals skrekk

Denne filmen etablerer seg godt inn i den psykologiske skrekkfilmen. Dette er som sagt en populær undersjanger innenfor den norske skrekkfilmen. Her utforsker de det overnaturlige. Etter Tommy hadde ofret seg selv for å la Jane Doe utføre de grusomme handlingene som ble gjort mot henne mot en annen. Løper Austin mot det han tror er sheriffs stemme. Han hører en motorsag og det som høres ut som sheriffen rope at han må åpne luka. Dette viser seg å være nok et triks fra Jane Doe. Det virker som at fordi Tommy ble drept før hun fikk fullført hele ritualet på han kom hun seg ikke fri fra forbannelsen hun har blitt satt under. Austin forstår dette når sheriffen begynner å synge på den samme sangen som hadde kommet på radioen hver gang hun har forsøkt å kommunisere med dem. Tommy dukker plutselig opp bak han med de samme øynene som Jane Doe hadde gjennom filmen.



*Figur 10 Tommy med Jane Doe sine øyne*

Dette får Austin til å ramle bakover og treffer gulvet hardt nok til å dø. Når neste dag kommer, blir det vist strålende sol og ikke store rester av en plutselig storm eller et fallende tre. Radioen påpeker at dette er deres fjerde dag med solskinn, ingenting nevnes om et forferdelig uvær. Når Austin går for å undersøke hvor lyden kommer fra går han over liket til Emma. Når politiet er der for å undersøke hva som har hendt plasserer Øvredal kamera på en måte som gjør det uklart om hun faktisk var der eller ikke. Vi får aldri et klart svar på om drapet på Emma faktisk skjedde eller om dette var en illusjon av Jane Doe. Var det vandrende liket med bjellen faktisk vandrende rundt eller var det noe fantasien deres hadde laget? I løpet av filmen ser vi to lik vandrende rundt, en med bjelle og en annen med munnen sydd igjen. Når politiet undersøker stedet ligger de to likene der de lå i starten av filmen. Så da sitter vi igjen med spørsmålet om Jane Doe fikk de til å resise seg fra de døde. Eller om hun fikk Tommy og Austin til å tro alt var farligere enn det var. Jane Doe blir også funnet hel, ikke et eneste kutt er vist på henne. Brannen som hendte når de prøvde å kvitte seg med liket vises også godt. Så dette var heller ikke noe som bare var i deres fantasi. Alt det Tommy og Austin hadde gjort i løpet av filmen annet enn deres obduksjon kan klart sees, bortsett fra drapet på Emma. Det blir som sagt opp til publikum å bestemme om hun også er død. Selv om man ser en politimann i hvit drakt som tar bilder rundt der hun skulle vært. Vi ser også bare to likpøser som blir trillet ut av likhuset, så dette får oss igjen til å spekulere om Emma faktisk var der eller om hun var nok et element Jane Doe brukte for å torturere dem. Det siste vi ser av Jane Doe er tåen hennes som viftes på mens vi hører en bjelle ringe. Dette kan tolkes som at hun får mer krefter for hver person hun tar livet av eller kan gi videre sin smerte til. Hennes hevn er langt fra over, og de som tar imot henne på universitetet hun er på vei mot går en mørk skjebne i vente om de også åpner henne opp og utforsker hva som har hendt med henne.

### *3.2.5 Det som ligger under overflaten*

Hemmeligheter og myter står som sagt sterkt i filmen. Austin har sin ved at han har planer om å forlate jobben på likhuset og prøve noe annet som bringer han glede. Tommy har også en hemmelighet han bærer på gjennom filmen. Vi får tidlig vite at hans kone og Austins mor har dødd før filmen startet. Mulig to år tidligere basert på Emma sin kommentar på at det har gått to år hans far må klare seg på egenhånd. Senere blir det avslørt at hun tok sitt eget liv på grunn av en depresjon som ingen andre så. Tommy har skyldt på seg selv fordi han ikke klarte å

se at hun ikke hadde det like bra som det virket som på utsiden. Så her kan man tenke seg at Jane Doe går etter de som holder hemmeligheter og mørke tanker borte fra sine nærmeste. Det kan være at hun tiltrekkes de negative følelsene som skapes når man holder noe stort hemmelig for andre. Det kan være et budskap å finne her som handler om hvor farlig det kan være å holde noe hemmelig. Spesielt fra de man bryr seg om. Det mentale helsen er viktig, og om man ikke snakker med de rundt seg om sine vanskeligheter kan det gå galt.

Mytene kommer inn når vi tenker på hvor man har hørt om hekser fra. Her som i *Trolljegeren* så befinner vi oss i folkeeventyrene eller overtro. Nå er vi borte fra trollene som gjemmer seg i fjell og sollys til de groteske hendelsene som tilsynelatende skulle ha skjedd i Salem på 1600-tallet. Der ble jenter og kvinner jaktet på fordi de rundt dem trodde at de var hekser. Filmen introduserer ideen om hva om det hadde klart å skape det de var redd for. Hva om å utføre dette ritualet på henne skapte det de var mest redde for. Hennes evige jakt på hevn stammer fra at hun ble beskyldt og drept for noe hun ikke hadde gjort, og dette må alle som kommer for nære få straff for. Monstre og vesener fra en annen verden står sterkt også i denne filmen.

Her stiller Øvredal nok en gang spørsmålet om hvem som er det faktiske monsteret her, er det henne eller er det de som gjorde henne om til en heks? Det virker som han stadig vekker i sine filmer ser på hvem som er monstrene.

