

Den siste piken

- En studie av heltinnen i amerikansk og fransk skrekkfilm



Stian Buhagen
Masteroppgave i Medievitenskap
Det Samfunnsvitenskapelige Fakultet
Våren 2013

Førord:

Før jeg sier noen ord om hvorfor jeg skriver en oppgave om skrekkfilm, er det noen jeg gjerne vil takke under arbeidet. Først og fremst vil jeg takke mine foreldre fordi de alltid har støttet og oppmuntret meg til å gjøre det jeg vil. Jeg vil også takke min far for sin iherdige jobb med lesning av oppgaven. Likeså vil jeg takke Nikolai Rypdal Tallaksen og Runar Grønlie for at de har stilt opp som korrekturlesere. Jeg vil også takke venner for deres støtte, og «pep-talks» under hele skriveperioden. Vil også rette en takk til mine medstudenter på instituttet som har gjort hverdagen bedre, og gjorde at jeg ikke levde i en masterboble hele tiden. Til slutt vil jeg takke mine veiledere Karl Atle Knapskog og Øyvind Vågnes for deres årvåkne og tålmodige blick på min oppgave. Dette har vært en hard tid, men den har også vært veldig verdifullt og jeg har lært en masse. Tusen hjertelig takk til alle sammen!

Når jeg ser skrekkfilmer og blir skremt, får jeg en fornemelse av katarsis. Jeg har lett for å leve meg inn i hva som helst, og ønsker derfor å oppleve den affekten filmene er ment å skape. Frykt har lenge spilt en rolle i mitt liv: Jeg var mørkeredd, hadde høydeskrekk og var generelt veldig redd av meg. Dette overførte jeg til filmene, og når jeg så skrekkfilmer ble jeg alltid veldig skremt. Likevel endte jeg opp med å se dem. Jeg tror det kan være en kombinasjon av morbid interesse for filmene, og at jeg egentlig liker å bli skremt. Den spesielle følelsen enkelte skrekkfilmer gir meg, er kanskje det som får meg til å like dem. Blir jeg ikke skremt av en skrekkfilm, kan den fort miste sin appell. Likevel kan jeg sette pris på underholdningsverdien i filmene, og det er ikke alltid de trenger å være skremmende. En virkelig *god* film gjør at man blir affektet på den ene eller andre måten. Å se skrekkfilm har blitt som et tidsfordriv som gir meg noe som ikke andre sjangrer gjør.

Jeg kan bli skremt av monstre, men i motsetning til de fleste blir jeg mer skremt av det realistiske. Monstrene er det ukjente i fortellingen. Det vi ikke kan sette fingeren på. De overnaturlige entitetene, som veldig ofte er vanskelige å drepe. At monstrene i tillegg gjemmes bort mesteparten av filmen, gjør det ikke mindre skummelt. Det du ikke kan se, er ofte mer skummelt enn det du kan se. Til gjengjeld fokuserer man mer på skrekken i ansiktsuttrykkene til karakterene, og at du ikke helt vet hva som skjer. Generelt kan man si at skrekkfilmens viktigste virkemiddel forblir det ukjente. Med skrekkfull fryd kan jeg meddele at denne morbide fascinasjonen fremdeles er til stede etter alle disse årene med analyse og nærtitting av skrekkfilm.

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1: Introduksjon til emnet.....	4
1.1 Tesen for oppgaven	6
1.2 De utvalgte filmene	7
1.3 Oppgavens byggeklosser.....	8
Kapittel 2: Refleksjoner om kjønn i skrekkfilm	8
2.1 Den siste piken	8
2.1.1 Modningsprosessen til den siste piken	9
2.1.2 Maskulin heltinne?	10
2.2 Den feminine monstrositeten.....	12
2.2.1 Den hevrende kvinnen og heltinnen	12
2.2.2 Den skrekkelige moderlige figuren	13
2.3 Kvinnens modningsprosess i skrekkfilm.....	14
2.3.1 Fra eventyr til heltinnens modningsprosess	15
Kapittel 3: Sjanger og sjangerutvikling	16
3.1 Sjangerbegrepet og sjangerproblem	17
3.1.1 Skrekkfilm som sjanger.....	19
3.1.2 Skrekkfilm som sjanger.....	19
3.2 Hva er slasherfilm	21
3.3 Slasherfilmens utvikling.....	23
3.3.1 Det menneskelige monsteret og skjønnheten	24
3.3.2 Slasherfilmens begynnelse	24
3.3.3 Morens hevn og det moderne menneskelige monsteret.....	25
3.4 Den franske skrekkbølgen	27
3.5 Den franske skrekkbølgens utvikling	29
3.5.1 En besatt kirurgs besettelse	29
3.5.2 Den antagonistiske heltinnen.....	30
3.5.3 Livets bånd	31
3.5.4 Barnehjemmets sterke bånd.....	32
Kapittel 4: Den siste pikens maktkamp mot monsteret.....	33
4.1 De siste pikene.....	33
4.1.1 Fra klassisk til utradisjonell.....	34
4.1.2 Antagonistiske og oppofrende heltinner.....	34
4.2 Monstrene.....	35
4.2.1 Den mangefasetterte makten	36
4.2.2 Det menneskelige moderne monsteret.....	37
4.2.3 Den dualistiske antagonist	38
4.2.4 Det sympatiske monsteret.....	39
4.3 Ofrene.....	40
4.3.1 De blinde ofrene	41
4.3.2 De kapable ofrene.....	42

4.3.3 De franske ofrene	44
4.4 Modningsprosessen vs den undertrykte seksualiteten	46
4.4.1 Den undertrykte seksualiteten	47
4.4.2 Kampen om filmlandskapet.....	50
4.4.3 Ofrenes funksjon	55
Kapittel 5: Konklusjon/Oppsummering	59
5.1 Heltinnene	60
5.2 Antagonistene.....	61
5.3 Ofrene.....	63
5.4 Oppsummerende konklusjon.....	63
6. Litteraturliste.....	65
Vedlegg:.....	69

Kapittel 1: Introduksjon til emnet

På 2000-tallet kom det en del grenseoverskridende franske skrekkfilmer, både når det gjaldt vold og karakterer. Filmene utfordret de klassiske konvensjonene, og da spesielt i forhold til karakterene, som ble utformet av de amerikanske slasherfilmene på 70-tallet. Kort fortalt karakteriseres slasherfilmene av en morder (som regel mann) med en undertrykt seksualitet som er overnaturlig sterk og nesten uovervinnelige. tenåringer som blir drept fordi de har sex, og som ikke kan drive fortellingen fremover. Det er hovedsakelig kvinner som blir drept, og lider mest. Om mennene blir drept, så lider de ikke så mye eller drapet blir ikke vist i det hele tatt. Til slutt har du den intelligente, snarrådige og ressursterke heltinnen. I løpet av fortellingen finner hun seg selv, og viser seg å ha de egenskapene hun trenger til å beseire monsteret.

Når det gjelder franske filmene, er det for det første finnes nesten ingen antagonister av overnaturlig art; de fleste er ordentlige mennesker. De bærer heller ikke masker eller oppfører seg som zombier slik som i de amerikanske slasherfilmene. Det er også nesten eksklusivt kvinner som er antagonistene i de franske filmene. For det andre finner vi ingen stereotypiske tenåringer som blir slaktet. De fleste karakterene er godt voksne mennesker. Det er mulig de dør av lignende årsaker, men man ser et skille uansett. For det tredje er karakterskildringene mye mer subtile og komplekse. Det er selvsagt ikke alle karakterene man lærer mye om, men selv ofrene får man vite en del om. Likevel skal det vise seg at ofrene i de franske ikke er så komplekse som først antatt. Det er også vanskeligere å skille mellom rollene antagonist, protagonist og offer.

Dette er utgangspunktet for oppgaven min. Grunnlaget var at alle de utvalgte filmene – *Halloween*, *Scream*, *Haute Tension* og *Martyrs* – hadde heltinner som minnes om hverandre. Dette var heltinner som var sterke individer, som alle gjennomgikk en modningsprosess for å beseire monsteret. Laurie (*Halloween*) og Marie (*Haute Tension*) var mest like, da de begge to var mer eller mindre konvensjonelle; maskulin bekledding og jomfru begge to. Nå i ettertid ser jeg at dette ikke stemmer like godt. Det er mer likhet mellom eksempelvis Laurie og Sidney (*Scream*), og Marie, Anna (*Martyrs*) og Lucie (*Martyrs*). Man kan likeså se et interessant forhold mellom protagonistene og antagonistene: Laurie fra *Halloween* viser seg å være søsteren til Michael, Sidneys mor fra *Scream* blir drept fordi hun ødela ekteskapet til foreldrene til Billy, Marie fra *Haute Tension* er både protagonist og antagonist, og Anna og

Lucie fra *Martyrs* blir sterkt tilknyttet hverandre etter et opphold på barnehjem. På sett og vis kan de franske sees på som en forlengelse av de amerikanske filmene. De videreførte det amerikanerne gjorde, samtidig som at de franske filmskaperne tok det mye lengre og gjorde sin egen greie.

1.1 Tesen for oppgaven

Min tese er derfor at de franske filmenes karakterer ikke er så konvensjonsbasert som de amerikanske. Jeg skal også undersøke de enkelte heltinnenenes egenskaper og modningsprosess. Samtidig ville jeg undersøke kjønnsrollene og hvordan de ulike kjønnene blir fremstilt. Er det et klart og entydig bilde som blir fremstilt? For å belyse dette skal jeg ta utgangspunkt i modningsprosess og observasjonsevnen til heltinnen. Hvordan disse to egenskapene bidrar i maktkampen mot antagonisten i de utvalgte filmene. Samtidig vil jeg også se på hvilken funksjon/rolle ofrene spiller i forhold til dette. For å gjøre dette skal jeg bruke refleksjonene til Clover om «the final girl», Creeds «monstrous-feminine» og Shorts teorier rundt kvinnens modningsprosess i skrekkfilm.

Når jeg sier modningsprosessen, så referer jeg eksplisitt til det Sue Short (2006) skriver om i sin bok *Misfits Sisters*. I korte trekk går dette ut på at heltinnen må finne seg selv, og bli et voksent menneske. Laure må akseptere den personen hun er. Sidney må akseptere hvem hun har vært, og er, og at hun ikke kommer til å bli som sin mor. Marie må innse hvem hun er men ikke nødvendigvis akseptere det. Til slutt må Anna innse at hun ikke kan redde alle, noe hun nok gjør alt for sent. Med maktkampen, mener jeg at heltinnen og antagonisten slåss om hvem som har mest makt i filmlandskapet. Det sier likeså noe om kjønnsinndelingen i filmene. Makten består også i å kontrollere det dominante synet, hvem som har observasjonsevnen og hvordan det benyttes. Observasjonsevnen er hentet ut i fra Vera Dikas bok *Games of Terror* (1990), hvor hun snakker om at de ofrene som dør er dem som ikke ser antagonisten. Dette har jeg videreutviklet til noe jeg kaller observasjonsevnen. Det blir en egenskap som «den siste piken» og monsteret som regel besitter. Likevel velger jeg å si at dette er heltinnens fremste egenskap. Hvorvidt dette er tilfellet, vil vise seg i oppgaven. Denne evnen sier eksplisitt at heltinnen vet om antagonistens eksistens, og lærer han å kjenne. Det betyr også at hun kan se han, i motsetning til ofrene som ikke ser hvem de blir drept av eller vet hva som skjer rundt dem. I løpet av fortellingen gir også observasjonsevnen heltinnen en fordel for å kunne beseire antagonisten. Det sier også at monsteret kontrollerer ofrenes skjebne, da nesten alle er maktesløse i kampen mot ham/henne.

1.2 De utvalgte filmene

Halloween fra 1978 er en prototypisk slasherfilm, og godt mulig den første. To år før denne filmen kom *Black Christmas*, som hadde de samme elementene. Likevel fremstår den som en mer utradisjonell film for sjangeren. Siden *Halloween* er mer konvensjonell, passer den bedre i forhold til oppgavekonseptet fordi den innførte de elementene som sjangeren er så kjent for: Den tause, overnaturlig sterke og udødelige antagonist. Videre den jomfruelige heltinnen – som lider av flink-pike-syndromet – men som er kløktig nok til å overleve og, i tillegg, beseire antagonist. Ikke minst de endimensjonale karakterene som er med på å bygge opp protagonisten, men som først og fremst er der for å bli drept for sine synder.

Den andre filmen, *Scream*, har de samme grupperingene av karakterer vi er vant med fra sjangeren. Likevel er det en annerledes film som utfordrer sjangergrensene: Heltinnen mister jomfrudommen og overlever likevel. Det er også mange ofre som overlever. Disse legger blant annet til rette for, og hjelper Sidney med å beseire antagonistene. Antagonistene i *Scream* er imidlertid tydelig inspirert av klassikeren *Psycho*, og blir de moderne menneskelige monstrene. Denne filmen vil derfor utfordre det *Halloween* startet og det vil bli en mer fruktbar analyse.

Haute Tension er fra 2003, og er en film som leker med konvensjonene innen slashersjangeren. Karakterene, og da spesielt hovedpersonen, er mer komplekse. Samtidig er den på den ene siden litt som *Halloween*, ved at den har flere av de samme elementene: En jomfruelig heltinne som beseierer monsteret til slutt, og et overnaturlig vesen i form av en overvektig mann som tilsynelatende har kontroll over filmlandskapet. På den andre siden, en film som rokker ved konvensjonene: Marie er både protagonisten og antagonist. Marie viser seg også å være en litt annen type antagonist: En undertrykt lesbisk karakter som dreper familien til Alexandra for at de skal være sammen.

Den siste filmen jeg vil se på, er *Martyrs* fra 2008. Filmen tar det *Haute Tension* gjorde, og bygger det opp litt annerledes. Det finnes ingen utpekte antagonister, da flere av karakterene kan inneha den rollen: Lucie, foreldrene som kidnappet henne, den vansirede kvinnen som Lucie ikke reddet og, til slutt, sekten som står bak kidnappingene. I likhet med *Scream* er den det ukonvensjonelle utskuddet i filmutvalget. Det eneste konvensjonelle med filmen er dens heltinne som minner veldig om «den siste piken» fra slasherfilmene. Der stopper likheten, og i likhet med Marie i *Haute Tension*, er hun også lesbisk.

1.3 Oppgavens byggeklosser

I del to vil jeg fokusere på tidligere arbeider som er gjort om kjønn i skrekkfilm. Her vil jeg undersøke Clovers refleksjoner rundt «den siste piken», Creeds tanker om det kvinnelige monsteret «monstrous-feminine» og «femme castratrice», og Sue Shorts refleksjoner rundt eventyr, skrekkfilm og kvinnens overgangsrite i disse to. I kapittel tre vil jeg undersøke sjangerbegrepet opp mot skrekkfilmen, slasherfilmens og den franske skrekkbølgens elementer og utvikling. I del fire skal forholdet mellom «den siste piken», antagonisten (monsteret) og ofrene i de utvalgte filmene analyseres i henhold til tesen jeg fremsatte. Videre se på deres funksjon i forhold til ofrene, samt modningsprosessen til protagonisten og maktkampen mellom henne og monsteret, og deres funksjon. Det kan kanskje også nevnes at handlingsreferat av de utvalgte filmene finnes i vedleggdelen.

Kapittel 2: Refleksjoner om kjønn i skrekkfilm

Dette kapittelet fokuserer på studier, gjort om kjønn i skrekkfilm, som benyttes i oppgaven. Først ut er Clovers (1992) refleksjoner om «final girl» og «female victim -hero». Førstnevnte vil spille en stor rolle i oppgaven min. I tillegg vil jeg se på Creeds (1993) «monstrous-feminine» mer generelt, men også vendt mot slasherfilmens «femme castratrice». I slutten av kapittelet vil jeg se på hva Sue Short sier om kvinnens overgangsriter i skrekkfilm.

2.1 Den siste piken

Det har blitt gjort mange studier på kjønn i slasherfilmen, men den klart viktigste for oppgaven er den Carol Clover har gjort. I hennes bok *Men, Women, and Chain Saws* (1992) tar hun for seg kjønn i flere sjangre: Slasherfilmen, rape-revenge¹, demon-besatte² og, ikke minst, vier hun plass til filmer som *Psycho* og *Peeping Tom* (1960). Det klart viktigste hun har gjort, er å sette heltinnen fra slasherfilmen på kartet. Protagonisten i disse filmene har hun gitt navnet «the final girl», eller «den siste piken» som hun blir kalt i denne oppgaven. Hun er den snarrådige i gruppen av venner, og har et sett av egenskaper som gjør at hun overlever.

¹ Dette er filmer hvor protagonist blir forslått eller voldtatt og etterlatt for død. Protagonisten kommer til hektene igjen, og hevner seg ved å drepe angreps- eller voldtektsmennene på grusomme måter. I *I Spit on your Grave* blir Jennifer voldtatt opp til flere ganger, og hevner seg ved å drepe alle sammen grusomt.

² Filmer hvor kvinner (som regel) blir overtatt av demoner. Filmer som *The Exorcist* (1973), *The Exorcism of Emily Rose* (2005). Her må disse utdrives av en ekspert, ofte i form av en prest.

Fra begynnelsen av filmen er det hun som blir presentert som protagonisten i fortellingen, gjerne ved flere nærbilder som viser at denne karakteren er noen vi bør følge med på. Dette påpeker også Vera Dika (1990: 54) som sier at hun får mer skjermtid enn de andre karakterene, og får blant annet tilgang til det subjektive kameraet.

Disse kvinnene bruker sitt intellekt til å beskytte seg selv, og til slutt beseire antagonistene på sine egne premisser. Dette skjer som følge av en modningsprosess hun gjennomgår, hvor hun først beskytter seg passivt ved å flykte. I det hun innser at det bare er seg selv hun kan stole på, begynner hun aktivt å forsvare seg og beseierer til slutt monsteret. Det har også mye med tap av uskyld, der hun går fra å være ungdom til å finne sin plass i det voksne livet.

2.1.1 Modningsprosessen til den siste piken

«Den siste piken» oppfører seg som alle andre i starten, bortsett fra hennes selvstendige personlighet. Etter hvert som hun aner at noe er i ferd med å skje, begynner hun aktivt å etterforske omgivelsene. Ikke lenge etter lokaliserer hun ofte morderen, som hun ofte allerede har sett, men ikke helt skjønt hvem er, og ofrene. Det er da antagonistene virkelig får nyss om henne og begynner jakten. Som tidligere nevnt, forsvare hun seg først ved passiv flukt. Da hun ser at dette ikke hjelper, tar hun i bruk tilgjengelige redskaper og går over i aktivt forsvarsmodus. Som Short (2006) påpeker, må hun gjennom visse prøver, før hun er rede til å beseire antagonistene:

Like the trial presented in the fairy tale, horror films often place female protagonists in peril, with a narrative goal that becomes a quest for survival, yet they also force us to rethink assumptions about female abilities, identities, and expectations – even if certain females are also presented as a threat (Short 2006: 42).

Videre påpeker Short (2006: 32), at ved å stole på seg selv, knuser hun mytene om kvinnen som trenger andre til å redde seg. «Den siste piken» blir helten som finner de nødvendige kvalitetene i seg selv for å overleve. Det er også som Clover (1992: 39) påpeker, at det ikke er så viktig hvem som beseierer antagonistene til slutt, men hvordan forholdene leder opp til det. Det er mer produktivt å se på hennes siste øyeblikk, og de latente kvalitetene i hennes karakter som muliggjør hennes sjans for å overleve og legge til rette for at antagonistene blir beseiret. Selv om det er doktor Loomis i *Halloween* som redder Laurie på slutten, er det hun selv som gjør det mulig. Likevel, som jeg skal vise, sier dette noe om hvor konvensjonelle

kjønnsrollene i *Halloween* egentlig er. Frem til da i filmen har ikke doktor Loomis sett Michael, selv om han er den selverklærte ekspert på antagonisten. Så derfor fasiliterer Laurie omstendighetene, og i følge Dika (1990: 55) er det fordi hun er en av de få karakterene som besitter observasjonsevnen. Hun forklarer godt hva denne evnen går ut på:

Instead, her ability to see and to use violence gives her the status of a valuable character. In her ability (admittedly limited) to cinematically take others (especially the killer) as the object of her gaze and to engage in narratively significant action through the use of violence, the heroine occupies and essentially «masculine» position within the film (Dika 1990: 55).

Dette er ikke langt i fra sannheten. Hun er den som er kapabel til å se hva det er som er i ferd med å skje, eller den eneste som kan se antagonisten. De andre karakterene er for opptatt med mer trivielle aktiviteter til å få med seg hva som skjer rundt dem. I *Halloween* når Laurie ser Michael for andre gang, er Annie for opptatt med å lete i vesken sin til å følge med. I det Laurie får henne til å se opp, har han forsvunnet.

«Den siste piken» er i motsetning til de andre karakterene ikke seksuelt aktiv, og ofte jomfru, påpeker Clover (1992: 39). Dette viser seg å være riktig når vi snakker om Laurie fra *Halloween* og Alice fra *Friday the 13th*. Likevel finner vi flere tilfeller hvor «den siste piken» ofte ikke er jomfru i det filmen begynner. Ginny i *Friday the 13th 2* er ikke jomfru, viser brystene sine og det blir fortalt at hun har sex med sin kjæreste i løpet av filmen (Dika 1990: 81). Jess fra *Black Christmas* er for eksempel heller ikke en jomfru, da hun viser seg å være gravid fra filmens begynnelse. Det ble mer vanlig at «den siste piken» mistet jomfrudommen i løpet av filmene, og likevel overlevde, eller at de ikke var jomfru i det hele tatt. Noe henholdsvis Sidney fra *Scream* og Julie fra *I Know What You Did Last Summer* er gode eksempler på. Poenget til Clover (1992) er nok kanskje ikke jomfrudommen, eller manglende sådan, men heller at «den siste piken» har eller ikke har sex på sine egne premisser. Eller som Short (2006: 46) påpeker at man ikke skal se på «den siste pikens» avholdenhet fra sex som puritansk, men som en progressiv meddelse, som påpeker at du skal være tro mot deg selv, og handle ansvarsfullt ellers blir man dømt.

2.1.2 Maskulin heltinne?

Videre argumenterer Clover (1992: 40) for at «den siste piken» inntar en posisjon som lenge var mannens område, når hun aktivt forsvarer seg og andre. Hun argumenterer for at det

hjelpeløse barnet er det feminine, mens det voksne, uavhengige mennesket er det maskuline. Dette er i hvert fall slik stereotypien om kvinnen versus mannen har blitt fremstilt over lengre tid. Mannen er den som redder kvinnen fra fangenskap. Hun kan ikke gjøre noe fordi hun er hjelpeløst fortapt. Dette ser vi flere tilfeller av i filmmediet over lengre tid, til og med i våre dager. Dette endret seg i slasherfilmen, hvor det er veldig sjelden at mannen er helten. Det hender at det er mannen redder kvinnen, men helten i slasherfilmen er oftest kvinnelig. Hun er, som sagt, den intelligente og vet hvordan hun skal oppføre seg.

Clover (1992) argumenterer for maskuliniteten ved å peke på hvordan «den siste piken» ser ut. Hun har ofte kort hår, mandig utseende og valg av bekledning bekrefter dette. Valg av navn er også stort sett påfallende: Stevie, Marti, Terry, Laurie, Stretch, Will, Joey og Max. Sidney fra *Scream* blir kalt Sid gjennom hele filmen. Jess fra *Black Christmas*, selvfølgelig en forkortelse, men kallenavnet assosieres oftere med guttenavn. Alle disse argumentene er gode, men Laurie holder ikke helt mål og er et mer feminint navn. Når det er sagt, så har mange av «de siste pikene» mer feminine navn: Ginny og Alice fra de to første *Friday the 13th* filmene, Julie fra *I Know What You Did Last Summer*, Sally fra *The Texas Chainsaw Massacre* eller Nancy fra *Nightmare on Elm-Street*, for å nevne noen. Barbara Creed, forkjemperen for det kvinnelige monsteret, argumenterer mot Clovers (1992) mandige «siste pike». Creed (1993: 127) påpeker at selv om heltinnen er ressurssterk og intelligent, betyr det likevel ikke man skal se på henne som mandig. Som påpekt ovenfor sier hun at flere av heltinnene i filmene har kvinnelige navn:

Furthermore, there are many heroines of the slasher film who do not have boyish names: Jennifer (*I Spit on Your Grave*), Alice (*Friday the 13th*), Valerie (*Slumber Party Massacre*). In the last of these, one of the few slasher films scripted and directed by women (Rita Mae Brown and Amy Jones respectively) the heroine attacks the killer with a machete before she cuts off his hand and impales him. The particularly resourceful heroines of the *Elm Street* series are called Nancy, Kirsten, Alice and Maggie (Creed 1993: 127).

Derfor er det riktigere å si at «den siste piken» gjennomgår en overgangsrite fra ung til voksen, hvor hun finner sin selvsikkerhet, blir moden nok til å slåss mot, og til slutt beseire antagonist. Dette sier også Sue Short i sin bok *Misfits Sister*. Man skal ikke automatisk forbinde selvsikkerhet og den som driver det narrative fremover med maskulinitet (Short 2006: 53). Med dette påpeker hun noe viktig, og her er vi tilbake til kjønsspørsmålet igjen.

Bare fordi mannen har blitt plassert i den autoritative stillingen lenge, betyr det ikke at det er slik det virkelig er. Kvinnene er minst like intelligente, ressursterke, og kan godt klare å redde seg selv. Noe heltinnene fra slasherfilmen er et godt eksempel på. Så jeg kjøper ikke helt maskulinitetsdefinisjonen til Clover (1992).

2.1.3 Den monstrøse heltten

Som et annet aspekt av «den siste piken», og gjerne en motsetning til heltinnen, er refleksjonen til Clover (1992) om «female victim-hero». Dette forklarer hun med et eksempel fra *Carrie*: Gjennom hele filmen er hun et offer for klassekameratene og moren. På slutten tar hun igjen, og da mener Clover (1992) at hun har blitt transformert til en monstrøs helt. «Helt» fordi hun har beseiret de mørke kreftene, symbolisert gjennom de fryktelige klassekameratene og moren, og monster fordi hun har inntatt en demonisk rolle (Clover 1992: 4). Dette er refleksjoner som kan tillegges flere heltinner.

2.2 Den feminine monstrøsiteten

I boken *The Monstrous-Feminine* tar Creed (1993) for seg det kvinnelige monsteret. Hun baker feminintet og det abjekte inn i definisjonen. Creed (1993: 2-3) vil ikke bruke termen «det kvinnelige monsteret» fordi det vil representere en naturlig motsetning til det mannlige. Istedenfor har hun definert det som «monstrous-feminine», fordi det indikerer at monstrene skremmer på andre måter enn det mannlige monsteret gjør. Det er disse forskjellene hun tar for seg i denne boken. Hun fortsetter med å si at det abjekte spiller en stor rolle i skrekkfilmer, og det beste eksemplet på det mener hun er det lemlestedet liket. Det kan også være kroppsvæsker som blant annet blod, spy, spytt, svette, tårer eller råtnende hud (Creed 1993: 10). Så du kan godt si at disse elementene i skrekkfilm, er det som gjør sjangeren grenseoverskridende. Det å overskride grenser står sentralt i denne sjangeren da monstrene ofte er fæle å se på, eller volden som blir utført på ofrene er det ekle eller fornedrende. Jeg vil først se på det feminine i monsteret, og blant annet trekke inn «femme castratrice». Før jeg går inn på det abjekte og hvordan det påvirker forholdet mellom mor og barn. Samtidig vil jeg argumentere for hva dette har med skrekkfilm å gjøre.

2.2.1 Den hevneende kvinnen og heltinnen

Creed (1993) snakker om mange monstertyper innenfor «monstrous-feminine». Det som er mest nærliggende for oppgaven er «the femme castratrice». Hun mener at menns kastraksjonsangst har produsert to representasjoner av «monstrous-feminine» i skrekkfilm.

Kvinnen som emaskulerer og kvinnen som bokstavelig talt er kastrert. Kvinnen som emaskulerer blir gjerne symbolsk. Det kan enten være en «slasher» eller heltinnen. Førstnevnte kan beskrives som en kvinne som har blitt forvandlet til et psykotisk monster, fordi hun selv har blitt symbolsk emaskulert. Hun mener at hun har blitt frarøvet barn, familie eller mann (Creed 1993: 122/126). For eksempel Pamela Voorhees fra *Friday the 13th*, som har blitt psykotisk fordi hennes barn druknet. Flere år etter hevner hun seg ved å drepe leirledere som prøver å starte opp igjen leirskolen. Marie utøver sin seksuelle frustrasjon ved å kvitte seg med alle hindringer for å leve lykkelig med Alexandra (les: hun dreper familien hennes). Dette kan knyttes opp mot et raseri som reflekteres i hennes manglende evne til å leve et normalt liv. Creed (1993: 122), mener dette representerer et mer konvesjonelt syn på kvinnelig monstrøsitet. Når det gjelder heltinnen, så er det «den siste piken» Creed (1993) mener. Ved å drepe monstrene med en kniv eller lignende, som kan symbolisere fallos, emaskulerer hun dem symbolsk. Når det gjelder den bokstavelig talt emaskulerte kvinnen, er det ofrene Creed (1993) snakker om. I disse filmene blir hennes kropp stukket til det ligner et blødende sår (Creed 1993: 122).

2.2.2 Den skrekkelige moderlige figuren

Creed (1993) mener at den moderlige figuren i skrekkfilm blir fremstilt som noe abjekt. I boken *The Powers of Horror*, snakker Julia Kristeva om akkurat dette. Allerede fra vi er i vår mors mage prøver vi å kvitte oss med det abjekte. Vi prøver med andre ord å unnsnippe den moderlige figuren. Kristeva (1980) mener dette skjer på en voldsom og klossete måte. Fordi vi risikerer å komme under den mektige innflytelsen igjen, som både er betryggende og undetrykkende (kvelende) (Kristeva 1980: 12-13). Hun sier videre at relasjonen mellom mor og barn først og fremst består av en konflikt hvor barnet prøver å bryte fri. Moren nøler med å gi slipp, mens barnet vil bli sitt eget individ som skal klare seg selv. Hvis barnet klarer å frigjøre seg fra moren, vil det oppstå en sorg, påpeker Kristeva. Om barnet ikke klarer å bearbeide denne sorgen, vil det få store konsekvenser for dets utvikling. Det kan ende opp med å forårsake en atypisk oppførsel i barnet som ikke er lett å bli kvitt (Mortensen 2008: 30)³. Det vil dermed si at hun eller han ikke klarer å leve på en normal måte, da tilknytningen til moren er såpass sterk. Hvordan dette utspiller seg, ser vi eksemplifisert i skrekkfilmer fra Norman Bates i *Psycho* til Billy Loomis i *Scream*. Dette er individer som har levd i skyggen

³ Hentet fra *Kjønnteori*, Ellen Mortensen tolkninger av Kristeva.

av sin mor, og prøver å bryte løs. Som vi ser i filmene, er det ikke mye de kan gjøre og de vil alltid ha et avhengighetsforhold til sine mødre.

Som motargument sier David Greven (2011: 13) at selv om skrekkfilmen har sterke moderlige figurer i sentrum, så handler det like mye om å returnere til moren som å kunne frigjøre seg. Han mener begjæret er så sterkt at det erstatter en eventuell frykt for å bli slukt. Dette har han rett i da vi ser Jason Vorhees gjentatte ganger drepe tenåringer som hevn for moren. For å eksemplifisere den sterke tilknytningen Jason har til moren, vil jeg bruke et eksempel fra *Freddy vs. Jason* (2003). Freddy Krueger har mistet sin makt over drømmene til barna i Elm-Street. Som et ledd i planen for å ta tilbake makten, går han inn i drømmene til en død Jason. For å vekke Jason opp fra de døde, bruker Krueger hans døde mor. At Jason kan vekkes til live igjen ved at moren forteller han at hans oppdrag ikke er ferdig; viser hvor sterk tilknytning han har til sin mor.

2.3 Kvinnens modningsprosess i skrekkfilm

I boken *Misfit Sisters* går Sue Short (2006) gjennom en rekke filmer og eventyr i henhold til overgangsriter for kvinner. Hun synes at kvinnens rolle i skrekkfilm har fått for lite dekning i populærkultur, kritikk eller akademisk skrivning. Ganske rart siden det er flere kvinner som er protagonist i skrekk- eller slasherfilmer. Hennes gjennomgang av eventyrenes funksjon og likhet med sjangeren vil også gjøre seg gjeldende i oppgaven. Spesielt siden hun også går grundig gjennom *Scream* og de to neste filmene i serien. Her går hun nøye inn på heltinnen og hennes selvsikkerhet, og at hun har sex på egne premisser. Denne modningsprosessen har vist seg å være viktig for «den siste piken». Greven (2011:146) mener at slasherfilmen hovedsakelig er en fortelling om heltinnens modningsprosess fra en usikker ung jente til en voksen kvinne. Han påpeker videre at filmene portretterer en fremskyndet utvikling av deres modenhet:

If , as I have been arguing, archetypal patterns inhere in genre film, the slasher-film heroine's identity bears a striking resemblance to that of the classical hero, in that her maturation, tied to access to her own profound power, occurs through a heightened, intensified distortion of her relationship to the temporal (Greven. 2011: 146)

Dette viser hvor viktig modningsprosessen er for heltinnen i skrekkfilm, og grunnlaget for at Short (2006) skrev boken. Som hun sier: «*Indeed, while the male journey from adolescence to adulthood is relative commonplace, the female passage toward maturity has been virtually*

ignored» (Short 2006: 4). Hun mener det *partriarkalske* blir prioritert på film, der menns erfaringer og forhold tar forsetet (Short 2006: 4). *Patriarki* kommer fra det greske *patèr*, og var et begrep som ble brukt for å beskrive kulturelle forventninger, der faren hadde hovedansvaret for familiens velferd. Det fremhever likeså at menn skal ha det helhetlige ansvaret for samfunnet. Sylvia Walby (1990) definerer det som et system med sosiale strukturer og praksiser, der menn dominerer, undertrykker og utnytter kvinner (Walby 1990: 20). Ifølge Lorentzen & Mühleisen (2006) skjer denne undettrykkelsen først og fremst i kjønnsrelasjoner der kvinner blir undertrykt fordi de er kvinner (Lorentzen & Mühleisen 2006: 68). Derfor ser man veldig ofte i filmer og tv-serier at det er mannen som er den sterke som skal redde kvinnen. Kvinnen ble regnet som den følelsesmessige og svake av kjønnene. Så hvorfor skal ikke systemet deles på denne måten? Dette er også tilfellet med den tidlige eventyrtradisjonen, men etter hvert så man en større tradisjon, med kvinnen som helt. I det neste kommer jeg inn på hva Short (2006) sier om eventyr, og hvordan dette kan relateres til skrekkfilm.