Den siste filmen Øvredal har kommet med så langt er som sagt *Scary Stories*. Den handler om en gjeng med tenåringer som finner en bok de ikke skulle ha gjort i et hus de har blitt fortalt er hjemsoekt. Hver kveld etter de hadde tatt boken begynner det plutselig å dukke opp historier, som ingen av de skrev. De oppdager fort at det som blir skrevet i boka faktisk foregår mens det skrives. En etter en forsvinner ungdommene før det til slutt står to igjen som endelig får kontroll over spøkelsesjenta som hadde fått historiene til å komme til livet. Her ser vi også at det siste monsteret i filmen er brukt for å vise frem hvor onde mennesker kan være. Filmen er basert på de mange ungdomsbøkene med samme navn. I motsetning til Jane Doe så er ikke denne basert like sterkt inn i skrekken. Her fokuserer de mer på å skremme tenåringer. Her er også Guillermo Del Toro involvert, som selv er en mester innenfor sjangerfilmen i Hollywood. Del Toro skulle originalt ha regi på filmen selv, men valgte å ta en pause fra filmskapning etter suksessen med *The Shape of Water* (2017). Her som i de andre filmene hans er det monstre som er kilden til all skrekk. Også her går blir de brukt til å vise de mest forferdelige sidene til et

menneske og at vi også kan være like ille som de monstrene du var redd for når du slo av lyset som liten.

Vi kan også da se i den siste filmen som har hatt premiere at monstre er sterkt tilknyttet hans filmer. Når *Last Voyage of the Demeter* kommer ser han på et av de største filmmonstrene, Dracula. Så da blir det spennende å se om han bruker monsteret som en kommentar på menneskeheten der også.

### 3.3 Sammenligning

#### 3.3.1 Likheter

Et av de sterkeste fellestrekkene mellom disse to, og egentlig alle Øvredal sine filmer er bruken av monstre. Gjerne bruken av monstre for å diskutere viktige saker i verden. I *Trolljegeren* brukes trollene til å sette et spørsmål om vi mennesker egentlig skulle gjøre alt vi vil med naturen. Litt som i *Jurassic Park* (1993) når Jeff Goldblums karakter spør om vi virkelig skulle tulle med den naturlige ordenen. Ved å ta opp høyspentledninger, som var et aktivt tema på denne tiden, kan det også relateres til i dag. Nå er det om vindmøller i områder som tilhører samer, skal de miste sitt land slik at vi skal få mer strøm? Også som et spørsmål om vi mennesker er så gode som vi skal ha det til. Er det rett at vi tror vi kan gjøre som det passer oss. Ikke en tanke om hvordan det kan ha en effekt på tilstanden til det rundt oss. I *Jane Doe* så blir hun brukt som et bevis på hvordan kvinnehat er i verden. Ja filmer tar for seg noen som ble drept på 1600-tallet, men kvinner blir fortsatt sett på denne måten flere steder i verden. Behandling av lik og andre mennesker med respekt står sterkt i Øvredal sine filmer. Dette tar han også opp i *Torden*. Her er det også spørsmålet om hvordan mennesker reagerer når de får krefter som vi egentlig ikke skulle hatt. Et spørsmål det er veldig fokus på der er hvordan de forskjellige religionene i verden kom til å reagere. Når en norrøn gud har kommet tilbake.

I *Jane Doe* er monsteret også som sagt brukt for å spørre hvem som er monstrene. Samtidig rører den ved mørke tanker som depresjon og selvmord og hvor viktig det er å ta dette seriøst. Hvor lett det er å la det ta overhånd, hvor dårlig det kan gå når man har latt det gå for langt.

Øvredal står som sagt ganske sterkt innenfor skrekkens sjanger, derfor ble disse to filmene valgt. Men en annen likhet mellom disse to er bruken av humor. Fordi selv om *Jane Doe* er en mye mørkere og skumlere film enn *Trolljegeren* så er det fortsatt mange humoristiske deler

ved filmene i Hollywood. Det virker som Øvredal har forstått at humor er en essensiell del av en skrekkfilm. Som sagt er det i disse øyeblikkene publikum får slappet av. Her er det også mye av den samme humoren han viste fram i *Trolljegeren*.

Det går også igjen bruken av en gammel vis mann som kan lære de yngre noe nytt i filmene hans. Hans og Tommy er begge eldre og har stor kunnskap om hva de bruker tiden sin på, og vil dele dette med en yngre generasjon. Selv om begge ikke vil at den yngre generasjonen skal holde på sånn videre, de vil ha en bedre framtid.

Musikk og lydbruk er også to elementer som står nært Øvredal i alle hans filmer, også når han lagde reklamefilmer. Det er viktig at musikken kommer gjennom filmens univers og ikke fra vårt eget slik at man ikke blir tatt ut av filmens univers så fort.

### 3.3.2 Ulikheter

Den aller største ulikheten mellom disse to filmene er nok måten de er fortalt på. *Trolljegeren* er en funnet film, som spiller på en type dokumentar. Her er det ikke en like klar narrativ linje på hverken anslag eller resten av filmen. *Jane Doe* er en veldig klar "normal" fiksjonsfilm. Den setter opp et mysterium for deg tidlig i filmen, som den forventer at du er med på fram til filmen slutter. Den ene filmer fokuserer mer på komedie siden mens den andre fokuserer mer på det seriøse som kan komme med skrekken. *Trolljegeren* har motsetninger som natur mot mennesket som en av sine hovedpoeng. *Jane Doe* har mer gammelt mot nytt, det gode mot det onde, som sine hovedpoeng. Måten disse to filmene er fremstilt på er jo også som sagt av Øvredals eget design, for han ville vise at han kunne lage mer (Rifi, 2016).

Selv om musikken i begge filmene kommer fra en klar plass i filmens univers så bruker *Jane Doe* mer instrumental musikk enn *Trolljegeren*. Her tror jeg også vi kan trekke en link til Uthaug som også brukte mer instrumental musikk når han kom til Hollywood. I *Torden* er han tilbake til det instrumentale igjen. Så mulig det er forskjell på disse to fordi *Trolljegeren* holder til i en veldig annen stil enn *Jane Doe*.

Så i disse to filmene finner vi flere likheter enn det vi gjør ulikheter. Nå skal vi se enda nærmere på hvordan disse to regissørene bruker sine særtrekk i Norge og Hollywood. Også om det er forskjeller eller likheter mellom disse to som vi kan se.