2.3.1 Fra eventyr til heltinnens modningsprosess

Short (2006: 26) kommer med flere eksempler på protagonister i eventyrene; *Den lille Havfruen*, *Askepott*, *Rødhette* og *Tornerose*. Disse heltinnene – i likhet med protagonistene fra skrekk- og slasherfilm – går gjennom en prosess hvor de blir klare til å utrydde monsteret. I de mest kjente eventyrene gjennomgår protagonisten derfor store lidelser, ofte gjennom å miste en av foreldrene eller at de blir truet på den ene eller andre måten. Short (2006: 31) fremhever fortellingen om *Rødhette*, og påpeker blant annet at den røde kappen representerer en overgang til kvinnelighet. Den røde fargen mener hun henter til den første menstruasjonen og puberteten. Rødfarge symboliserer blod og styrke, og derfor er hun ikke langt fra sannheten her. I tv-serien *Once Upon a Time* (2011) blir denne fortellingen helt reversert, hvor det viser seg at *Rødhette* er ulven. Den røde kappen har hun fremdeles. Funksjonen er litt annerledes, og når hun har den på seg, blir hun ikke transformert til en ulv ved fullmånen. Eksempelet viser at kappen symboliserer en betydelig kraft, og rødfargen er ikke uvesentlig. Videre sier Short (2006) at i den første fortellingen, dør *Rødhette* fordi hun ikke hører på sin mor. Hun og bestemoren blir spist av den store stygge ulven. I versjonen brødrene Grimm laget, ble en jeger inkorporert, som ble den mannlige helten som reddet dem. Etter hvert lagde de også en oppfølger, hvor *Rødhette* og bestemoren møter på enda en ulv. Her legger de en plan for å drukne den (Short 2006: 31).

Grunnen til at fortellingen om *Rødhette* er med her, er fordi Short (2006) ser på «den siste piken» som en moderne versjon av *Rødhette* (Short 2006:32). Det kan vi også se i eksempelet fra *Once Upon a Time* (2011) lengre oppe. Hun sier at slasherfilmens tendens til å ha mannlige antagonister er noe som har figurert siden den første Rødhettefortellingen. Short (2006) påpeker at det er ikke det at ulven symboliserer en mann som er det viktige, men at den godhjertede jegeren enten er noen du ikke kan stole på, eller mangler evnen til å hjelpe (Short 2006: 32-33). Derfor kan du si at slasherfilmen blir en fordømmelse av de tradisjonelle eventyrenes romantiske forestillinger. Det vil si at heltinnen kan ikke stole på at prinsen eller jegeren, i overført betydning, skal redde henne, påpeker Short (2006: 31). Hun kan bare stole på seg selv.

Det er akkurat dette Clover (1992) sier i boken sin *Men, Women and Chain Saws*. Når «den siste piken» forstår at det er ingen andre som kan redde henne, kan hun bare stole på seg selv: «*When the Final Girl stands at last in the light of day with the knife in her hand, she has delivered herself into the adult world*» (Clover 1992: 49). Clover (1992) påpeker også sammenligningen med eventyr og modningsprosessen. «Den siste piken» gjennomgår opprivende prøver, i tillegg beseirer hun antagonisten. Som en følge av dette, redder hun også seg selv (Clover 1992: 59). Når det gjelder eventyrtradisjonen, sier Clover (1992), så er hun ikke heltinnen. I eventyrene blir hun reddet av noen andre; veldig ofte en mann. I slasherfilmene fra 70-tallet blir heltinnen som regel reddet i siste liten, også av en mann. Når vi kommer over til 80-tallet, er den mannlige rollen så marginalisert at han, enten har en så liten rolle, eller blir drept så tidlig, at «den siste piken» *må* redde seg selv (Clover 1992: 59). Så hvis «den siste piken» gjennomgår en selvrealisering som er tilnærmet det vi leser i eventyret, sier Short (2006), kan hennes skjebne motsi den vanlige konklusjonen i slike fortellinger. Videre sier Short (2006) at slasherfilmen kan bli lest som en feminin reformulering av eventyr, fordi «den siste piken» er ansvarlig for seg selv og ikke trenger å bli reddet av en «prins» (Short 2006: 60).

Kapittel 3: Sjanger og sjangerutvikling

I dette kapittelet skal jeg gå gjennom sjanger og forsøke å knytte det opp mot skrekkfilmens konvensjoner. Her vil jeg også se på hva forskjellige teoretikere sier om sjanger, og skrekkfilm. Videre vil jeg definere hva en slasherfilm er. Sjangerens utvikling vil også bli

viktig. Til slutt i kapitlet skal jeg undersøke den franske skrekkbølgen, og se på dens utvikling.

3.1 Sjangerbegrepet og sjangerproblem

Jeg vil først kikke litt på sjangerbegrepet generelt før vi inkorporerer skrekkfilmen i det.

Genre (sjanger) kommer fra det latinske ordet *genus*, og betyr rase, familie eller art (Chandler 1997: 1). Alle disse tre ordene har mye av den samme betydning, og er betegnelser på noe som hører sammen. Leif Ove Larsen (1998) påpeker at repetisjon, likhet og stereotypi er ord vi har brukt for å beskrive filmsjangre. Disse tre ordene kan kobles opp mot det som er sagt ovenfor. Videre påpeker Larsen (1998) at to filmer i samme sjanger, vil likevel aldri være helt like. Det vil alltid finnes en eller annen forskjell mellom dem (Larsen 1998: 5). For eksempel vil en bror og søster aldri være helt like verken i utseende, oppførsel eller personlighet. Akkurat som at en sjanger aldri vil være helt statisk.

Også Andrew Tudor (1989) påpeker at sjanger er en sosial konstruksjon, som gjennomgående er i konstant forhandling og reformulering (Tudor 1989: 6). Helt siden klassisk tid har det vært tradisjon å klassifisere for eksempel litteratur i henhold til typer, eller tekster som ligner på hverandre. Fra 1910 og fremover gjorde man det også for filmer, da den klassiske Hollywood filmen gjorde seg gjeldende (Chandler 1997: 1) (Langford 2008: 1-10). Sjanger er like mye en kontrakt mellom publikum og produsentene som lager filmene. – Det vil for publikum vil være en enkel produkt differensering og en slags kontrakt av gjenkjennelighet (en sjanger gir et løfte om et bestemt produkt). Og en måte for produsentene å organisere produksjonen på. Det vil også være for å holde løftet om å tiltrekke seg en viss type publikumsskare på en pålitelig måte. Likeså for å redusere økonomisk risiko (Langford 2008: 1-10).

Videre sier Tudor (1989) at man ikke kan definere sjangerens grenser. De vil alltid være utydelige, og de som undersøker dem vil aldri kunne gi konsise kriterier for å identifisere filmen. Det er på grunn av sjangerens utydelighet at den får utvikle og forandre seg, mener han (Tudor 1989: 6). Kort sagt kan en si at sjanger er en rekke tekster som deler visse likheter når det gjelder oppbygning, stil, karakterer og det tematiske. Som påpekt tidligere, vil ikke alle disse elementene gjøre seg gjeldende i alle filmene. For eksempel definerer Thwaites (2002) sjanger som en gruppe tekster som er like i både struktur og emnet de tar opp. Han ser ikke på sjanger som en maskin som systematiserer de enkelte tekstene,

men heller som en metode hvor man relaterer tekstene til hverandre ut i fra deres fastsatte elementer (Thwaites et.al 2002:91).

Stam (2000) mener derimot at det blir for snevert å gruppere en rekke filmer, basert på tematikken, da det ikke tas forbehold om hvordan de behandles. Videre går han inn på fire problemer relatert til sjangeranalyse, eller hva som utgjør en sjanger. For det første mener han at noen sjangermerkelapper kan være for vide eller smale. Komedie vil for eksempel være for bred til å være en nyttig merkelapp, og en biografisk film om Sigmund Freud blir for smalt. Hans andre poeng er at vi kan bli utsatt for normering, der man får forutinntatte oppfatninger om hva en sjangerfilm skal være. Man kan for eksempel forvente at alle filmer innenfor en sjanger skal følge de konvensjonene som er fastsatt. Det kan føre til at man ikke ser på en sjanger som noe kreativt eller innovativt. For det tredje mener han at sjangre blir sett på som homogene. Filmer blir her ensrettet mot en sjanger. Han mener at de fleste filmer ikke befinner seg bare innenfor en sjanger (Stam 2000: 128). For eksempel er *Scream* først og fremst en skrekkfilm, men også en film som tidvis parodierer og gjør narr av sjangeren. Selv om *Scream* ikke er en komedie i ordets rette forstand, har den likevel visse elementer fra sjangeren. Stams (2000) siste poeng dreier seg om livssyklusen til en sjanger, der den går fra fødsel til parodisk nedgang. Sjangeren utvikler seg, og kan til slutt bli sett ned på fordi den tar seg selv for høytidelig (Stam 2000: 129). Det er nok en av grunnene til at slasherfilmen slet såpass mye på slutten av 80- og tidlig 90-tallet. Det ble for mange oppfølgere, og det var ingen som turte å bevege seg utenfor oppskriften. Hadde *Scream* brukt de samme konvensjonene og ikke utfordret sjangergrensene slik den gjorde, kunne den ha fått samme skjebne.

Som påpekt tidligere er sjanger som system generelt stabilt, men forblir aldri helt det samme. Den er i konstant endring ettersom tiden går. For eksempel var de klassiske skrekkfilmene basert på *antydningens kraft*, altså det du ikke kan se, men som reflekteres gjennom eksempelvis redselen i karakterenes ansikt (Langford 2005: 162-163). Selv om *Psycho* fra 1960 fremdeles er en subtil film, var det en helt annen type skrekkfilm. Volden ble mer eksplisitt, kvinnerollene var mer fremtredende og vi så overgangen til et mer menneskelig monster. Selv om man ikke så særlig mye av volden i eksempelvis dusjscenen i nevnte film, var det likevel noe nytt for publikum. En ukjent skikkelse stikker Marion Crane til døde i dusjen. Vi kjenner hvert stikk treffe henne helt til kameraet panerer ned og vi ser blodet renne

ned i badekaret. Selv om det er Sam Loomis⁴ som redder Vera Crane fra Norman Bates på slutten av filmen, er det søsteren hennes vi følger de første 30 minuttene av filmen. Det er også Vera som får privatdetektiven Arbogaster til å prøve å finne Marion Crane. Det menneskelige monstret trer frem i form av Norman Bates.

Det kan også danne seg nye system innenfor de fastsatte sjangrene. Dette kalles for subsjanger. Disse undersjangerne inneholder de samme elementene som hovedsjangeren, men har egne distinktive elementer. Slasherfilmen er for eksempel en undersjanger innenfor merkelappen skrekkfilm. En type skrekkfilm som er mer eksplisitt både når det gjelder vold og sin måte å fortelle historier på. Her finner man klarlagte distinksjoner som den psykotiske, overnaturlige sterke og udødelige morderen, tenåringer som er verldig stereotypiske og blir drept på grunn av sin dristige seksualdrift. Til slutt har vi kvinnen som overlever til slutt, «den siste piken», som både er smart og snarrådig. Det er imidlertid ikke så lett å karakterisere en slasherfilm, og en nøyere gjennomgang vil bli foretatt straks.

3.1.2 Skrekkfilm som sjanger

Ordet skrekk er oversatt fra det engelske ordet «horror», som igjen er hentet fra det latinske «horrere». Betydningen av sistnevnte er å gyse, grøsse eller skjelve. Dette skriver Noel Carrol (1990) om i boken *The Philosophy of Horror*. Han nevner også det gamle franske ordet «orror»: Å grøsse eller reise bust. Carrol (1990: 24) påpeker at hårene på kroppen ikke nødvendigvis må reise seg når vi blir skremt. Det er mer givende å se på ordets opprinnelige betydning: En avvikende psykologisk tilstand, hvor man er i sinnsbevegelse. Dette kan beskrives som en emosjonell tilstand, som gjør at det kan appellere mer til et følelsesmenneske. Ordet «horror» eller «a sense of horror», ifølge (Carrol 1990: 24) er ordet skrekk hentet fra emosjonene som teksten er ment å tilføre deg. Skrekkfilmer spiller altså på det emosjonelle og hvordan publikum blir affektet av det de ser. Samtidig har også film den fordel at effekter og musikk kan være med på å skape stemning i fortellingen. Noe litteraturen for eksempel ikke har, og blir avhengig av å skremme leseren kun gjennom historien.

Handlingen i skrekkfilm er veldig ofte ganske repetitiv og stereotypisk. I boken *Film Art* går Bordwell (2008) skrekkfilmen etter i sømmene og forteller hvordan de fleste fortellingene begynner: Et monster har gjort noe uhyrlig, som å drepe noen etter å ha flyktet

⁴ Inspirert av *Psycho* er det flere filmer som har en karakter med etternavnet Loomis.

fra fangenskap. Monsteret fortsetter å drepe og en av karakterene oppdager hva som har skjedd. Han eller hun prøver å advare de andre karakterene, som bare overser det (Bordwell 2008: 33).

Dette kan knyttes opp mot det Carrol (1990) kaller for «The Complex Discovery Plot». Det er et narrativt trekk han mener går igjen i skrekkfilm. La oss teste det ut på *Halloween* og se om det stemmer. Dette narrative trekket har fire akser: *Angrepet*, *avsløringen*, *bekreftelsen* og *konfrontasjonen*. Den første aksene sier seg selv og det er her monsteret begynner å røre på seg eller drepe noen. I begynnelsen av *Halloween* dreper Michael sin søster og blir sendt til en anstalt. 15 år senere rømmer han fra fangenskap. Da han kommer tilbake til Haddonfield fortsetter han å drepe. I den andre aksene har noen av karakterene fått nyss om hva som skjer og hvem som står bak. De prøver å advare autoritetene i området som ikke tror på dem. Doktor Loomis vet at Michael er ondskapen selv, og forfølger ham for å advare innbyggerne i Haddonfield. Han får fort tak i politisjefen, men uansett hvor mye doktor Loomis forteller, blir han ikke trodd. I den tredje aksene prøver individene å overbevise andre om hva som skjer rundt dem. Doktor Loomis fortsetter iherdig å overtale politisjefen, men ingenting hjelper. Laurie ser Michael flere ganger i løpet av fortellingen, men ingen vil tro på henne. Billy ser også Michael, men Laurie tror ikke på han. Til slutt blir Laurie angrepet av Michael og midt i konfrontasjonen kommer doktor Loomis og redder henne (Carrol 1990: 99-108). Konklusjonen er at, utifra dette eksemplet, følger filmen den klassiske narrative oppbygningen til en skrekkfilm

Det overnaturlige har alltid vært en del av skrekkfilmen og blir veldig ofte reflektert gjennom monstrene. Tudor (1989) går nærmere inn på dette og snakker om det overnaturlige og sekulære, som han mener er to motpoler innenfor skrekkfilm. Det overnaturlige baserer seg rundt elementer som blant annet vampyrer, hekser, varulver, magi og zombier. Med sekulær mener han for eksempel utenomjordiske vesener som invaderer jorden, psykotiske vitenskapsmenns kreasjoner og psykotiske mennesker.

Essentially, then, the focus of this distinction is on the degree to which a film's taken-for-granted genre world presumes a separate order of reality as its primary source of monstrous threat. Where such an alternative reality is present, then emphasis falls on the supernatural side of the dichotomy. Where the threat is 'this worldly' (including outer space, which has usually been treated as a continuation of 'this world' in the horror movie), the balance shifts towards the secular end of the scale (Tudor 1989: 9)

Likevel er ikke sjanger alltid så enkelt sier han. Mens noen fortellinger baserer seg rundt utydighet når det gjelder distinksjonen overnaturlig/sekulær så vil andre lage spenning ved at den sekulære trusselen er en del av det overnaturlige. Det er likevel ikke så vanskelig å differensiere mellom disse to tendensene, selv om noen filmer ikke finnes i den og den sjangeren. Poenget hans er ikke å gi eksklusive merkelapper til filmer, men heller utvikle termer som sier noe om forskjellene innenfor sjangeren (Tudor 1989: 9).

Videre definerer Tudor (1989) to monstertyper i boken sin *Monsters and Mad Scientists*. Vampyrer, zombier, spøkelser og demonbesatte mennesker kategoriserer han som «aliens». Han definerer dem som narrative funksjoner som har fysisk form, og som dermed ikke er karakterer i ordets rette forstand. Dette er monstre som ikke har snev av menneskelighet i seg, bortsett fra vampyren, og er som regel bare animalistiske. Den siste typen monster kaller han for antropomorfer, de menneskelige monstrene (Tudor 1989: 115). Det mest nærliggende eksempelet er Norman Bates fra *Psycho*. Han var et av de første menneskelige monstrene som ikke så ut som et monster. En mann som «arvet» en moderlig sjalu side etter han drepte moren og kjæresten hennes. Selv om han ser monstrøs ut når han inntar rollen som moren, ikledd parykk og kjole, er han likevel et menneske. Vår oppfatning av ham som et monster dannes heller ut i fra karakterens utagerende og voldelige handlinger. Han er et menneske som gjør uhyrlige handlinger på lik linje med vanlige monstre. Deres handlinger reflekterer med andre ord deres monstrøsitet. Det finnes flere, blant annet Pamela Voorhees fra *Friday the 13th*, Marie fra *Haute Tension*, Billy og Stu fra *Scream*, er verdt å merke seg. I flere tilfeller kan disse menneskelige monstrene også virke mer skremmende, fordi de er helt vanlige mennesker. Dette faller også innenfor noe Tudor (1990) kaller for «characterized psychotics»:

This character is indistinguishably human *and* monstrous, based not so much on an anthropomorphic rendering of a monstrous threat as on a diagnosis of monstrousness unpredictably submerged within human normality. This of course, is a crucial feature of one branch of the modern psycho-movies(...). (Tudor. 1989: 117)

3.2 Hva er slasherfilm

Slasherfilmens navn kommer fra det engelske ordet «slashing», som betyr kuttende eller huggende. Siden så mange blir drept av kniv i disse filmene, er det en passende beskrivelse. Det er ikke bare kniven som brukes, og alt som er skarpt blir brukt for å ta ofrene av dage (Rockoff 2002: 7). Hvis det er et våpen som ikke brukes i slasherfilmen, er det pistolen

(bortsett fra *Scream* filmene). For å komplisere det ytterligere så har noen av antagonistene signaturvåpen: Freddy Krueger (*Nightmare on Elm Street*, 1984) sine knivblader som erstatter hans fingertupper og motorsagen til Leatherface (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974). Drapsscenene i filmene er ofte av en grafisk natur, og lemlestelse, avkapping av hoder, innvoller og blod i litervis er hverdagskost. Kort fortalt karakteriseres slasherfilmen av en psykotisk morder – med en psykoseksuell vrede i bunnen – som forfølger og dreper ungdommer (Clover 1992: 27).

Hvis vi først begynner med antagonistene så er de som regel av det mannlige kjønn; Michael Myers (*Halloween*), Freddy Krueger (*Nightmare on Elm-Street*), Billy Loomis (*Scream*) og mange flere. Det finnes visse unntak som Pamela Voorhees fra *Friday the 13th* eller Debbie Salt fra *Scream 2*. Antagonistene er også helt vanlige mennesker som har slitt med psykologiske traumer, Michael drepte sin søster i en alder av fem år, Krueger ble brent inne i huset sitt og Billys mor forsvant. Disse traumene eller bi-historiene er ofte brukt som prolog til filmene, og da spesielt etter *Halloween*. Det var for å fortelle noe om psykologien til antagonistene, og hvorfor han eller hun dreper. Morderne har svært ofte overnaturlige trekk i det at de er unaturlige sterke, kan være hvor som helst, eller er nesten umulig å drepe. På slutten av *Halloween* stikker først Laurie Michael i øyet med en strikkepinne, deretter en klesshenger og bruker hans egen kniv mot ham. Til slutt skyter doktor Loomis ham i brystet flere ganger så han faller ut av andre etasje. Overnaturligheten kan du også se i for eksempel *Scream 2*, hvor antagonistene egenhendig overmannet to trente politimenn. I de første slasherfilmene har de fleste antagonistene ingen særpreget personlighet: Jason Voorhees og Michael går taust rundt i sine masker og dreper uten at vi lærer noe nevneverdig om dem. På 80-tallet får vi Krueger som prater og vitser, og senere Ghostface fra *Scream* filmene som håner ofrene over telefon.

Ofrene i slasherfilmer er som regel ungdommer, og det er nesten alltid flere jenter som dør. Menn og kvinner blir ofte drept sammen, gjerne i løpet av, eller etter en seksuell akt. De fleste ofrene blir i følge Clover (1992: 33) drept fordi de er seksuelle syndere. Dika (1990: 45) mener derimot at det heller er en medvirkende årsak. Hun mener for eksempel at det er Annie og Lyndas frimodige natur når det kommer til sex, og at de vil ha sex hele tiden, som gjør at de blir dømt. Clover (1992), sier videre at guttene dør fordi de kommer i veien for

antagonisten eller gjør en feil. For eksempel når Billy blir «drept» på slutten av *Scream*⁵ etter han og Sidney har hatt sex for første gang. Guttenes død er ofte kjapp, og ikke viet mye plass. Til tross for at disse trekkene er typiske stemmer de ikke alltid; Bob lider minst like lenge som Lynda og Annie i *Halloween*. Jentene dør også av de samme grunnene, mens andre dør fordi de er av det feminine kjønn. Deres død er mer blodig og grusom enn guttenes og de lider mye mer (Clover 1992: 32-35). Caseys død i begynnelsen av *Scream* er et godt eksempel på det. Hun blir oppringt flere ganger av antagonisten, som vil ha henne til å svare på spørsmål om skrekkfilm. Hvis hun svarer riktig vil han ikke drepe kjæresten hennes. Til slutt må hun se på at han dør på grusomt vis, og selv blir hun jaktet, stukket flere ganger med kniv og til slutt hengt fra halsen i et tre slik at foreldrene skal se henne.

Likevel, som vi snakket om i delen om «den siste piken», er det nesten alltid kvinnene som overlever til slutt. Slasherfilmen har nesten alltid en heltinne som Clover kaller for «the final girl». Dette er Sidney et godt eksempel på: Helt på slutten av *Scream* har de to antagonistene fanget henne på kjøkkenet i huset hvor festen foregår. Hun klarer å snike seg ut derifra etter at Gale oppholder dem. Hun overrumpler dem til slutt ved å innta rollen som Ghostface, og spiller deres spill for å overvinne dem. Hvordan denne siste piken fungerer viser Clover (1992) godt i sitatet under:

She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril; who is chased, cornered, wounded; whom we see scream, stagger, fall, rise, and scream again. She is abject terror personified. If her friends knew they were about to die only seconds before the event, the Final Girl lives with the knowledge for long minutes or hours. She alone looks death in the face, but she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B). (Clover. 1992: 35).

3.3 Slasherfilmens utvikling

I denne delen vil jeg undersøke slasherfilmens utvikling fra inspirasjonen *Psycho* i 1960. Denne filmen ble sett som et vendepunkt i amerikansk skrekkfilm av blant annet Langford (2005: 168). Likevel sier han at filmen ikke satte standard over natten. At *Psycho* har inspirert slasherfilmene kan man tydelig se, noe jeg vil påpeke etter hvert. Som vi også skal se er dette noe Clover (1992: 23-24) også hevder. Derfor vil *Psycho* være en god begynnelse. Som sagt i

⁵ Han blir avslørt som en av antagonistene på slutten av filmen, men i kontekst av filmen og at vi ikke på dette tidspunktet vet at han er en av morderne, så vil denne scenen gjelde.

innledningen vil fokus være på de viktigste filmene innen sjangeren, og hvordan de har utviklet sjangeren.

3.3.1 Det menneskelige monsteret og skjønnheten

Hvis det er en film som kan regnes som forløperen til slasherfilmen, så må det, som sagt, være *Psycho* fra 1960. Argumenter for dette kan vi se i Clovers bok *Men, Women and Chain Saws* fra 1992. Vi har antagonistens personlighet som har blitt formet av hans psykotiske familie. Vi kan likevel se at han er et menneske (Clover 1992: 23-24). Norman Bates, antagonist i filmen, lider av spaltet personlighet etter at han forgiftet moren og elskerens hennes. Som konsekvens av drapet, tar moren bolig i hans sinn, og kommer bare frem i det hun blir sjalu, og «de» dreper personen som utløser det. Dette viser Creed (1993) godt ved å påpeke at «moren» irettesetter Bates fordi han har lyst å spise sammen med en ukjent jente (Creed 1993: 141).

Bates monstrøse skikkelse får vi først se i dusjscenen hvor Marion Crane blir drept. En skikkelse drar fra dusjforhenget og stikker henne til døde. Vi ser ikke hvem det er, men fremtoningen er skremmende og voldsutøvelsen til den knivbærende skikkelsen fremstår som unaturlig og ekstrem. Slasherfilmer skjuler også sine antagonister helt til slutten av fortellingen for å skape en viss stemning. Selv om Bates inntar den monstrøse rollen, kan han ikke regnes som et monster i ordets rette forstand. Han blir heller et menneskelig monster. Dette på grunn av motivet for drapene han utfører. På utsiden er han sympatisk og sjarmerende, noe vi merker i samtalen han har med Crane. Men at han senere studerer henne gjennom et hull i kontorveggen, forteller oss at han befinner seg utenfor samfunnet.

Hvis vi går videre i det Clover (1992: 23-24) sier, er offeret en vakker og seksuelt aktiv kvinne. Crane er den vi identifiserer som protagonist, og det er hun vi tror kommer til å overleve til slutt. Derfor er dusjscenen på mange måter et vendepunkt i filmen; hvis en kjent skuespiller som Janet Leigh kan bli drept 30 minutter ute i filmen, så kan alt skje. Likevel er hun et godt eksempel på offer i slasherfilmer: Den pene blonde kvinnen som begår en forbrytelse og som følge av dette blir drept (Clover 1992: 33).

3.3.2 Slasherfilmens begynnelse

Slasherfilmens begynnelse har således mye å takke *Psycho* for. To tiår etter *Psycho* kom *The Texas Chainsaw Massacre*. Begge filmene hentet inspirasjon fra *Ed Gein*-historien og man kan se en link (Rockoff 2002: 42). *The Texas Chainsaw Massacre* er kanskje ikke den første

slasherfilmen, men dens protagonist, antagonist og ofre gir en overbevisende begynnelse på slasherfilmen. Leatherface, antagonist, med sin dårlige parykk og maske, minner om Bates slik han fremstår med parykken og kjolen fra *Psycho*. Sally er filmens «siste pike», og blir som de andre heltinnene kastet ut i rollen, men flykter når hun får muligheten. Hun slåss ikke aktivt mot antagonist slik Laurie, Alice og Sidney gjør.

Andrew Tudor (1989: 198-199) påpeker at *Black Christmas* var tidligere på banen enn *Halloween* med å vise terror mot/drap av ungdommer. Sammen med *Halloween* har begge sekvenser filmet fra antagonistens synspunkt. Siden filmen er annerledes enn *Halloween* i det filmatiske uttrykket, og litt ukonvensjonell når det gjelder karakterene, er den mer slasherfilmen i sin gryende begynnelse enn den første. Antagonisten er som i slashersjangeren gjemt bort, men blir ikke avslørt. Du får se et par øyne nå og da, men den bakenforliggende motivasjonen for handlingene kommer aldri frem. Du har også Jess som «den siste piken», som i motsetning til Sally fra *The Texas Chainsaw Massacre* begynner aktivt å forsvare seg selv på slutten. Filmens heltinne er heller ikke en tradisjonell «siste pike»: Hun er ikke jomfru, som avsløres ut i fra at hun er gravid. En annen som kunne passet inn i rollen er Clare (hun blir tidlig utpekt som en prototypisk flink pike), men blir antagonistens første offer.

Halloween ble malen for de senere slasherfilmene. For det første har vi prologen om hvordan Michael drepte sin søster. Hele første sekvensen er også filmet fra Michaels synspunkt, og er tydelig inspirert av både *Psycho* og *Black Christmas*. For det andre har vi ungdommene som blir drept fordi de har sex, eller er generelt umoralske. Begge kvinnene og Bob blir kvalt: Lynda av en telefonledning, Annie kvalt av Myers i bilen og Bob kveles av Michael før han stikkes til døde. Til slutt har vi den tradisjonelle «siste piken» Laurie som er jomfru og prototypisk flink pike. Det er også først i *Halloween* at vi ser heltinnen legge til rette for hvordan ondskapen blir beseiret. Etter at Laurie oppdager likene av vennene sine, begynner en «katt og mus» jakt hvor Michael jager henne til huset hvor hun sitter barnevakt. Vel fremme stikker hun ham med en strikkepinne, senere lager hun et våpen av en kleshenger som hun angriper han med. Laurie passer dermed beskrivelsen til Clover (1992: 37) som sier at hun utfører et passivt og aktivt forsvar. Vi kan også se enda en inspirasjon fra *Psycho*, da doktor Loomis helt klart er oppkalt etter Sam Loomis fra nevnte film.

3.3.3 Morens hevn og det moderne menneskelige monsteret

Seks år etter *Halloween* kom *Friday the 13th* som videreførte elementene førstnevnte hadde satt på agendaen. Det var fremdeles tenåringer som ble drept av en psykotisk antagonist. Alice Hardy var filmens «siste pike», og i sluttsekvensen benytter hun seg av diverse redskaper til å overleve og bekjempe antagonist. Samtidig var dette en film som også tok noen nye grep. Tenåringene som ble drept var mer sympatiske, og ikke alle virket like stereotypiske. Alice dreper antagonist egenhendig ved å kutte av henne hodet. Her ser vi det Clover (1992) sier om heltinnen som aktivt forsvaret seg ved å bruke rå makt (Clover 1992: 36-37). Alice er heller ikke den konvensjonelle flinke piken, ettersom hun både røyker, drikker og spiller strippepoker. Det mest slående er likevel at antagonist var en kvinne: Pamela Voorhees er på hevnttokt og dreper de andre leirlederne fordi de starter opp leirskolen igjen. Hennes sønn druknet der fordi leirlederne hadde sex og ikke passet på han. Man kan også se inspirasjonen fra *Psycho* i sluttsekvensen hvor Pamela begynner å snakke med seg selv, først med lys stemme emulerer hun sin sønn som forteller at hun skal drepe leirlederne og senere med sin egen. Dette forsterkes av lydeffektene «Ki Ki Ma Ma» som komplementerer antagonist hver gang hun er i nærheten, og reflekterer hennes sinnsstemning i følge Harry Manfredi (komponisten) (Rockoff 2002: 80).

Nesten to tiår etter Jasons hevnttokt etter drapet på moren begynte i *Friday the 13th 2*, tok den moderne slasherfilmen steget frem med *Scream* i 1996. Sidney, protagonisten i fortellingen, utmerker seg som en «siste pike» som ikke er så tradisjonell. I hennes første scene viser hun brystene sine til kjæresten, og på slutten av filmen har hun sex med ham for første gang. Likevel overlever hun, og er til og med den som klarer å drepe antagonistene til slutt. Det er mer komplekst enn som så, men dette kommer jeg tilbake til i analysen. Det andre poenget er at det er relativt få som dør i filmen. Dødsraten er likevel jevnt fordelt på kjønnene: Casey og hennes kjæreste, rektoren og Tatum. Det er også flere ofre som overlever, og disse iscenesetter sekvenser hvor Sidney kan få overtaket. Til slutt har vi antagonistene, og her er det flere, i motsetning til de fleste slasherfilmer. Frem til *Scream* var disse ubeskrivelige monstre med et snev av menneskelighet, men her er de mennesker som vet fullt og helt hva de gjør. Tilknytningen til en av antagonistene, Billy, for øvrig hennes kjæreste, viser seg å være viktig. Billy har også etternavnet Loomis, og man ser også hvor lang rekkevidde inspirasjonen fra *Psycho* har.

3.4 Den franske skrekkbølgen

I motsetning til slasherfilmen, er ikke de franske filmene like konvensjonelle. Dette gjør det vanskeligere å karakterisere denne bølgen. Jeg skal likevel forsøke å definere disse filmene på en god måte. «Den franske skrekkbølgen» er en ren oversettelse fra «The New Wave of French Horror», som undertegnede har tatt sin frihet å gjøre. Det er nok ikke en ny sjanger i seg selv, men en betegnelse på skrekkfilmene som ble produsert på 2000-tallet i Frankrike.