## Kapittel 4: Den norske sjangerauteuren i Norge og Hollywood

Gjennom å se på disse fire filmene fra Uthaug og Øvredal kan vi se at det eksisterer et grunnlag for at begge disse er sjangerauteurer. En sjangerauteur er som sagt en regissør som har sterke sjangertrekk som du kan se i alle deres filmer. Du kan klart se gjennom felles trekk ved deres sjangerfilmer at du klart kan si at dette er en Uthaug eller Øvredal film. Senere skal vi se mer på hvilke av særtrekkene de har tatt med seg og hvilke som er igjen i Norge. Ved at de utelukkende har laget sjangerfilmer er også en klar indikasjon. For Uthaug kan vi se at det finnes mye likheter selv når filmen i Hollywood ikke føles helt som hans film. Øvredal på den andre siden har hatt med seg mer av sine likheter. Spørsmålet som står igjen å stille er om de er det i både Norge og Hollywood. Hva er likhetene og hva er forskjellene på måten de lager film på. Er det forskjell på disse to, annet enn at de valgte å dra over på forskjellige tidspunkt i karrieren. Klarer de å holde på denne selvstendigheten når de møter et miljø som er kjent for å ikke la alle få gjøre som de vil med filmene sine. Man har sett opptil flere ganger at en film i for eksempel Marvel universet plutselig kutter ut en regissør fordi det ikke møtte studio sine ønsker om retning.

Er det sånn at disse to ble hentet til Hollywood fordi de lagde sjangerfilm i Norge. Er det forskjell på hvordan de lager filmene sine på de forskjellige stedene? Er særtrekkene deres synlige både i Norge og i Hollywood? Har de hatt med seg det norske ved dem til Hollywood? Det viktigste av alt, har de fått lov til å være seg selv innenfor rammene av Hollywood og sjangeren? Noe av dette har blitt besvart når vi så gjennom filmene, men dette skal undersøkes dypere gjennom dette kapitlet.

### 4.1 Norge og Hollywood

Som sagt så ble Uthaug spurt om han ville komme over til Hollywood for å lage film der rett etter han hadde delt en teaser trailer for *Fritt Vilt*. Så Hollywood ble nok ekstra ivrige på å få han over etter de så hva han klarte å lage med mye mindre penger enn de har der med *Bølgen*. Jeg tror det at mange av de norske regissørene som blir hentet over dit imponerer med hvor mye de kan få til med et mye mindre budsjett. Dette appellerer nok til de store studioene slik at de kanskje kan bruke litt mindre penger på filmene de produserer enn om de hadde hentet inn noen

som allerede var vant til et stort budsjett. Dette gjelder nok også for Øvredal sin del. Når han drar over har han nettopp lagd en funnet film. Som på det tidspunktet også var veldig populært i Hollywood med tanke på alle oppfølgerne til *Paranormal Activity* (Peli, 2007). Der ser de igjen at en filmskaper som har tilgang til så mye mindre budsjett, klarer å lage en film som tjener godt. Sjangerfilmen i Norge har som sagt tatt mye inspirasjon fra filmene som blir produsert i Hollywood, dette fordi vi vet at de filmene gjør det godt på kino. Når Hollywood er på jakt etter nye talenter for å skape film, kan det være at de ser etter regissører som er sikre innenfor sjanger. Fordi det også er denne typen film som gjør det godt der borte også. Så klart er det ikke bare sjangerfilmen som har tatt norske regissører over, men hoveddelen av de hadde skapt noe innenfor sjangerens univers. Siden sjanger er så universalt er det greit å se hvordan filmer fra Norge kan gjøre det stort i andre deler av verden. *Troll* har for eksempel fått en mye bedre respons fra utlandet enn i Norge, som kan komme av at det vi finner vanlig finner andre steder eksotisk, og en lyst til å ha det eksotiske hos seg også.

Som vi har sett så ble begge de to første spillefilmene deres kjøpt opp av Hollywood. Så vi ser at historiene de forteller i sine filmer er universelle. Hollywood har et ønske om å lage disse filmene på nytt. Dette har ikke blitt gjort. Godt mulig fordi begge har laget filmer som passer godt inn i Hollywood-modellen. Det virker ugunstig å lage den samme filmen på nytt, men bare på engelsk. Derfor kan det også ha en tilknytning til hvorfor de ville ha disse to til å skape filmer. For at de også kunne få noe som skilte de litt ut fra de samme Hollywood-filmene.

Så jeg tror det trygt kan sies at filmene de skapte i Norge har hatt stor innvirkning på om de ville få laget film i Hollywood. Uthaug kunne ha gått samme ruten som Øvredal gjorde ved en skrekkfilm også Hollywood, men på det tidspunktet fristet det mer å lage filmer her hjemme.

Som sagt så har vi ikke muligheten til å lage filmer med like stort budsjett som de gjør i Hollywood. Rundt lanseringen av *Troll* snakket Uthaug om hvor mye det hjalp når Netflix kom på banen. Der ble det både påpekt hvor mye det hjalp økonomisk, men også at de forstod hans visjon for filmen (Meir, 2022). Fra Norsk Filminstitutt hadde de fått 15 millioner i støtte, men dette var ikke nok til å realisere filmen han har drømt om å lage de siste 20 årene (Pedersen, 2020). Så her er en av hovedforskjellene ved å lage film i Norge sammenlignet med Hollywood. Du har også mye enklere tilgang til både rekvisitter og kamera. I en samtale jeg hadde med Uthaug poengterte han nettopp dette. Han nevnte hvor mye et Hollywood-studio hadde liggende av rekvisitter som de kunne velge fra. Når det var snakk om kamerautstyr så sammenlignet han

innspillingen av *Flukt*. Der måtte de planlegge godt rundt innspilling fordi de hadde kort tid med en kran for å spille inn scenene over juvet. Når de spilte inn *Tomb Raider* var dette ikke like nødvendig (personlig kommunikasjon, 23.oktober 2022).

Det eneste som kanskje er bedre når man lager film i Norge er den kunstneriske friheten. Siden vi får støtte innvilget fra for eksempel Norsk Filminstitutt, eller noen av de andre støtteordningene, der du legger fram prosjektet ditt. Er det ikke det samme som når du svarer til et stort studio som er avhengig av at din film blir suksessfull. Det er flere små prosjekter som kommer seg på beina i Norge på grunn av denne ordningen. Dette merker vi mer hos Uthaug enn med Øvredal. Øvredal har laget flere filmer der han har blitt tildelt et manus, for å så legge til sitt egne særtrekk fra Norge. Slik at filmene føles mer hans. Så nå skal vi se på hvilke av deres særtrekk som ble med og hvilke som ble liggende igjen i Norge.

## 4.2 Særtrekk i Norge og Hollywood

### 4.2.1 Uthaug

Uthaug virker og hatt med seg noen av de trekkene som gjør filmene hans typisk han i Hollywood. Han har den sterke kvinnelige hovedkarakteren i Lara Croft. Her kan vi få assosiasjoner til hva han skapte i Jannicke fra *Fritt Vilt*. Lara er som sagt en kvinne som klarer seg på egen hånd. Under overflaten ligger det fortsatt en liten jente som trenger sin far. I kjernen av filmen han har laget i Hollywood finner vi igjen forholdet mellom en far og en datter som vi finner i *Bølgen*. Dette forholdet skulle han også som sagt ta med seg til *Troll*. Familiære forhold er hovedfokuset til de fleste av hans filmer. Det kan vi også klart finne i Hollywood-filmene hans også.

Vi finner dessverre ikke en like god antagonist i *Tomb Raider* som vi gjør i for eksempel *Fritt Vilt*, *Flukt* og det kan argumenteres for i *Bølgen*. Jeg vil si at Uthaug klarer å karakterisere bølgen så godt at den i seg selv har blitt en karakter. Her er det ikke noen du kan snakke med eller lure, dette er ren naturkraft karakterisert. Walton Goggins sin Mathias Vogel har på en måte samme motivasjon knyttet til familie som det Dagmar har i *Flukt*. Dessverre så virker ikke motivasjonen troverdig. Han føles som en standard antagonist uten noe av det som gjorde Uthaug tidligere antagonister til karakterer du husker.

Et særtrekk han ikke har fått med seg like godt med seg fra Norge til Hollywood er musikkbruken. Det er ikke like mange diegetiske låter med i *Tomb Raider* som det er i for

eksempel *Bølgen* og *Fritt Vilt*. Det han har gjort er å videreutvikle den instrumentale musikkbruken som han setter opp i *Bølgen*. Det eksisterer mye mer instrumental musikk til de forskjellige scenene og karakterene i *Tomb Raider*. Dette er noe han igjen har tatt med seg i *Troll*. Noe annet som knytter *Tomb Raider* og *Troll* til hverandre er måten han bruker myter og overtro. Fordi det er tidlig satt opp i *Tomb Raider* at Richard ser til religion og myter for å finne en måte å få hans kone tilbake. *Troll* er som sagt en del av de norske folkeeventyrene og blir brukt godt i *Troll*. Denne filmen tror jeg ikke kunne blitt skapt et annet sted enn Norge. Mest på grunn av dens tilknytning til det som andre land ser på som Norges største myte.

Et av de sterkeste trekkene vi kan finne er hans konstante bruk av vann som en fare for karakterene sine. Han filmer vann på en spesiell måte. Det filmes på en respektfull måte, samtidig som det viser fram farene som ligger bak. Når skipet til Lara synker skapes det en kobling til når bilen Kristian sitter i kommer under vann i *Bølgen*. Man kan tenke at produsenter i Hollywood så måten Uthaug brukte vann på der gjorde at han fikk lage *Tomb Raider*, også på grunn av de delene som bruker action. Vi finner også vann i sentrale deler av hans tidligere filmer. Så vi kan enkelt se hvordan dette er hans sterkeste særtrekk som har blitt med.

Så ved Uthaug kan man se at når du kommer inn for å lage en adaptasjon for noe som er så godt kjent fra før kan det være vanskelig å beholde sine særtrekk. Vi kan finne de om man leter lenge nok, men hele filmen føles dessverre som noe som ble lagd av en komite nesten. Det blir spennende å se om han igjen får sjansen og om disse trekkene blir med videre.

#### 4.2.2 Øvredal

Øvredal derimot har tatt med seg de mer norske elementene hans som gjorde *Trolljegeren* til en så stor suksess med seg over når han lagde *Jane Doe*. For eksempel tar han med seg musikkbruken sin. Her er det også fokus på det diegetiske, alt av lyd skal ha en klar kilde. Her har han også tatt med seg musikk som vi har hørt i Norge. Siden han har tatt med seg en originalversjon av en kjent Sputnik låt så kan dette skape en gjenkjennelse av det norske hos publikum også.

Humor er også noe han har med seg inn i både hans filmer i Norge og Hollywood. Det er flere scener i *Torden*, der de mest alvorlige scenene blir fulgt opp med latter. Han har en forståelse om hvor viktig det er å le i filmer med tunge tema. *Trolljegeren* som er den filmen som lener seg mest på det komediske har veldig mørke scener. Men han tillater oss en pust i bakken

for å komme seg opp på beina igjen. De mørkeste elementene av *Trolljegeren* følger han godt opp i *Jane Doe*. Om ikke lengre i hans andre film i Hollywood, *Scary Stories*. For der er det ungdommer som er ofrene for det onde. Det er ingen måte å få de tilbake på, selv om det settes opp for en oppfølger og en liten sjanse for det. Dette er også som sagt skrekk som prøver å treffe tenåringer. Det er gjerne denne aldersgruppen og litt eldre som oppsøker skrekkfilmen. Så Øvredal har god kontroll på hvilken målgruppe han vil treffe med sine filmer. Også mørk er "Tunellen", der du lever i konstant frykt for å dø. Der er det også elementer av humor som kommer til i de situasjonene de trengs.

Myter er som hos Uthaug også en stor del av Øvredals filmer. Det virker som om Øvredal har hatt større fokus på det. For som sagt så bruker han troll og hekser i de to filmene vi har analysert. I *Scary Stories* så bruker han spøkeshistorier, som gjerne blir fortalt på overnattinger i tenårene. Her ser han på hva som kunne hendt om disse historiene faktisk kom til live. I *Torden* ser han på hvordan menneskeheten reagerte om den norrøne mytologien faktisk var sann. Hva hadde hendt om en person fikk kreftene til Tor. Så får vi se hvordan han bruker *Dracula* i *Last Voyage of the Demeter*.