Det som karakteriserer disse filmene er i første rekke deres eksplisitte og grusomme vold. I begynnelsen av *Haute Tension* får vi en scene med den psykotiske hovedpersonen, hvor han har munnsex med et avkappet hode. Et annet eksempel, er kvinnen som utfører keisersnitt på protagonisten i *A'linterieur* med en saks, for å redde barnet. Filmene er mer rene skrekkfilmer enn de man finner på 1900-tallet i Frankrike. Selv om filmene er svært voldelige, fokuserer de desto mer på spenning og gru enn hyppige og unødvendige liksom-skremser. Det som gjør disse filmene så skremmende er deres uforutsigbarhet, og at det er virkelige mennesker som vi ser dreper andre. De fleste antagonister i slasherfilmen er også vanlige mennesker, men de er mer for zombier å regne. De tilsynelatende bare dreper og ingenting mer. Antagonistene i de franske filmene bærer ikke maske, og er sjelden overnaturlige vesener. Man kan argumentere for at antagonistene i *Haute Tension* er overnaturlig, men siden det viser seg bare å være en drømmesekvens fra Maries side, blir argumentet noe tynt. Antagonisten i de franske filmene kan både være kvinner og menn, men det er som regel kvinner. Som sagt er det uforutsigbarheten i disse filmene som gjør dem så skremmende. For eksempel fra *Martyrs* hvor Lucie dreper familien: En tilsynelatende vanlig familie som småkrangler på en søndagsmorgen. Etter en liten stund ringer det på døren, og faren går for å åpne. Da han åpner døren blir han skutt. Slike brå overganger er det flust av i de franske skrekkfilmene fra 2000-tallet.

Fortellingene er veldig dystre og baserer seg på psykiske traumer hos hovedpersonene. Filmene viderefører også de sterke kvinnerollene fra de amerikanske slasherfilmene, men tolker også dette på en ny måte, da disse blant annet har forskjellige og mer komplekse roller, spesielt om man ser dem i forhold til de mannlige karakterene. Derfor er det et flertall av sterke kvinner i den franske skrekkfilmen, og de mannlige karakterene spiller som regel ingen store roller, noe Green (2011) viser godt i sitatet under:

Yet, Laugier does not populate the film with a patriarchal system of male domination and authority. Instead, the few men who appear either die almost immediately, as with the father and son, or are clearly operating under the Mademoiselle's ultimate

authority, as is the case with the man (Mike Chute) who tortures Anna. Although these women are capable, strong, and methodical, they have lost all recognizable humanity. (Green. 2011: 23)

Dette sitatet tar opp to vesentlige punkter. For det første redegjør det for den mannlige kjønnsrollen i fransk skrekkfilm på 2000-tallet. Det er nesten alltid kvinnene som er protagonist og antagonist. Hvis mennene først overlever, har de kvinnene å takke. Det andre som sitatet påpeker, er den monstrøse tilknytningen de får. Selv om ingen av antagonistene har synlige monstrøse trekk, reflekterer deres handlinger noe helt annet. Rollefordelingen er med andre ord, bortsett fra at kvinnen oftere spiller antagonist i fransk skrekkfilm, ganske like den man finner i amerikansk slasherfilm.

Mange av disse filmene fokuserer også på karakteroppbygging, hvor de har mer realistiske karaktertrekk, og derav oppleves som ordentlige mennesker. Alt dette gjør at filmene fremstår som ukonvensjonelle, realistiske og skumle. Man finner endimensjonale karakterer i de franske også, men antallet er ikke like stort som i slasherfilmen. Det er gjerne psyken til de ulike hovedkarakterene som blir utforsket. Lucie fra *Matyrs* klarer i begynnelsen av filmen å rømme fra fangenskapet. Oppholdet har skadet psyken hennes, og hun ser mennesker som ikke er der. Filmene kan også være mer kunstneriske i uttrykksformen, og regissørene tar seg flere friheter enn i vanlige skrekkfilmer. I de franske filmene benyttes det oftere tvister i fortellingene, som når Marie avsløres som morderen i *Haute Tension* eller løven som er kledd opp som et monster i *Les pacte des loups*. Handlingene i filmene er også som regel mer komplekse.

Betegnelsen «New Wave of French Horror» kommer fra en artikkel James Quandt skrev i 2004, kalt *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*. Sjangeren, om du vil kalle den det, fikk navnet, «New French Extremity». Hovedidéen bak den var at franske filmskapere utforsket de sosiale tabuene i verden, ved å være enda mer grusomme, voldelige og samtidig ha fokus på en kompleks fortelling. Da snakker han spesielt om franske filmskapere på slutten av 90-tallet. Han fremhever spesielt fire regissører som på den ene eller andre måten overskrider grensene innen filmmediet: Catherine Breillat, Coralie Trinh Thi/Virgine Despentes, Gaspar Noe, Bruno Dumont. Filmene som disse regissørene laget, var med på å forme det som til slutt skulle bli den franske skrekkbølgen fra 2000-tallet (Quandt 2004: 18). Her beskrives vold og sex, akkurat som de skulle ha deltatt i en voldsorgie av en

ballett. *Haute Tension* var av disse den første innenfor den franske skrekkbølgen og satte en standard for senere filmer.

3.5 Den franske skrekkbølgens utvikling

I denne delen starter jeg også på 60-tallet, og det kan være greit å forklare hvorfor. Frankrike, som nevnt tidligere, har ikke hatt en helhetlig skrekkintradisjon slik som amerikanerne. Derfor har slike filmer blitt laget nokså sporadisk. Likevel er det noen filmer som stikker seg frem, og de fleste er laget av uavhengige, og gjerne utenlandske filmskapere. Mange av filmene laget på 2000-tallet har likhetstrekk med de som ble laget på 1900-tallet, deriblant *Les Yeux Sans Visage*. Derfor kan det være greit å undersøke Georges Franju film. Som *Psycho*, kan den danne et grunnlag for de enkelte filmene som kommer etter.

3.5.1 En besatt kirurgs besettelse

Ved første øyekast oppfattes ikke Genessier som et monster, da hans intensjon er å hjelpe sin datter. Hans handlinger derimot – å kidnappe jenter for så å skjære av dem ansiktet – reflekterer noe helt annet. Det er ingen spaltet personlighet eller indre psykisk lidelse som får han til å gjøre det. Han fremstår mer som et monster enn det Norman Bates noen gang gjorde. Dette forsterkes av Reynold Humphries (2002) som sier at Genessier fremstår som et sadistisk monster. Han identifiserer et av ofrene sine på politistasjonen som sin egen datter. Utenfor møter han hennes virkelige far, og vi kan se et snev av menneskelighet i Genessier, noe Humphries ikke tar forbehold om⁶. Genessier klarer for eksempel ikke å se mannen i øynene. Ansiktet hans røper skyldfølelse for det han har gjort, hvor kald og kalkulert han enn virker mot slutten av scenen. Dette forsterkes under den andre transplantasjonen, hvor han faktisk ytrer skyldfølelse for det han har gjort. Det er klart at han elsker sin datter, og er i stand til å gjøre hva som helst for å hjelpe henne. Farens intensjoner var nok i begynnelsen gode, men etter hvert som filmen skrider frem, transformeres det sakte men sikkert til en besettelse. Man er usikker på om Genessier ser det selv.

Når det gjelder Christiane, er hun i begynnelsen av filmen en passiv tilskuer til farens handlinger. Hennes psyke på dette tidspunktet, gjør at hun ikke er kapabel til å se implikasjonene i farens handlinger. Dette er fordi hun akter å gjøre alt for å få tilbake ansiktet sitt. Hun føler at hele hennes liv ble frarøvet henne da hun mistet dette. Hun får ikke lov til å forlate huset. Den hvite masken hun må bruke, skremmer henne mer enn det vansirede

⁶ <http://www.kinoeye.org/02/13/humphries13.php>

ansiktet under masken; hun kunne like gjerne være død. Hennes spøkelseslignende vandring i det store huset, fremkalt av hennes hvite maske og bekledding, gir henne umenneskelige trekk og reflekterer mangelen på liv. På samme måte som Genessiers karakter forandrer seg etter den andre transplantasjonen, kan man også se en forandring i Christiane. Her går hun fra å være en passiv tilskuer til en som vil leve på sine egne premisser. Christiane vil ikke lenger være under kontroll av sin far, eller medskyldig i hans handlinger. Det er ikke før hun hjelper det siste offeret, det ikke lenger er tvil om at Christiane er protagonisten i fortellingen.

Automatisk får faren rollen som antagonist. Dette er ikke åpenbart ved filmens begynnelse.

Dette illustreres godt av Adam Lowenstein (1998) i hans artikkel *Films without a Face: Shock Horror in the Cinema of Georges Franju*:

For example, *Les Yeux sans visage* displace the masculine violence of war onto a network of violence exchanged between women. This network consists of Louise as a stalker, caretaker, and disposer of young female victims; Christiane as recipient of their sacrificed skin; and finally a transformed Christiane as their savior and avenger. At the film's conclusion, when Christiane frees Paulette and kills Louise, she completes this circuit of violence (Lowenstein 1998: 50).

3.5.2 Den antagonistiske heltinnen

Haute Tension er en film som helt klart har tatt sin inspirasjon fra den amerikanske slasherfilmen fra 70-tallet. Først og fremst det rustne bildet som får det til å minne om en film laget i løpet av det tiåret. For det andre den kvinnelige hovedrollen i form av Marie, som bekjemper monsteret for å redde Alexandra. Marie er protagonisten i fortellingen sin, og hun er jomfru, har kort hår og hennes bekledding gjør at hun inntar en mannlig posisjon slik Clover (1992) beskriver. Selv om hun har karakteristikkene som «den siste piken» på plass allerede tidlig i fortellingen, er det ikke før på slutten av filmen hun inntar rollen. Her står hun tilsmurt av blod og gjørme med det falliske våpenet i sine hender (Hurst 2012: 108). For det tredje har du den overvektige mannen, som nesten ikke sier noe, og virker nesten overnaturlig i form og fremstilling. Han kan være hvor som helst i fortellingen, og viser seg å være vanskelig å drepe. Likevel er det en litt annerledes film som røkter ved konvensjonene. Marie er den egentlige antagonist, og filmen viser seg å være en drømmesekvens for hvordan hun vil at fortellingen skal være.

3.5.3 Livets bånd

I 2007 får vi to nye skrekkfilmer etter blesten *Haute Tension* skapte. Den første er *Frontier(s)* som ble regissert av Xavier Gens. Filmen handler om en gjeng ungdommer som flykter under opptøyer i Paris, for så å bli kidnappet av en familie med kannibalistiske nynazister. Man får sterke assosiasjoner til *The Texas Chainsaw Massacre* av familien i denne filmen. Bortsett fra at de ikke var nynazister i sistnevnte film, så er de kannibaler. I likhet med *The Texas Chainsaw Massacre*, er det hele familien som er antagonister. Protagonisten i filmen er, som i de andre franske filmene, en kvinne; gravide Yasmine. Transformasjonen Yasmine går gjennom i løpet av filmen er noe Linda Williams påpeker i artikkelen *Gender, Genre, and Excess*:

But even in the most extreme displays of feminine masochistic suffering, there is always a component of either power or pleasure for the woman victim. In slasher horror films we have seen how identification seems to oscillate between powerlessness and power. (Williams. 1991: 8)

Det hun skriver her relaterer seg først og fremst til slasherfilmen, men det kan anvendes på denne filmen også. Hun begynner filmen som en vakker kvinne med langt hår, men transformeres til en korthåret kvinne dekket av blod og gjørme. Selv om denne transformasjonen ikke er spesielt subtil, får det en også til å tenke på teorien om «the final girl». Når vi ser henne i begynnelsen av filmen, er det ingen tvil om at hun er en kvinne.

Den andre, *A l'interieur*, er regissert av Alexandre Bustillo og Julien Maury. Den gravide Sarah kommer ut for en bilulykke hvor hennes mann dør. Fire måneder etter hendelsen begynner en psykotisk kvinne å fotfølge henne. Det viser seg at hun er ute etter den ufødte ungen hennes, og motivet blir ikke klarlagt før mot slutten av filmen; hun mistet sitt eget barn i den samme ulykken. Hun klarer til slutt å komme seg inn i huset til Sarah hvorpå en livsfarlig «katt og mus» lek begynner.

Whilst the motives and context within the film become increasingly clear (and, come the conclusion, almost indecently moving in Darwinian, basic human emotions sphere), the primary focal point is inevitably drawn toward brutal and unrelenting violence – thoroughly modern in its execution (bloody, visceral, inventive) yet tethered to a notion of a classic(al) battle between good and evil forces. (Green. 2010)⁷

⁷ <http://www.brightlightsfilm.com/67/67frenchhorror.php>

Det er spesielt det siste punktet som fremheves her. Filmens protagonist og antagonist er ganske klart sterke kvinneskikkelser. Kampen mellom det gode og onde fremheves først og fremst gjennom de voldelige handlingene kvinnen utøver mot Sarah. Dette får henne til å fremstå som et monster, og det er tydelig en ting som står i hodet på henne; hevn. Det har like mye med hvordan disse to er kledd. Mens Sarah er kledd i en helt enkel hvit kjole, har kvinnen helt ravnsvart hår og kledd fra topp til tå i svart. Selv om Sarah er i siste stadiet av sin graviditet, klarer hun å være snarrådig og kløktig overfor en antagonist som helt klart har overtaket. Et siste, men viktig, punkt; i et intervju med *ScifiNow* sa Maury at deres første ide var å forandre kjønn på antagonisten⁸. Dette fordi det var så typisk med menn som antagonister i for eksempel den amerikanske skrekkfilmen.

Grunnen til at begge disse filmene ble plassert i samme del er at begge protagonistene i disse filmene er gravide. Det er to forskjeller som gjør seg gjeldende: I *Frontier(s)* er ikke protagonisten Yasmine interessert i å beholde barnet, mens i *A l'interieur* gjør Sarah alt hun kan for å forsvare sitt ufødte barn fra en antagonist som vil frarøve henne det. De ufødte barna viser seg derfor å bli en viktig del av selve handlingen.

3.5.4 Barnehjemmets sterke bånd

Filmene som er nevnt til nå har hatt innslag av nyvinninger i forhold til de amerikanske, men holder seg til et visst formular. Det gjør ikke *Martyrs*, og selv om den begynner som en typisk skrekkfilm, er den så langt fra det som du kan komme. Dette først og fremst fordi det er vanskelig å vurdere hvem det er som antagonisten og protagonisten i fortellingen. Det er Lucies historie som begynner filmen, men det er helt klart Anna vi skal identifisere oss med. Lucie fremstår også som en antagonist når hun dreper en tilsynelatende uskyldig familie. I det vi får vite at det var foreldrene som utførte torturen på henne da hun var yngre, blir hennes gjerninger nesten rettfærdiggjort.

⁸ <http://www.scifinow.co.uk/news/interview-julien-maury/>

Kapittel 4: Den siste pikens maktkamp mot monsteret

I denne delen skal forholdet mellom «den siste piken» og den undertrykte seksualiteten (monsteret) i de utvalgte filmene undersøkes, og jeg skal se på deres funksjon i henhold til ofrene. Hovedfokus vil være på hvordan modningsprosessen til «den siste piken» bidrar i maktkampen mot antagonist. Deres symbolske kamp dreier seg ofte om hvem som kontrollerer filmlandskapet⁹. På mange måter kan du si at protagonisten og antagonist fungerer som to motpoler. Dette blir uttrykt implisitt i de amerikanske og til dels de franske. I *Haute Tension* er dette eksplisitt, da Marie både er protagonist og antagonist. Likevel kan man se at disse rollene knyttes mot hverandre: Laurie viser seg å være søsteren til Michael¹⁰, Sidneys mor ble drept av Billy, Marie er både protagonist og antagonist. I *Martyrs* fungerer Lucie som antagonist frem til sekten stiger frem. Anna, protagonisten, er sterkt knyttet til Lucie uansett det grusomme hun gjør. Selvfølgelig kan man se at tilknytningene er mer kompleks enn som så, men dette skal undersøkes nøyere utover i analysen.

Først skal heltinnen fra de utvalgte filmene defineres i henhold til Clovers (1992) refleksjoner om «the final girl». I *Halloween* er det Laurie som er heltinnen, i *Scream* Sidney, *Haute Tension* og *Martyrs* er det henholdsvis Marie og Anna. Etter det skal det samme gjøres for monsteret, men her skal det diskuteres i henhold til «female victim-hero», «femme castratrice» og «monstrous-feminine». Før vi går over på analysen, vil jeg undersøke offerrollene også. Til slutt skal heltinne- og monsterrollen diskuteres opp mot hverandre, og offerrollen. Likheter og forskjeller mellom kjønnsrollene vil likeså bli påpekt der det behøves.

4.1 De siste pikene

«Den siste piken», er den av karakterene (antagonisten og ofrene) som gjennomgår den mest eksplisitte forvandlingen i løpet av fortellingen. Derfor vil hun bli den viktigste karakteren i analysen. Forvandlingen hun gjennomgår, er ofte psykisk og kan beskrives som en modningsprosess. Denne prosessen forekommer ofte etter tap av uskyld. Dette kan innebære

⁹ Altså hvem som implisitt og eksplisitt har makten.

¹⁰ Fifteen years later, Michael escapes his prison and returns to kill Laurie, whom he construes as another version of his sister (a sequel clarifies that she is in fact his *younger* sister, adopted by another family at the time of the earlier tragedy) (Clover. 1992: 25)

at heltinnen må bli voksen raskere enn andre på hennes egen alder. Derav minner hun om den klassiske helten, som må forstå den enkeltes rolle og gjøre det som kreves av henne.

4.1.1 Fra klassisk til utradisjonell

I henhold til Clovers (1992) refleksjoner er Laurie den klassiske «siste piken». Hun er jomfru, flink på skolen, sjenert, moden for alderen og særdeles intelligent. Hun blir ofte ertet av sine venner fordi hun ikke går ut med gutter. Hun mener selv at intelligensen hennes skremmer dem bort. Likevel er intelligensen det som er Lauries fremste kvalitet. Ut i fra dette kan man konkludere at hun er en pliktoppfyllende og flink pike. Pliktoppfyllende fordi hun gjør det faren ber henne om uten å klage. Og flink pike fordi hun svarer på spørsmål som læreren stiller henne uten å følge med. Hun avslører i starten en modenhet som viser at prosessen hennes allerede er i gang. Det skal med andre ord ikke mye til før hun er klar for det som kreves av henne. Likevel fremstår ikke Laurie som den sterkeste kvinnen, da hun på slutten må reddes av doktor Loomis.

I motsetning til Laurie er ikke heltinnen i *Scream*, en prototypisk «siste pike». Sidney er både populær, vakker og har samtidig et sett av egenskaper som gjør at hun er et sterkere individ i forhold til resten av karakterene. Hun er alt hva Laurie ikke er, selv om hun viser seg å være mer umoden i begynnelsen av filmen. Sidney viser blant annet frem brystene sine til Billy etter han har mast om sex for n'te gang. Likevel blir hun fort klar over sine rolle, og fremstår faktisk som et sterkere individ enn Laurie. Dette kommer jeg nærmere inn på i analysedelen av kapittelet. En siste ting som gjør henne utradisjonell, er at hun har sex med kjæresten for første gang sent i filmen, og overlever likevel. Å ha sex i skrekkefilm er fy-fy, og fører ofte til at en karakter dør. Sidney innehar imidlertid nyanser som likevel gjør henne til en tradisjonell «siste pike». Som allerede nevnt, er hun jomfru, likeså skoleflink. Hun har også kallenavnet Sid, som fremkaller assosiasjoner mot det maskuline. Bortsett fra dette er hun ikke spesielt maskulin, verken når det gjelder bekledding eller oppførsel.

4.1.2 Antagonistiske og oppofrende heltinner

Marie blir veldig tidlig i *Haute Tension* utpekt som protagonist: Filmen begynner med en forslått Marie som forteller om det som har skjedd. Det er gjennom hennes synspunkt vi får se filmen, og det er først og fremst hennes karakter vi blir best kjent med. Likevel blir det problematisk å kalle henne protagonist, da hun også avsløres som antagonist. Det er også Alexandra som beseierer henne til slutt, selv om hun ikke klarer å drepe Marie. Bortsett fra dette innehar Marie kvalitetene til å være en konvensjonell «siste pike»: Hun er jomfru, som

stadfestes i samtalen hun har med Alexandra i bilen. Marie er også sjenert, og ikke spesielt interessert i guttene som prøver å sjekke henne opp. Hun har også kort hår, maskuline former og bekledning. Marie kan likeså sammenlignes med Laurie: Mens sistnevnte ikke blir sjekket opp fordi guttene blir truet av hennes intelligens, så liker ikke Marie at de er interessert i henne. Likevel er det visse elementer som skiller henne fra den klassiske «siste piken»: Hun både røyker og drikker, og det er tydelig at hun har vært på flere fester.

Selv om det er Lucie *Martyrs* begynner med, og det er hennes hevn som utføres, skulle man tro at hun er protagonisten. Det er likevel Anna som får den tittelen. Hun etableres tidlig som protagonist på barnehjemmet. Her blir hun intervjuet om Lucie, og etter denne scenen er det hennes synspunkt vi følger. Bortsett fra når Lucie massakrer familien og hun blir angrepet av den vansirede kvinnen. Anna kan ved første øyekast fremstå som en tradisjonell «siste pike», da hun er jomfru og en veldig sterk kvinne. Hun er også oppofrende, setter andres behov foran egne. Når det gjelder jomfrudommen, bekreftes dette av Green (2011:24). Etter å ha fraktet alle likene til badet, prøver Anna å kysse Lucie. Det kan indikere at Anna er interessert i henne. Men måten Lucie trekker seg tilbake på, tyder på at dette er første gangen hun prøver på det. Videre sier også Green (2011: 24) at de to har vært sammen siden de var på barnehjemmet, så det er små sjanser for at de har prøvd å få seg en partner på utsiden. At Anna i tillegg er beskytterinnen til Lucie, bekrefter at de to har tilbrakt mye tid sammen. Ut i fra dette kan man konkludere at de begge er jomfru. Det er litt rart at hun, med jomfrustatus, senere blir drept. I alle fall om hun skal defineres som en «siste pike», og kan derfor ikke kalles en klassisk sådan. Hun blir blant annet et offer for sin egen medfølelse. Ved å forsøke å redde Lucies gjenlevende offer (moren), ta seg av Lucie under hennes verste psykoser og, i tillegg, hjelpe en annen fremmed hun finner fastlenket i kjelleren, blir hun selv tatt til fange og torturert av sekten. Derfor blir hun mer et offer enn en «siste pike». Som vi skal se, er det fordi hun mangler observasjonsevnen.

4.2 Monstrene

Selv om det ikke alltid er like lett å identifisere protagonistene, så er det desto enklere å se hvem monstrene er i amerikanske skrekkfilmer. Dette er ikke like enkelt i de franske filmene, noe vi kommer tilbake til. I *Halloween* er det Michael Myers som er antagonist, i *Scream* Billy og Stuart, Marie inntar rollen i *Haute Tension* og i *Martyrs* står det mellom Lucie, sekten og den vansirede kvinnen. Monsteret får aldri den samme forvandlingen, og det mest relevante spørsmålet blir om antagonist er en entitet som eksisterer utover det enkelte

individet som hun eller han er. Dette er spesielt viktig å se på i forhold til *Scream* filmene, da det er forskjellige antagonister for hver gang. Alle bruker samme maske og kappe. Så selv om Sidney dreper antagonistene i hver film, er Ghostface muligens en entitet som ikke kan bli drept. Det er jo tross alt når de tar på seg masken og kappen at de blir det overnaturlige monsteret.

4.2.1 Den mangefasetterte makten

Det er symptomatisk for monstrene i slasherfilmen at de kan være overalt i filmens sfære. Deres tilstedeværelse blir blant annet knyttet opp mot en voyeuristisk kamerabruk hvor vi følger antagonistene. I tillegg gjør dette at vi som publikum kan identifisere oss med antagonistene. Monstrene forfølger ofte og dreper kvinner i slasherfilmen. Hvorfor gjør de dette? Det har veldig ofte med deres undertrykte seksualitet å gjøre. De får gjerne store problemer etter at de ikke klarer å bearbeide sorgen som oppstår når de støter fra seg moren, som Kristeva (1980) påpekte i kapittel to. Dette kan kobles opp mot Laura Mulveys (1975) teori om kinking i film. Hun sier at vi støter på problemer når det gjelder kvinnekroppen. Fordi hennes mangel på penis impliserer en trussel om kastraksjon, vil ingen nytelse bli oppnådd. Kvinnen som nytelsesobjekt vil true med å gjenopplive kastraksjonsangsten hos mannen. Det er to måter mannen kan distansere seg fra dette på, sier Mulvey (1975). Han kan enten gjenoppleve traumet (utforske og avmystifisere kvinnen), eller bytte ut trusselen med en fetisj. Det siste medfører at det, i stedet for farlig, blir betryggende, man transformerer denne trusselen til noe fornøydlig (Mulvey 1975: 718). Hvis man ikke klarer å gjøre det siste, fører det ofte til voyeurisme, som ofte assosieres med sadisme. Det er akkurat dette som er problemet til de fleste aseksuelle monstrene. De har en slik undertrykt seksualitet at de ikke klarer å la være å kikke på, eller drepe ofrene sine. Monstrene får også sin makt fra dette, og blir nesten som kalde kalkulerte maskiner på grunn av det. De har bare en enslig tanke i hodet; drepe flest mulig som har sex eller har hatt sex.

Dette er også tilfellet for Michael fra *Halloween*. Allerede i den første scenen viser kameraet hans synsvinkel, selv om vi ikke på dette tidspunktet vet hvem han er. Dette får ham til å fremstå som en makt som har en slik tilstedeværelse, at han blir altomfattende; en overnaturlig og nesten uovervinnelig skapning. Helt fra scenen hvor Michael beveger seg mot huset, er det han som har kontrollen. Han mister ikke på makten før foreldrene drar av ham den penislignende masken. Hele den først sekvensen gir derfor Michael en kontrollerende posisjon i filmlandskapet. Selv om denne kamerabruken avtar etter nevnte sekvens,

forvandles han likevel til det overnaturlige og truende monsteret i filmen. Det forsterkes ytterligere når Tommy og Laurie ikke klarer å tilintetgjøre ham første gang de ser ham. Man kan se at det blir som Mulvey (1975) påpekte, noe som også blir forsterket av Dika (1990). Hun mener at Carpenter (regissøren av filmen) ikke bare har overført ødipalkoflikten fra *Psycho*, men også den visuelle fascinasjonen og sadismen fra dusjscenen, og utvidet det i åpningsscenen til *Halloween*. Her blir publikum knyttet til den uidentifiserte morderen på grunn av hans altomfattende makt, og vi blir i delaktig i hans dominante og kontrollerende syn (Dika 1990: 42). Dette viser bare en del av hans makt, men som vi skal se er denne makten mangefasettert. At Carpenter har overført ødipalkonflikten, er vel ikke helt korrekt. Det er kvinner Michael dreper, ja, men det er intet i filmen som tilsier at han har noen slik konflikt. Vi får vite veldig lite om Myers, bortsett fra at han dreper kvinner som minner om hans søster og at han er ondskapen selv.

4.2.2 Det menneskelige moderne monsteret

I *Scream* ser man en forskjell. For det første er det to antagonister i filmen; Stuart Macher og Billy Loomis. De fleste slasherfilmer har bare en antagonist. Likevel er det litt som i *The Texas Chainsaw Massacre*, der det er Leatherface som er hovedantagonisten. Det er Billy som får en slags karakteroppbygning, og det er hans hevn som utføres. Han blir ikke som Michael preget av en undertrykt seksualitet. Det har mer med hans mor å gjøre. Likevel er det heller ikke som Kristeva (1980) sier om mor og barn relasjonen; frastøtingen av moren, og at barnet vil bli et selvstendig individ. Familien til Billy var lykkelig helt til faren var utro med moren til Sidney. Du kan heller si at det her er moren som støter barnet sitt fra seg, og vil at det skal bli et eget individ. Fordi hun forlater dem etter denne hendelsen. Det viser seg at motivene til Billy er mer kompleks enn som så. I de tre første *Scream* filmene er alt planlagt av Roman Bridger, som viser seg å være Sidneys bror. Senere, når Billy har blitt drept av Sidney, angrer moren og vil ha hevn.

Den andre antagonisten, Stuart, er bare med på «leken». På slutten påpeker at han har lett for å føye seg under gruppepress. Jeg legger ikke like mye tyngde i dette argumentet som Kannik (2009: 184) gjør. «*Sidney Prescott: Ah, Stu, Stu, Stu... What's your motive? Billy's got one. The police are on their way. What are you going to tell them? Stu: Peer pressure. I'm far too sensitive.*». Om det er noe vi har lært om Stuart gjennom filmen, er det at han er langt fra sensitiv. Han er en spilloppmaker, og gjør heller narr av andre. Dette ser vi eksplisitt i scenen dagen etter Casey har blitt funnet død, hvor gjengen sitter og prater sammen:

Randy: 'Cause I heard that they found her liver in the mailbox next to her spleen and her pancreas. Tatum: Randy, you goon! Fuck! I'm trying to eat here. Okay? Stuart: She's getting mad, all right? You better "liver" alone. "Liver" alone! "Liv--" Ow! "Liver. Liver. Liv--" It was a joke. (*Scream*. 1996)

For det andre, som også dette sitatet viser, er antagonistene en del av Sidneys vennekrets. Dette er veldig ukonvensjonelt da de fleste monstre i slasherfilmene ikke har annen tilknytning til ofrene sine enn at de vil drepe dem. Dette gjør også at tilknytningen Billy og Sidney har, er mye større enn først antatt, noe jeg kommer nærmere tilbake til i analysen. Dette påpeker også Helle Kannik (2009) i sin artikkel *Scream, Slasherfilmen og Intertekstuel Suspense* (2009: 183). Hun påpeker at dette ikke er tilfellet for «outsidemordere»¹¹, som Michael eller Jason (Kannik 2009: 183). Dette har hun helt rett i, og de sistnevnte monstrene er mer som zombier å regne.

Det tredje og siste poenget er at vi aldri får den type kamerabruk som i *Psycho* eller *Halloween*. Den altomfattende makten og tilstedeværelsen antagonistene har, er likevel påtrengende. Når de tar på seg masken og kappen, virker det som om de kan være overalt. De blir også overnaturlig sterke og vanskelig å drepe. Man kan selvfølgelig argumentere for at siden det finnes to antagonister, er det derfor de kan dukke opp hvor som helst. Jeg velger heller å se på masken og kappen som en entitet, som gjør dem overnaturlige. Som vi har nevnt tidligere. Dermed er det kun de som bærer masken og kappen som blir drept, ikke selve entiteten Ghostface. Derfor kan man argumentere for at entiteten lever videre, selv om verten dør.

4.2.3 Den dualistiske antagonist

På slutten av *Haute Tension* avsløres det i et videoklipp fra bensinstasjonen at det er Marie som er morderen. Det er flere ting i løpet av filmen som peker mot det. Det første beviset er drømmen Marie har helt i begynnelsen av filmen, hvor hun blir jaget av seg selv. Denne sekvensen er helt prikk lik den vi finner på slutten av filmen. Den eneste forskjellen er at nå er det Marie som jager Alexandra med en motorsag. Hele sekvensen minner om *Leatherface* som jager ofrene på samme måte i *The Texas Chainsaw Massacre*. For det andre, som Hurst (2012) påpeker, finner man visuelle symbol på hennes splittede personlighet og undertrykte

¹¹ Antagonister som er utenfor samfunnet, som ser ut som monstre og som ikke har andre tanker enn å drepe. Norman Bates kan også sies å være det, bortsett fra at han mesteparten av tiden ikke oppleves som en zombie.

dobbelthet gjennom filmen. Han nevner for eksempel de to papegøyene, dukken med sprekken i ansiktet, det todelte speilet og de doble stripene på bilen hennes som viser et totaltall (Hurst 2012: 110). En siste ting som ikke Hurst (2012) nevner er scenen hvor mannen snakker med bensinstasjonsbetjenten ca 51 minutt og 40 sekunder ut i filmen. Her får vi se nærbilder av fingrene til mannen, som bærer tydelig preg av neglepleie. Selvfølgelig kan det hende at menn tar vare på neglene sine på denne måten. Problemet er at mannen ser ikke ut som han har vasket seg på lenge. Hvorfor skal han orke å pleie sine negler?

Hadde man bare funnet et av disse elementene i filmen, kunne det vært lett å fnyse av det, men når det dukker opp flere ganger i løpet av filmen, kjøper man det lettere. Marie kan også likegodt omtales som en «femme castratrice», og spesielt den kvinnelige psykopaten som er symbolsk kastret. Kvinnen som er så seksuelt frustrert at hun dreper fordi hun har blitt fratatt sin rettmessige skjebne (Creed 1993: 122). Som i dette tilfellet er Alexandras kjærlighet, og motivet bak Maries massakrering av hennes familie. Et siste poeng er klesskapet som Marie gjemmer seg i. Når det gjelder å stå frem med sin legning, blir betegnelsen å komme ut av skapet, hyppig brukt. Dette kan også kobles opp mot Maries tydelige homoseksualitet. Samtidig vil klesskapet kunne symbolisere kampen mellom hennes to sider (den «mørke», den antagonistiske mannen og den «gode», heltinnen som Marie selv har skapt for å distansere seg fra hendelsene), og at hun ikke vil vedkjenne seg noen av dem. Selv om hun kommer ut av skapet så har hun likevel ikke akseptert sin egen personlighet. Dette kommer vi nærmere tilbake til i analysedelen.