Et annet element og særtrekk Øvredal har tatt med seg fra Norge til Hollywood er fokuset på de småbyene. Hvordan forholdene er mellom mennesker i en liten by. Noe av det samme David Lynch først prøvde å skape i *Twin Peaks*, men studioet trodde ingen kom til å tro på at det fantes så små byer. Øvredal har tatt med seg spørsmålet om "er alt som det skal være på landet" inn i alle hans filmer og utforsket dette på forskjellige måter. Det er nok noe av dette som gjør filmene hans suksessfulle. Fordi det fokuseres på internasjonale tema som har en norsk vri med seg.

#### 4.2.3 Hva har de til felles?

Vi kan også finne særtrekk som de har til felles. Begge to fikk som sagt solgt rettighetene til filmene sine for en mulig amerikansk nyinnspilling. De er veldig opptatte av å bruke diegetisk musikk i filmene sine, slik at vi kan se hvor musikken kommer fra. Som skaper en mer realistisk følelse ved filmuniverset. En fascinasjon av skrekkfilmen er også veldig klar. Selv om Uthaug ikke har laget en ren skrekkfilm siden *Fritt Vilt* er skrekken fortsatt stor i hans filmer. Øvredal har som sagt nesten konstant laget skrekkfilm. Noe som gjorde det ekstra gøy å se på hvordan de bruker den på forskjellige måter. Også har de en unik evne til å menneskeliggjøre forskjellige

elementer. Uthaug menneskeliggjør bølgen som kommer mot Geiranger, ved hjelp av musikk og hvordan historien er bygd opp. Øvredal menneskeliggjør både troll og et lik i sine filmer. Måten han får Jane Doe til å virke levende når vi ser hun blir kuttet opp og undersøkt er bemerkelsesverdig.

Ved å se på både Øvredal og Uthaug ser vi at disse to har med seg ganske mange av særtrekkene sine inn i Hollywood. Noen blir igjen i Norge, enten fordi det ikke oversettes like bra, eller fordi de går tilbake til det gamle. Nå skal vi se videre på hvordan disse to har fått lage filmene sine i Hollywood. Selv om litt av dette er besvart allerede, hvor mye av seg selv fikk de være?

#### 4.2.4 *Sjangerauteur i Hollywood*

Vi har ankommet det siste spørsmålet jeg stilte i starten av dette kapittelet; har de fått være seg selv i rammene som Hollywood har satt opp? Det enkleste svaret er vel at den ene har hatt større suksess enn den andre ved filmene sine i Hollywood. For å vise tilbake til problemstillingen som ble satt opp først i oppgaven, fordi dette spørsmålet er sterkt knyttet opp mot: Hvordan er Roar Uthaug og André Øvredal sjangerautorer i Norge og er det forskjell når de lager filmer i Hollywood?

Vi ser gjennom funnene i dette kapittelet at Øvredal har klart flere særtrekk som han har tatt med seg fra Norge til Hollywood. Vi kan trekke en konklusjon til at han enklere kan bevege seg rundt Hollywood systemet. Selv om Uthaug kanskje ikke har alle de samme trekkene sine i *Tomb Raider*. Så er han ikke en mindre sjangerauteur. Han er bare en klarere når det kommer til den norske produksjonen av hans filmer. Det virker som at han ikke har fått like stor plass å skape noe eget i Hollywood som Øvredal. Når jeg startet å undersøke Uthaug sine filmer var det ikke klart hvilke trekk om noen han hadde hatt med seg til Hollywood. Men gjennom nok analyser så finner jeg fortsatt klare trekk som han bruker også i Hollywood. Selv om det på utsiden ser ut som *Tomb Raider* ble laget av en komité, kan vi fortsatt finne klare trekk til Uthaug sine tidligere filmer.

Så her kan vi konkludere med at begge er sjangerautorer i både Norge og Hollywood. Øvredal har vært det lengre og har kanskje fått mer frie tøyler. Uthaug har ikke fått like mye frihet, men vi kan fortsatt se små hint til hans trekk om vi ser lenge nok.

## Avslutning

Gjennom en analyse av de fire filmene til de to regissørene har vi lagt et grunnlag for hvorfor Uthaug og Øvredal er sjangerauteurer. Vi har sett gjennom klare særtrekk hos de to regissørene kan gjenkjennes i både filmer de har laget i Norge og Hollywood. Når filmskapere drar fra Norge til Hollywood åpner det seg plutselig opp flere dører med både tanke på penger og tilgang. Samtidig kommer det også et press fra studioene om å skulle lage en god film som de tjener penger på. Mange sier at du kun har en sjanse i Hollywood. Øvredal har fortsatt ikke laget en film som Hollywood er misfornøyd med. Han lager fortsatt filmer der og kommer med en ny i høst. Uthaug på den andre siden lagde en film så langt, den ble mottatt som en normal action-eventyr film. Vi får se om han får muligheten til det igjen.

Når jeg beskriver noen som en sjangerauteur er hovedfokuset på hvordan de bruker trekk i sjangerfilmene sine. I denne avhandlingen har jeg sett spesielt på hvordan de bruker anslagene til å skape et kart til hva som skjer videre i filmene. Jeg har undersøkt hvordan de bruker musikk og lyd for å skape mening til både historie og karakterer. Ved å se på det som gjør filmene deres spesielt norske og hvordan de har tatt med dette over til Hollywood. Til slutt så vi spesielt på hvordan disse to klarer å holde på sine særlig norske særtrekk når de ankom Hollywood. Noe som stakk seg ut gjennom analysene var Uthaug. Jeg så veldig klart hvordan han har klart å holde på mange av sine særtrekk. Selv om dette kanskje ikke var klart de første gangene jeg så filmene. Gjennom hans bruk av familiære forhold, særlig forhold mellom far og datter, skaper dette emosjonelt sterke karakterer. Dette igjen gjør filmene sterkere fordi de vi følger er sterkt knyttet til det mange har et forhold til allerede.

Jeg vil påpeke at gjennom denne avhandlingen kan vi se at sjangerfilmen kan og burde ses på som noe mer enn bare underholdning. Begge disse regissørene kommer med gode budskap om hvordan menneskeheten er i dag. Selv om dette er en sjangerfilm så ligger det som oftest gode budskap i bunn. Fordi om det ikke gjorde det så hadde vi ikke hatt en like sterk reaksjon og lyst til å se disse filmene.

Avhandlingen kunne kanskje tatt for seg andre regissører og filmer enn det den gjør nå. Det finnes mange flere regissører i Norge som er spennende å følge med på med tanke på filmer de lager både her og i Hollywood. Disse to ble valgt fordi det var de jeg hadde en sterkest

tilknytning til. Valget om å ha hovedfokus på norsk sjangerhistorie er fordi dette i hovedsak er en analyse over norske regissører. Avhandlingens sterkeste side ligger nok i analysen av de forskjellige filmene. Her ser vi klart hvordan trekkene til hver av regissørene kommer fram. En av de svakere sidene ved avhandlingen som ikke ble helt som planlagt er sammenligningen mellom regissørene. Her mangler det litt av den klare retningen som finnes i analysedelen.

Når det kommer til det jeg vil konkludere denne avhandlingen med er hvordan begrepet sjangerauteur er et nyttig verktøy. For å kunne analysere en regissør på en måte som ikke legger de som forfatteren av filmen. De er forfatteren av sjangeren de bruker. Dette kan hjelpe sjangeranalyser for å vise hvordan disse også kan sees på som kunst. Litt som de tidlige kritikerne i auteurpolitikken mente. Forhåpentligvis kan dette også føre til at flere fokuserer på sjangerforskning, og spesielt innenfor norsk film. Siden starten av 2000-tallet har denne type film briljert på kino. Den fikk norsk film opp av hullet den hadde gravd seg ned i siden Septembermordet. Det fortjener å stå sterkere enn det gjør i dag.



## Referanseliste

- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. BFI Publishing.
- Andresen, C. (2022). *Norwegian Nightmares The Horror Cinema of a Nordic Country*.  
Edinburgh University Press.
- Andresen, J. A. (Regissør). (2018). *Skjelvet* [Film]. Nordisk Film.
- Andresen, J. A. (Regissør). (2021). *Nordsjøen* [Film]. Fantefilm.
- Bazin, A. (2008). De la Politique des Auteurs (1957). I B. K. Grant (Red.), *Auteurs and Authorship a film reader* (s. 19–28). Blackwell Publishing.
- Bergstrøm, K. (Regissør). (1958). *De Dødes Tjern* [Film]. Norsk Film A/S.
- Bohwim, K. (Regissør). (1969). *Olsenbanden—Operasjon Egon* [Film].
- Bohwim, K. (Regissør). (1999). *Olsenbandens siste stikk* [Film].
- Boozar, J. (2008). Introduction: The Screenplay and Authorship in Adaptation. I *Authorship in Film Adaptation* (s. 1–30). University of Texas Print.
- Boyle, D. (Regissør). (2002). *28 Days Later* [Film]. Fox Searchlight Pictures.
- Bræin, H. (Regissør). (2022). *Olsenbanden—Siste Skrik!* [Film]. Nordisk Film Distribusjon.
- Busch, A. (2017, 7.februar). WWE Studios Lands Norwegian Thriller ‘Cold Prey’ For U.S. Remake. *Deadline*. <https://deadline.com/2017/02/wwe-studios-english-remake-norwegian-thriller-cold-prey-horror-movie-1201903982/>
- Cameron, J. (Regissør). (1986). *Aliens* [Film]. 20th Century-Fox.
- Caprino, I. (Regissør). (1967). *Gutten som kappåt med trollet* [Film]. Caprino Filmcenter A/S.
- Caprino, I. (Regissør). (1975). *Flåklypa Grand Prix* [Film]. Caprino Filmcenter A/S.
- Carlmar, E. (Regissør). (1957). *Fjols til Fjells* [Film].
- Carpenter, J. (Regissør). (1978). *Halloween* [Film]. Compass International Pictures.

- Carroll, N. (1999). Horror and Humor. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(2), 145–160. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/432309>
- Clasen, M. (2017). *Why Horror Seduces*. Oxford University Press.
- Clover, C. (1992). *Men, Women, and chainsaws: Gender in the modern horror film*. BFI Publishing.
- Dalgard, O., & Rolf Randall (Regissører). (1946). *Vi Vil Leve* [Film]. A/S Folkefilm.
- Dréville, J., & Vibe-Müller, T. (Regissører). (1948). *Kampen om Tungtvannet* [Film]. Trident.
- Eriksen, E. (Regissør). (1922). *Kjærlighet paa pinde* [Film]. Filmkameratene. (2015). *Kampen om Tungtvannet*. NRK.
- Frölich, A. (Regissør). (2018). *Norske Byggeklusser* [Film]. Nordisk Film.
- Gaup, N. (Regissør). (1987). *Veiviseren* [Film].
- Glaser, A. (1961). The Tunnel Ahead. *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, 21(5), 54–61.
- Gunn, J. (Regissør). (2014). *Guardians of the Galaxy* [Film]. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Hallenbeck, B. G. (2009). *Comedy-horror films: A chronological history, 1914-2008*. McFarland & Company, Inc.
- Higraff, V. (2016). *Sensurert Historien om Statens Filmkontroll*. Kolofon Forlag.
- Hitchcock, A. (Regissør). (1960). *Psycho* [Film]. Paramount Pictures.
- Holmsen, P. (Regissør). (2020). *Fjols til Fjells* [Film]. Nordisk Film.
- Hunderfossen. (u.å.). *Hunderfossentrollet | Attraksjoner | Hunderfossen Eventyrpark*. Hentet 21. mai 2023, fra <https://hunderfossen.no/attraksjoner/hunderfossentrollet/>