4.2.4 Det sympatiske monsteret

Når det gjelder *Martyrs*, er det vanskelig å utpeke en enkelt antagonist, da man finner opptil flere: Lucie, foreldrene som kidnappet henne, til dels den vanskapede kvinnen og sekten som torturerer kvinner til å bli martyrer. Foreldrene blir drept relativt tidlig i filmen, og sekten er for stor til å fungere som et enkelt monster. Derfor gjenstår Lucie og den vansirede kvinnen. Problemet med sistnevnte er at hun bare finnes i Lucies sinn. Lucie får derfor tildelt antagonistrollen. Hun har en sterk tilknytning til Anna, som både kan omtales som «den siste piken» og et offer. Lucie på sin side kan defineres som en «female victim-hero». Selv om man ikke finner overnaturlige elementer, som i tilfellet med Carrie, vil det fremdeles gjelde. Ifølge Clovers refleksjoner er det en karakter som blir transformert til en monstrøs helt (Clover 1992: 4). Når filmen starter, er Lucie allerede blitt kidnappet. Som vi ser i klippene fra dokumentaren, er hun også blitt torturert. Dette gjør henne til et offer for kidnapperne. 15 år

senere dreper hun de som kidnappet henne og kan dermed si at hun har beseiret de mørke kreftene ved å ta sin hevn. Som vi skal gå nærmere innpå i analysen av ofrene så skiller Lucie seg ganske radikalt fra monstrene i slasherfilmen.

4.3 Ofrene

Hovedproblemet til ofrene, bortsett fra at de blir drept, er at de mangler observasjonsevnen og ikke aner hva som skjer rundt dem. Det er disse som dør, påpeker Linda Williams (1991: 11). Manglende observasjonsevne er imidlertid ikke tilfelle for alle ofrene i de utvalgte filmene. Det er flere av ofrene i eksempelvis *Scream* som har denne evnen, og til dels egenskapene som heltinnene har. Likevel dør de. Mange av disse ofrene aner også hva som skjer rundt dem. De kan bli overrasket, og fremdeles dør de, men ikke uten først å vite hvem som dreper dem. Poenget er uansett at ofrene i *Scream* er ikke like evneveike som de er i *Halloween*. Samtidig er det også flere av ofrene som overlever, og nesten alle karakterene har observasjonsevnen i *Scream*. Videre sier Williams (1991) at døden innhenter offeret, som regel en kvinne, i det hun/han tror de skal møte sin kjæreste eller elsker. Drapet på kvinnen fungerer som en slags bokstavelig kastrasjon, hvor kroppen hennes blir knivstukket til den ligner et blødende sår. Dette er straffen for deres seksualdrift, men det er imidlertid ikke så enkelt (Williams 1991: 11). Dika (1990: 38/45) støtter at ofrene dør på grunn av sin seksuelle aktivitet, men hovedsakelig på grunn av deres manglende observasjonsevne. I tillegg til den manglende observasjonsevnen, og som Pinedo (1997) påpeker, kan de verken snakke eller høre (Pinedo 1997: 74-75). Ofrene roper ut etter hjelp, men det er sjelden noen hører dem. Dette fordi de, av fysiske årsaker ikke kan rope ut, eller er langt fra hjelp. Dette vises eksplisitt i *I Know What You Did Last Summer* (1997). Helen Shivers blir knivstukket samtidig som antagonisten holder en hånd for munnen hennes. Hun kan bokstavelig talt ikke rope ut, fordi han stopper enhver form for lyd å unnslippe. Det er også fordi de ikke kan høre antagonisten, og legger sjelden merke til han/hun rett før de blir drept. Pinedo (1997) påpeker at det største handikappet til ofrene, er at de ikke har kunnskap om monsteret. De er ikke så selvsikre som heltinnen, heller ikke bevisste på hva som skjer rundt dem. Med andre ord, de aner ingen fred og fare. Derfor støtter hun Williams (1991) påstand. På grunn av dette vil de ikke kunne drive fortellingen fremover, slik heltinnen gjør.

4.3.1 De blinde ofrene

I *Halloween* er det søsteren til Michael Myers, Judith Margaret Myers, som fremfor alle andre kommer til å prege hans undertrykte seksualitet. Fordi hun eksplisitt ikke kan se Michael, kommer hun til å dø. Mens hun kliner med sin kjæreste på sofaen, kan hun ikke se Michael selv om han står rett utenfor vinduet. Som nevnt ovenfor, mangler hun også hørsels- og snakkevnen. Siden de er hjemme alene er det ingen som fysisk kan høre Judith skrike når hun blir drept av Michael. Det virker heller ikke som om hun får med seg hva som skjer rundt henne. Hun hører ikke Michael før han er helt innpå henne. Judith kan derfor sammenlignes med resten av ofrene i *Halloween*. Deres manglende bevissthet og observasjonsevne blir derfor eksplisitt.

I likhet med Judith Myers, mangler også Annie og Lynda observasjonsevnen. Tidligere i oppgaven ble det nevnt at Annie fysisk ikke kan se Michael selv om Laurie gjør det. Dette er ikke første gang Michael viser seg for henne og Laurie. Når Laurie prøver å overbevise Annie om at hun faktisk så ham:

Laurie: Annie, look! Annie Brackett: Look where? I don't see anything. Laurie: That guy who passed us in the car before, the one you yelled at! Annie Brackett: Subtle, isn't he? (*Halloween*, 1978)

Som du ser i sitatet, er det så vidt Annie husker det. Siden det ikke skjer så lenge før, er det enda mer tydelig at hun egentlig ikke følger med. Derfor kan man argumentere for at hun egentlig ikke så ham. Hendelsen Laurie referer til, er når Michael kjører etter dem i bilen han har stjålet. Angående denne scenen kommer Dika (1990) med et godt poeng som illustrerer Annie og Lyndas manglende observasjonsevne. Scenen begynner med at jentene ser på bilen, som plutselig stopper opp. Vi får først se hvordan jentene reagerer. I samme øyeblikk ser vi at både Annie og Lyndas fjes blir dekket av treets skygge. Dika (1990) mener dette symboliserer at de blir bokstavelig og billedlig blinde (Dika 1990: 46). Dette kan være en god pekepinn på det, og kan på mange måter sees på som et frempek.

Når det gjelder doktor Loomis, overlever han selv om han ikke har observasjonsevnen. Han skal liksom være eksperten i *Halloween*, men er nok medlem av en utdøende art; den tradisjonelle eksperten i skrekkfilmen. Tudor (1989) snakker om denne typen ekspert i boken *Monsters and Mad Scientists*. Dette var karakteren som visste hva som foregikk, og ble på mange måter fremhevd som protagonisten i fortellingen. Han var enten en profesjonell

monsterjeger eller vitenskapsmann. Etter *Psycho* i 1960 fikk eksperten en mindre fremtredende rolle, og var der bare for å forklare. I et eksempel fra samme film, får vi ikke treffe eksperten før på slutten av film. Her forklarer han villig hvorfor Bates ble som han ble. Eksperten eksisterer fremdeles, men har ikke lengre en spesielt stor rolle, overlever heller ikke lenge nok til å få det (Tudor 1989: 113). Doktor Loomis overlever dog til slutten av filmen, noe som i seg selv er overraskende da han som sagt ikke har observasjonsevnen. Han kan verken se Michael, i alle fall ikke før på slutten, eller gjøre noe for å stoppe ham. Så han blir som jentene i filmen, både bokstavelig og billedlig blind. Likevel overlever han hendelsene i filmen. Dika (1990) kaller han den selverklærte synske personen. De eldre i slasherfilmene støtter som regel de unge i løpet av filmen. Deres handlinger kan ikke påvirke fremdriften i særlig grad. De blir også sjelden angrepet av antagonisten. Selv om de ikke kan se han eller hun, har de som regel informasjon om trusselen (Dika 1990: 56). Dette er nok riktig, da doktor Loomis mener selv han er eksperten på Michael. Det er ikke før på slutten av filmen han får vist hva han er god for, når han skyter Michael.

4.3.2 De kapable ofrene

Reglene er litt annerledes i *Scream*. Som vi har nevnt tidligere, skal det vise seg at ikke alle som dør har manglende observasjonsevne. Man kan på mange måter si at det første offeret i filmen, Casey, er den første som faktisk ser antagonisten(e). Hvordan kan jeg si at hun også besitter observasjonsevnen selv om hun dør? For det første virker ikke Casey som et typisk offer. Det blir hintet til at hun liker veldig godt skrekkfilm, og har stor kunnskap om det. For det andre fremstår også Casey som en flink pike som ikke inviterer til stor fest selv om hun er hjemme alene. Hvor lenge hun har hatt huset for seg selv eller om hun har hatt fest allerede, sies det ingenting om. For det tredje virker det også som om hun besitter egenskaper som vil kunne tilfalle «en siste pike». Når hun i tillegg tar med seg telefonen og en kniv, og prøver å lure seg ut av huset istedenfor å konfrontere antagonisten. Derfor fremstår hun litt smartere enn de andre ofrene¹². Hvorfor hun likevel blir drept, er noe jeg kommer innpå i selve analysedelen av kapitlet.

Randy kan sammenlignes med Casey, da han er skrekkfilmekspert. Han er en av de få mennene som overlever *Scream*, og det er hovedsakelig fordi han vet hvordan man skal

¹² Det kan på mange måter sammenlignes med Laurie i den siste scenen av *Halloween*. Her åpner hun først et vindu for og så å gjemme seg i klesskapet. Selv om Michael går rett for klesskapet, prøver hun det minste å kaste mistanke andre steder.

oppføre seg i skrekkfilm. Som han selv også sier, så er han glad fordi han var jomfru. Likevel er det som Randy Meeks sier når han forteller reglene til sine skolekamerater, at sex og død hører sammen:

Randy: There are certain RULES that one must abide by in order to successfully survive a horror movie. For instance, number one: you can never have sex. BIG NO NO! BIG NO NO! Sex equals death, okay? Number two: you can never drink or do drugs. The sin factor! It's a sin. It's an extension of number one. And number three: never, ever, ever under any circumstances say, "I'll be right back." Because you won't be back. (*Scream*, 1996)

Dette påpeker også mange av teoretikerne jeg har lest. Selv om det ikke er så enkelt å si at skrekkfilmen straffer de som har sex, så er det likevel et flertall av ofre som dør etter å ha hatt sex, eller fordi de ikke er jomfru lengre. Sidney er unntaket som bekrefter regelen. Selv om Randy har observasjonsevnen, og til dels kan forsvare seg, har han ikke den samme styrken som Gale og Sidney. Likevel har han de egenskapene som skal til for å bli en «final boy», i alle fall i den første filmen. Han er også den som har mest innsikt når det kommer til film og kan, som vi skal se senere, forutse hva som kommer til å skje. Noe som forsterkes av, Karlyn (2003), da hun sier at Randy er den eneste mannen i Sidneys liv, bortsett fra Dewey, som hun kan stole på¹³. Gale, som jeg skal komme tilbake til senere, kan plasseres sammen med Randy. Hun er sammen med Sidney, en av de sterkeste kvinnene i filmen. Gale har observasjonsevnen, til en viss grad, og veldig kapabel til å forsvare seg selv. Som jeg også skal argumentere for, så vil hun bli en «siste pike» nummer to.

Det er relativt få ofre i *Scream* som dør, i hvert fall i forhold til den konvensjonelle slasherfilm. Bortsett fra *Halloween*. Dette gjør at ofrene får overraskende god karakterbygging. Det tredje offeret er Sidneys bestevenninne Tatum, og kjæresten til Stuart Macher, en av antagonistene. Hun kan se ut og oppføre seg som en typisk blondine. Likevel viser hun seg å være en god venn av Sidney, og passer på henne når hun kan. Hun besitter nok ikke samme observasjonsevne som Casey, selv om hun vet at det har skjedd et mord. Problemet er at hun ikke tar det særlig alvorlig. Det er nok en av grunnene til at hun dør så grusomt som hun gjør. Likevel ser vi en endring i ofrene i ofrene i *Scream*. Det virker som nesten alle har observasjonsevnen. På samme måte virker det også som de besitter en større

¹³ http://www.genders.org/g38/g38_rowe_karlyn.html

vilje til å leve. Ingen av ofrene blir tatt på senga av antagonisten, som de blir i *Halloween*. Når Tatum skjønner hva som er i ferd med å skje, beskytter hun seg med «tilgjengelige gjenstander». Hun begynner derfor å kaste ølflasker på antagonisten. Da dette ikke hjelper, prøver hun å flykte gjennom hundeinngangen på garasjedøra. Først utøver hun et aktivt forsvar, når hun ser at det ikke nytter, prøver hun den tradisjonelle «passive» flukten. Tatum blir derfor et kvinneoffer som er villig til å beskytte seg selv. De langt fleste ofrene i slasherfilmen verken ser antagonistene, eller klarer ikke å beskytte seg i det hele tatt. Likevel har hun ikke nok av de egenskapene som gjør henne i stand til å overleve.

Whereas Wes Craven's *New Nightmare* is designed to drive a stake through a franchise, *Scream* is almost nakedly ambitious to found a new dynasty. 'Please don't kill me, Mr. Ghostface,' pleads Tatum (Rose McGowan), 'I want to be in the sequel!' Randy refers back to the fate of *New Nightmare*. 'There's always some stupid bullshit reason to kill your girlfriend. That's the beauty of it all - simplicity! Besides, if it gets too complicated, you lose your target audience. (Newman. 2011: 389).

I dette sitatet kan vi også se en annen forskjell når det gjelder ofrene i *Scream*. Selv om hun ikke er «synsk» på samme måte som Randy, er hun likevel selvrefleksiv og skriver på mange måter sin dødsdom. Hun tar ikke det som skjer alvorlig, som allerede nevnt, og blir ikke dømt fordi hun har sex, men fordi hun ikke tar Randys regler på alvor. Her ser du at konvensjonene i *Scream* spiller på helt andre strenger.

4.3.3 De franske ofrene

Faren til Alexandra er det første offeret i *Haute Tension*, og sammen med de andre ofrene, representerer en av de største likhetene med den amerikanske slasherfilmen. For det første er han på feil sted til feil tidspunkt, og lar den ondsinnede mannen slippe inn. Det er flere ting som skurrer her. Marie er jo som sagt den egentlige antagonisten. Er det Marie han tror han åpner for? Og er det derfor han faktisk slipper inn vedkommende? Det kan vanskelig tenkes at han ville sluppet inn hvem som helst. I så fall er det enda en likhet med de amerikanske slasherfilmene, han mangler observasjonsevnen. Det siste poenget er at han lider like lite som mennene tradisjonelt gjør i slasherfilmene. Han får kappet av hodet i en voldsom fart. Som Clover (1992) sier: «*The death of a male is nearly always swift; even if the victim grasps what is happening to him, he has no time to react or register terror*» (Clover 1993: 35). Likevel er det en forskjell her, faren rekker å bli redd før antagonisten dreper han.

Det andre offeret, som blir viet litt mer tid, er moren til Alexandra. Som i de amerikanske slasherfilmene får hun samme behandling som kvinnene der og lider like mye: «*The murders of women, on the other hand, are filmed at closer range, in more graphic detail, and at greater length*» (Clover. 1992: 35). Forskjellen blir at vi får ikke se det på kloss hold, men det er grafisk nok. Moren til Alexandra blir brutalt knivstikker, og det får man til å tenke på Michael i nyinspillingen av *Halloween 2* (2009). Her kommer han over en sykepleier som han brutalt knivstikker med stor kraft. Han gir seg heller ikke og gyver løs på henne med kniven opptil flere ganger. Det kan man også si at skjer her, og antagonisten knivstikker henne så mange ganger at det kommer mye blod på klesskapet hvor Marie sitter. Når antagonisten har forlatt rommet, og Marie skal til å følge etter, så får vi konvensjonen hvor offeret våkner til live en siste gang: «Why are you doing this to us?», sier moren og vi er litt usikker på hva hun mener. I det vi får vite at det er Marie som er antagonisten, faller brikkene på plass.

Selv om Alexandra er det eneste overlevende offeret, forblir hun like endimensjonal som Lynda og Annie fra *Halloween*. Alexandra prater ustanselig om guttene hun har vært sammen med. Som Annie og Lynda skjønner heller ikke hun hvorfor Marie ikke liker at guttene er interessert i henne. Hun har også en manglende observasjonsevne, som er tydelig at de fleste ofrene i de utvalgte filmene ikke har. Dette er igjen, som nevnt med doktor Loomis, veldig spesielt siden hun overlever. I motsetning til de som dør i *Haute Tension*, har alle ofrene som overlever i *Scream* ingen manglende observasjonsevne. Første beviset er at hun ikke ser at Marie er forelsket i henne, eller så vil hun rett og slett ikke innse det. Det er veldig åpenbart for oss publikum: «*She is in love with Alex. But Alex is icily – even callously – oblivious to her affections*» (Muir 2008)¹⁴. Det andre beviset er når Alexandra står og dusjer. Selv om hun er i etasjen over, har hun ikke tildekket vinduet. Hadde hun snudd seg, ville hun sett Marie studere henne.