- Hykkerud, E. (2023, 25. januar). *Det kan bli et gjensyn med Wirkolas julenisse: – Vi har noen ideer*. NRK. [https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/det-kan-bli-et-gjensyn-med-wirkolas-julenisse\\_-\\_vi-har-noen-ideer-1.16270263](https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/det-kan-bli-et-gjensyn-med-wirkolas-julenisse_-_vi-har-noen-ideer-1.16270263)
- Iversen, G. (2011a). *Norsk Filmhistorie*. Universitetsforlaget.
- Iversen, G. (2013). «La oss for guds skyld ikke besvime»—Statens Filmkontroll og lydfilmen. I O. Solum (Red.), *Film til Folket—Sensur og kinopolitikk i 100 år* (s. 133–160). Fagbokforlaget.
- Iversen, G. (2011b, 30. november). *Krigen fortsetter i norsk film*. Rushprint. <https://rushprint.no/2011/11/krigen-fortsetter-i-norsk-film/>
- Iversen, G. (2017, 28. desember). *Å hoppe etter Skouen*. Rushprint. <https://rushprint.no/2017/12/a-hoppe-etter-skouen/>
- Iversen, G., & Solum, O. (2010). *Den Norske Filmbølgen—Fra Orions Belte til Max Manus*. Universitetsforlaget.
- Iversen, G., & Tiller, A. (2014). *Lydbilder Mediene og det akustiske*. Universitetsforlaget.
- Jackson, P. (Regissør). (1991). *Braindead* [Film]. Trimark Pictures.
- Johansen, Ø. D. (2007, 26. november). «Fritt vilt» solgt til USA. <https://www.vg.no/i/W9bla>
- Johnsen, S. (Regissør). (2005). *Vinterkyss* [Film]. Friland A/S.
- Johnsen, S. (Regissør). (2009). *Upperdog* [Film]. Friland A/S.
- Johnsen, V. (2006, 11. oktober). *Er fritt vilt i Hollywood*. Nettavisen. <https://www.nettavisen.no/12-95-767042>
- Jones, T. (Regissør). (1979). *Life of Brian* [Film]. Cinema International Corporation.
- Keane, S. (2001). *Disaster Movies The Cinema of Catastrophe*. Wallflower Paperback.
- Kubrick, S. (Regissør). (1980). *The Shining* [Film]. Warner Bros. Pictures.

- Lacey, N. (2000). *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. Palgrave.
- Larsen, P. (2005). *Filmmusikk Historie, analyse, teori*. Universitetsforlaget.
- Lismoen, K. (2017). *Blant hodejegere og nazizombier—Generasjonen som gjenreiste norsk film*. Tiden Norsk Forlag.
- Lucas, G. (Regissør). (1977). *Star Wars* [Film]. 20th Century-Fox, Lucasfilm.
- Lynch, D. (1990). *Twin Peaks* [TV-Serie]. ABC.
- Lynch, D. (Regissør). (1986). *Blue Velvet* [Film]. De Laurentiis Entertainment Group.
- Mazin, C. (2023). *The Last of Us* [TV-Serie]. HBO.
- Meinich, K. (2010, 30. august). *Hemmeligholdet avlyst for Trolljegeren*. Montages.no.  
<http://montages.no/2010/08/hemmeligholdet-avlyst-for-trolljegeren/>
- Meir, C. (2022, 1. desember). «Troll»: Director and Producers Discuss Netflix's Big New Monster Movie—What's on Netflix. What's on Netflix. <https://www.whats-on-netflix.com/news/troll-director-and-producers-discuss-netflixs-big-new-monster-movie/>
- Moe, E., & Sundberg, M. (2003, 23. april). *Nominert til student-Oscar*. NRK.  
<https://www.nrk.no/kultur/nominert-til-student-oscar-1.532875>
- Moland, H. P. (Regissør). (1993). *Secondløytnanten* [Film]. Norsk Film A/S.
- Müller, N. (Regissør). (1951). *Vi Gifter Oss* [Film]. Norsk Film A/S.
- Maartmann-Moe, S. (Regissør). (1958). *I slik en Natt* [Film]. Norsk Film A/S.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge.
- NRK. (2011, 9. september). *Britene liker «Trolljegeren»*. NRK.  
[https://www.nrk.no/kultur/britene-liket-trolljegeren\\_-1.7785398](https://www.nrk.no/kultur/britene-liket-trolljegeren_-1.7785398)
- O'Day, M. (2004). Beauty in motion,: Gender, Spectacle and Action Babe Cinema. I T. Tasker (Red.), *Action and Adventure Cinema* (s. 201–218). Routledge.

- Parker, A. (1980) *Fame* [Film]. United Artists
- Paul, W. (1994). *Laughing Screaming*. Columbia University.
- Pedersen, B. (2020, 7.februar). *Trollene kommer til byen i ny storfilm – Dagsavisen*.  
<https://www.dagsavisen.no/kultur/2020/02/07/trollene-kommer-til-byen-i-ny-storfilm/>
- Poppe, E. (Regissør). (2016). *Kongens Nei* [Film]. Paradox.
- Rife, K. (2016, 21. desember). *Director André Øvredal on performing The Autopsy Of Jane Doe*.  
The A.V. Club. <https://www.avclub.com/director-andre-ovredal-on-performing-the-autopsy-of-jan-1798255626>
- Sánchez, E., & Myrick, D. (Regissører). (1999). *The Blair Witch Project* [Film]. Summit International.
- Sandberg, E., & Rønning, J. (Regissører). (2008). *Max Manus* [Film]. Filmkameratene A/S.
- Skjoldbjærg, E. (Regissør). (2022). *Kampen om Narvik* [Film]. Nordisk Film.
- Skjoldbjærg, E. (Regissør). (1997). *Insomnia* [Film]. Norsk Film A/S.
- Skouen, A. (Regissør). (1957). *Ni liv* [Film]. Nordsjøfilm.
- Skouen, A. (Regissør). (1962). *Kalde Spor* [Film]. ARA-Film A/S.
- Sletaune, P. (Regissør). (2005). *Naboer* [Film]. 4 1/2 Film.
- Smith, G. M. (1999). Local Emotions, Global Moods and Film Structure. I *Passionate Views Film, Cognition, and emotion* (s. 103–126). The Johns Hopkins University Press.
- Smith-Isaksen, M. (2015). «Så videovold—Ville drepe» Videolovgivningen i Norge i perioden 1976-1999. I O. Solum (Red.), *Film til folket Sensur og kinopolitikk i 100 år* (2. utg., s. 195–216). Fagbokforlaget.
- Snyder, Z. (Regissør). (2004). *Dawn of the Dead* [Film]. Universal Pictures.
- Solum, O. (Regissør). (1985). *Orions Belte* [Film]. Kommunenes Filmcentral.

Spielberg, S. (Regissør). (1975). *Jaws* [Film]. Universal Pictures.

Spielberg, S. (Regissør). (1981). *Raiders of the Lost Ark* [Film]. Paramount Pictures.

Spielberg, S. (Regissør). (1984). *Indiana Jones and the Temple of Doom* [Film]. Paramount Pictures.

Spielberg, S. (Regissør). (1993). *Jurassic Park* [Film]. Universal Pictures.

Sputnik. (1990). *Lukk opp din hjertedør* [Sang]. Sputnik 6.

Square Enix. (2013). *Tomb Raider* [Dataspill]. Square Enix.

Square Enix. (2015). *Rise of the Tomb Raider* [Dataspill]. Square Enix.

St.meld. nr. 22 (2006–2007). *Veiviseren: For det norske filmløftet*. Kultur- og kirke departementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/St.meld-nr-22-2006-2007-/id460716/>

Svensson, E. (Regissør). (2020). *Den Største Forbrytelsen* [Film]. Nordisk Film.

Syversen, P. (Regissør). (2008). *Rovdyr* [Film]. Fender Film.

Sørensen, B. (2023). Holocaust og norsk film. *Mediehistorisk Tidsskrift*, 39(1), 156–169.

Tarantino, Q. (Regissør). (2003). *Kill Bill: Volume 1* [Film]. Miramax Films.

The McGuire Sisters. (1955). *Open Up Your Heart (and Let the Sun Shine In)* [Sang]. By Request.

Tyldum, M. (Regissør). (2011). *Hodejegerne* [Film]. Nordisk Film.

Tyldum, M. (Regissør). (2014). *The Imitation Game* [Film]. The Weinstein Company.

Tyldum, M. (Regissør). (2016). *Passengers* [Film]. Sony Pictures Releasing.

Uthaug, R. (Regissør). (1993). *Snørr* [Kortfilm].

Uthaug, R. (Regissør). (2002). *Regjeringen Martin* [Kortfilm].

Uthaug, R. (Regissør). (2006). *Fritt Vilt* [Film]. Fantefilm.

Uthaug, R. (Regissør). (2012). *Flukt* [Film]. Nordisk Film.

Uthaug, R. (Regissør). (2015). *Bølgen* [Film]. Nordisk Film.

Uthaug, R. (Regissør). (2018). *Tomb Raider* [Film]. Warner Bros. Pictures.

Uthaug, R., & Launing, K. (Regissører). (2009). *Julenatt i Blåfjell* [Film]. Storm Rosenberg.

Vennerød, Ø. (Regissør). (1959). *Støv på hjernen* [Film].

Vestmo, B. (2010, 26.oktober). *Trolljegeren*. NRK P3.  
<https://p3.no/filmpolitiet/2010/10/trolljegeren/>

Vikene, G. (Regissør). (2022). *Krigsseileren* [Film]. Mer Film / Ymer Media.

Williams, J. (1977). *Leia's Theme*.

Wirkola, T. (Regissør). (2007). *Kill Buljo* [Film]. ORO Film AS.

Wirkola, T. (Regissør). (2009). *Død Snø* [Film]. Miho Film.

Wirkola, T. (Regissør). (2013). *Hansel and Gretel: Witch Hunters* [Film]. Paramount Pictures.

Wirkola, T. (Regissør). (2017). *What Happened to Monday?* [Film]. SND Films, Netflix.

Wirkola, T. (Regissør). (2022). *Violent Night* [Film]. Universal Pictures.

Wollen, P. (2013). *Signs and Meaning in the Cinema* (5. utg.). Palgrave Macmillan.

Wright, E. (Regissør). (2004). *Shaun of the Dead* [Film]. Universal Pictures.

Wright, E. (Regissør). (2017). *Baby Driver* [Film]. Sony Pictures Releasing.

Zwart, H. (Regissør). (1998). *Hamilton* [Film]. BuenaVista International.

Zwart, H. (Regissør). (2001). *One Night at McCool's* [Film]. USA Films.

Zwart, H. (Regissør). (2006). *Lange Flate Ballær* [Film]. Zwart Arbeid.

Zwart, H. (Regissør). (2009). *Pink Panther 2* [Film]. Sony Pictures Releasing.

Zwart, H. (Regissør). (2010). *The Karate Kid* [Film]. Sony Pictures Releasing.

Zwart, H. (Regissør). (2017). *Den 12.Mann* [Film]. Nordisk Film.

- Øie, P. (Regissør). (2003). *Villmark* [Film]. ORO Film AS.
- Øie, P. (Regissør). (2015). *Villmark 2* [Film].
- Øie, P. (Regissør). (2019). *Tunnelen* [Film]. Nordisk Film.
- Øvredal, A. (2006). *Respekt for Grandiosa* [TV-Reklame].
- Øvredal, A. (2008). *Spelt* [TV-Reklame].
- Øvredal, A. (Regissør). (2010). *Trolljegeren* [Film]. SF Norge A/S.
- Øvredal, A. (Regissør). (2016a). *The Autopsy of Jane Doe* [Film]. Lionsgate.
- Øvredal, A. (Regissør). (2016b). *Tunnelen* [Kortfilm].
- Øvredal, A. (Regissør). (2019). *Scary Stories to tell in the Dark* [Film]. Lionsgate.
- Aas, N. K. (2013). Veien til kinoloven 1907-1913. I *Film til Folket—Sensur og kinopolitikk i 100 år* (s. 85–116). Fagbokforlaget.