Det er heller intet utpreget første offer i *Martyrs*, derfor velger jeg å fokusere på familiemassakren helt i begynnelsen av filmen. Et lite eksempel før vi begynner, gjør seg godt: En jente springer ned en gang, tydelig redd. Hun har noen etter seg. Ned en trapp bærer det, og helt i enden faller hun. Jenta karrer seg opp igjen, og springer ned en gang til før overfallsmannen er over henne. Han prøver frenetisk å rive fra henne noe hun tviholder i hendene. Ansiktsuttrykket hennes forandrer seg fort fra frykt til ren latter. Det viser seg å

¹⁴ <http://reflectionsonfilmandtelevision.blogspot.no/2008/09/cult-movie-review-high-tension-2005.html>

være bror og søster, og de krangler som søsken ofte gjør. Det første viser oss noe som i utgangspunktet ville vært konvensjonelt for så å vri det i en helt annen retning. For det andre gir dette en subtil karakteroppbygging. Det at skuespilleren, jenta, viser en ekte frykt gjør at vi identifiserer oss med henne. Det gjør det også lettere å føle med og bli sjokkert over hennes skjebne få minutter senere.

Som jeg også allerede har skrevet, er det etter at faren har åpnet døren at massakren begynner. Lucie skyter først faren, og han dør momentant noe som stemmer med Clovers (1992) refleksjoner om det mannlige offeret. Moren dør også tilsynelatende fort, men våkner opp igjen senere. Anna prøver å redde henne, men Lucie ser hva som skjer og hamrer inn hodet hennes med en hammer. Derfor passer hun også Clovers (1992) refleksjoner om det kvinnelige offeret. Det som igjen gjør denne scenen ukonvensjonell, er antagonisten Lucie. Monsteret i den amerikanske sjangeren er som regel irrasjonelt, og kan ikke snakkes til fornuft. Voldshandlingene til monsteret er utagerende, og kan sammenlignes med zombier (Pineda 1997: 24). Når hun dreper faren og moren skjer det fort og momentant. Da hun kommer over sønnen, venter hun flere sekunder før hun skyter ham. Det er helt tydelig at dette ikke er noe hun ønsker å gjøre. Sympatien skinner fort gjennom, og Lucie oppleves ikke bare som en kald morder som monstrene i slasherfilmen. Da Lucie skal drepe datteren deres blir det enda verre, og vi ser at hun nøler enda mer. Til slutt gir hun etter og skyter henne gjentatte ganger gjennom en seng.

Like mye som Anna og Lucie fremstilles som henholdsvis protagonist og antagonist; kan de også regnes som ofre. Anna blir offer for sin egen medfølelse, og klarer ikke å dra fra de som trenger hjelp. Lucie på sin side blir offer for sin dårlige samvittighet, og tar sitt eget liv etter hun har fått sin hevn. Her viser Lucie at hun kan drive fortellingen videre. Hadde ikke Lucie tatt sitt eget liv, hadde nok begge dratt derfra. Det hele ender med at Anna blir fanget av sekten, og dør som en martyr.

4.4 Modningsprosessen vs den undertrykte seksualiteten

Til nå har jeg sett på «den siste piken», monstrene og offerrollen. I denne delen skal alle disse samles og analyseres mot hverandre. Som jeg har kommet frem til tidligere, er det «den siste piken» som har observasjonsevnen. Det er hun som, fremfor de andre karakterene, har monsteret i sitt etterforskende observasjonsfelt. Det er hun som finner likene til sine venner, og som går fra et passivt forsvar til aktivt å angripe og beseire monsteret. Selv om det er heltinnen som beseirer antagonisten, kan det argumenteres for at monsteret vinner til slutt. De

overlever alltid, og klarer til slutt, i en oppfølger å drepe den opprinnelige «siste piken». I denne delen vil jeg utforske modningsprosessen og observasjonsevnen til heltinnen, og hvordan dette arter seg i maktkampen mot monsteret. På mange måter kan man si at monsteret og heltinnen slåss om det aktive synet¹⁵, og den dominerende plassen i filmlandskapet. Mye av tiden kontrollerer monsteret dette ganske lett, da verken heltinnen, eller i alle fall ikke ofrene, er kapable til å gjøre noe med ham eller henne. I tillegg vil jeg undersøke hvilken funksjon ofrene har i forhold heltinnen og monsteret.

I første delen skal jeg se på den undertrykte seksualiteten til Michael og Marie. Hvor jeg vil se på hva som forårsaker det. I den andre delen vil jeg se på den fysiske maktkampen mellom Marie og henne selv (og Alexandra), Lucie, Anna og sekten, Laurie og Michael, og til slutt Sidney og Billy. Modningsprosessen til heltinnen vil bli viktig her. Før jeg konkluderer oppgaven vil jeg se på ofrenes funksjon i maktkampen mot monsteret.

4.4.1 Den undertrykte seksualiteten

Dika (1990) går inn på motivasjonene til Michael. Hun beskriver det første drapet på søsteren hans, hvor hun sier at han tar på seg en maske, med en rød og penislignende nese. Dika (1990) mener drapet på søsteren representerer hans undertrykte seksualitet, og da han dreper henne blir det en slags symbolsk voldtekt (Dika 1990: 40). Siden det er søsteren hans, blir det også en symbolsk incest. Det er Judith som blir iaktatt, på akkurat samme måte som Bates ser på Marion gjennom hullet i kontorveggen hans. Dette kan, som det ble nevnt i definisjonen av Michael, kobles opp mot Mulveys (1975) «to-be-looked-at-ness». Noe som forsterkes av ikonografien i *Halloween*, som understreker den innebygde sadismen og fantasien om voldtekt hvor den som iakttas blir drept (Dika 1990: 40). Han påfører henne smerte, i tillegg til at han invaderer hennes intimsoner, noe som gjør voldtekten mer eksplisitt. At vi ser det hele gjennom penismasken, samtidig som Michael knivstikker henne flere ganger, er veldig virkningfullt. I tillegg skriker Judith samtidig som vi hører Michaels tunge pust. Derfor blir det helt klart at det er den seksuelle akten som påvirker Michael til å drepe Judith. På samme måte som Norman Bates er påvirket av ødipuskomplekset, vil Michaels seksuelle frustrasjon i forhold til søsteren, få ham til å drepe henne og en rekke surrogater (Clover 1992: 34). Helt til han finner Laurie, som blir den uoppnåelige og dydige søsteren som han aldri hadde. Det er

¹⁵ Altså hvem som har observasjonsevnen, og da hvem som har makten.

derfor han sparer henne til slutt, og legger ut ofrene av hennes venner, som brødsmuler, som leder henne til målet.

Når det gjelder årsaken til at Annie og Lynda blir drept, vil den seksuelle akten bare være en medvirkende årsak, foreslår Dika (1990). Hun påpeker likheten mellom Crane, Lynda og Annie, og mener at alle tre er skyldige, men ikke fordi de har begått en forbrytelse. De blir istedenfor dømt for sin seksualitet. Likevel er dette ikke hele sannheten påpeker hun. Hun mener deres handlinger, og da spesielt Annie og Lynda, reflekterer en ny seksualitet, eller mer eksakt en fattigmannsversjon av den «nye kvinnen» (Dika 1990: 45). Hun mener at deres personlighet og oppførsel gjør at publikum ikke vil akseptere slike jenter. Dika (1990) ser ned på Annie og Lynda, og det er egentlig ikke så rart da de begge to er forkastelige. De er begge to gode venner av Laurie, men de gjør ingenting annet enn å erte henne. Det er nesten så de ser ned på venninnen sin fordi hun ikke er seksuelt aktiv. Annie og Lynda åpne seksualitet blir derfor et viktig aspekt av den kvinnelige holdningen de portretterer. Det er dog bare en del av det, sier hun videre. Dika (1990: 45) mener at det er deres mandige eller aggressive holdning som gjør at de blir dømt. I motsetning til Crane, som lengter etter å gifte seg inn i middelklassen, faktisk så mye at hun begår en forbrytelse, fremstår Annie og Lynda som mandige i sin seksuelle holdning. De vil ha sex nå, og hele tiden og det er ikke mye emosjonelt behov eller kjærlighet knyttet til det. Dette stemmer utvilsomt, og det viser seg gjennom hele filmen til begge to er drept. De ser aldri sin drapsmann, blir begge kvalt bakfra, og den manglende observasjonsevnen er eksplisitt.

Poenget med drapene på Judith, Annie og Lynda, er uansett at Michael er preget av en undertrykt seksualitet, noe Clover (1992: 42) selv også påpeker. Rockoff (2002) mener derimot at Michael ikke undertrykker sin seksualitet, og heller ikke representerer den undertrykte seksualiteten til noen av de andre karakterene. Rockoff (2002) mener at det ikke blir nevnt eller hintet noe sted i filmen (Rockoff 2002: 56). Dika (1990) sier dog noe annet, og masken og drapet sier sitt. Det er mulig hans søsters seksuelle eksapader satte i gang en prosess hos han. Det kan også være grunnen til at han blir så tiltrukket av Laurie. Derfor er det på mange måter korrekt at monsteret preges av en psykoseksuell vrede. I alle fall i *Halloween* og *Haute Tension*. Hvis man ser på alle fakta, er det menn og kvinner som har sex Michael dreper. Marie dreper fordi hennes kjærlighet for Alexandra blir for sterk. Man kan imidlertid nesten argumentere for at hun ikke vet om dette, i det *Haute Tension* starter. Det er fordi Marie kontrollerer filmen i starten (ved å være «fortellerstemmen»), og man kan derfor ikke stole på at det som skjer er riktig. Dette gjør også at hun har mer makt enn eksempelvis

Michael, og faktisk er hun den av antagonistene i de utvalgte filmene som har mest makt. Hun kan kontrollere hvem som skal dø, og hvem som skal leve. Tydeligvis kan hun ikke planlegge slutten, slik at den blir lykkelig for henne.

Hurst (2012), argumenterer for at den overvektige mannen representerer Maries undertrykte seksualitet. Som nevnt tidligere hintes det frempå at hun er jomfru, og at hun er interessert i Alexandra. Det er godt mulig at det er eneste grunnen til at Marie blir med henne for å studere. Samtidig er det tydelig at Marie har vært på besøk før, da bildet av henne og Alexandra på ferietur står på peishylla. Dette bildet tar den overvektige mannen med seg. Det kan tyde på at den «mørke» siden ikke vil sammenlignes med den «gode» siden. Derfor fjerner den alle fellende bevis mot at han deler kropp med den spede kvinnelige delen. Hurst (2012) legger frem flere fellende bevis om hennes undertrykte seksualitet, og dens likhet med de utallige monstrene fra slasherfilmen. Som tidligere nevnt, studerer Marie Alexandra mens hun dusjer. Hurst (2012) nevner også noe annet viktig. Mens Marie masturberer, og hører på en sang med tekster om en «annen jente», får vi se bilder av mannens bil som ankommer huset hvor de befinner seg. I det Marie oppnår klimakset har bilen stoppet foran huset, og massakren kan starte (Hurst 2012: 109). Det dette eksplisitt kommenterer, er at kjærligheten Marie har til Alexandra, er så sterk at hun er villig til å drepe for den. Hennes undertrykte seksualitet preger henne så sterkt at hennes eneste løsning er å kvitte seg med dem som står i veien for deres kjærlighet. Hvis du også tar med det hun sier på begynnelsen og slutten av filmen «*I won't let anyone come between us anymore... I won't let anyone come between us anymore*». Slik kommer hennes psykose tydelig og utvetydig frem.

Som jeg diskuterte i definisjonen av antagonistene i *Haute Tension*, vil klesskapet Marie gjemmer seg i symbolisere hennes homoseksualitet og kampen mellom den «mørke» og «gode» siden. Det å komme ut av skapet er noe som beskrives som en frivillig offentliggjøring av personens seksuelle orientering. Å være i skapet kan også bety at man hemmeligholder eller skjuler sin egen legning. I overført betydning er det akkurat det Marie gjør med sine to sider. Ingen av karakterene i filmen vet at hun er så psykotisk før hun dreper dem. Du kan derfor si, at selv om Marie gjemmer seg i skapet, har hun allerede i det hun dreper faren kommet ut av skapet. Det poengteres også av moren som spør Marie hvorfor hun gjør dette mot dem. Ved å gjøre dette bekrefter moren det som har skjedd med Marie, selv om hun ikke er klar over det selv. Dette bestyrker også Maries undertrykte seksualitet, og sier noe om psyken hennes.

4.4.2 Kampen om filmlandskapet

I slasherfilmen er det etter hvert veldig ofte kvinner som er heltene, men sjelden antagonisten. Det finnes selvsagt unntak, Pamela Voorhees fra *Friday the 13th* og Virginia Wainwright fra *Happy Birthday to Me*. I de franske filmene er det større sjanse for at du kommer over en kvinnelig antagonist, og dette er også tilfellet i *Haute Tension*. Som nevnt i definisjonen om monsteret i *Halloween*, blir det fremstilt som noe overnaturlig. Det kan du på sett og vis si at mannen i *Haute Tension* også er. På slutten av filmen tar det lang tid før Marie får drept han. Da hun tror at hun har lyktes, tar han tak i henne og prøver å kvele Marie med plastikk. Det er ikke før hun tar i bruk klubben, utrustet med piggråd at hun klarer å drepe ham. Så er det scenen hvor Marie jakter på mannen i bilen. Hans bil er et stykke foran henne. Plutselig forsvinner han, og dukker opp bak henne. Dette får ham til å fremstå som en altomfattende figur som kontrollerer filmlandskapet. Her ser vi en av likhetene med slasherfilmen, da antagonistene der også kan være hvor som helst. Likevel blir det som jeg sa tidligere i oppgaven, at det i virkeligheten er Marie som kontrollerer alt.

Hun er den som forteller historien, og har derfor makten over fortellermediet. Selv om det ikke er eksplisitt, så blir det veldig meta¹⁶. Det er likevel ikke slik vi ser det i *Scream*, hvor det refereres direkte til andre filmer. Her blir det mye mer implisitt, da vi får se at Marie i begynnelsen skal fortelle sin versjon. Hun har derfor full kontroll over alt som skjer i den fortellingen vi blir vist. Derfor er det rart at hun ikke har konstruert en lykkelig slutt for seg selv. Man kan nesten lure på om den «gode» siden av Marie, hvis den i det hele tatt finnes, setter en stopper for det. Eller om det vi får se på slutten av filmen er det som virkelig skjer, og ikke det Marie forteller. Uansett viser det at Marie ikke har så mye makt som kanskje først antatt. Likevel blir tilknytningen mellom henne og «antagonisten» mye mer eksplisitt. Maktkampen blir også viktig i tilknytningen hun har med monsteret. Det blir en kamp mellom Maries to sider. I det hun dreper den overvektige mannen, som representerer hennes «mørke» side, skulle man nesten tro at den «gode» siden gikk seirende ut. Når Alexandra motstår Maries kjærlighet, knuses hennes fortellerkraft, og hun må innse virkeligheten.

Her forsterkes det jeg sa om å «komme ut av skapet». På slutten av filmen når hun skal til å omfavne Alexandra, etter at hun har «reddet» henne fra «mannen», og sistnevnte avviser Maries kjærlighet – er det øyeblikket den egentlige antagonisten stiger frem. For de andre karakterene, kom hun ut av skapet tidligere i filmen, men i dette øyeblikket har Marie

¹⁶ Vil være en film hvor karakterer vet at de er i en film. Det kan også være en film hvor en karakter kan tilsynelatende kontrollere hvordan handlingen utarter seg. Derfor kan det Marie gjør, sees på som Meta.

akseptert sin egentlige personlighet. Hun godtar sin legning, som i overført betydning blir en sammensmeltning av hennes to sider. Samtidig er dette lett å kjøpe, for verken publikum eller Marie vet ikke om denne siden av henne før du ser det eksplisitt. Her må både Marie og publikum akseptere hennes «legning» uansett om de vil eller ikke. Kanskje til og med publikum representerer heltinnen her. At Marie er antagonisten vakte mye oppsikt blant publikum. Det ble ikke godtatt, fordi det førte til logiske brister i fortellingen. Det kan så være. Den forvirringen man ser i Maries ansikt i det Alexandra stritter imot, kan sammenlignes med publikums reaksjoner. Vi heier frem heltinnen, og i det vi ser hun er ond så heier vi med Alexandra. Derfor kan også publikum representere den «gode» siden som splitter seg fra Marie.

På mange måter kan man si at denne kampen mellom den «gode» og «mørke» siden til Marie, også er en kamp mellom det maskuline og det feminine. Dette fordi Marie er en kvinne, selv om hun ikke ser ut som det. Mens antagonisten er en overvektig mann. Hun har nok skapt denne mannen slik, for ikke kunne sammenlignes med den uhyrlige siden. Som jeg kommenterte tidligere, tok den overvektige mannen med seg bildet av Alexandra og Marie for ikke å kunne sammenlignes med den kvinnelige versjonen. Det er også tydelig på måten han prøver å drepe henne: Kveler henne med plastikk på nesten samme måte som Michael kveler sine ofre. Bortsett fra de mannlige ofrene, ser ingen av disse antagonistene ofrene i ansiktet mens de dreper dem. Rent bortsett fra når mannen knivstikker moren til Alexandra. Uansett så forsterkes den feminine og maskuline problematikken av Cohen (2011). Marie representerer, som sagt, både «den siste piken» og morderen. Hun representerer derfor også eksistensen av både det maskuline og det feminine. I det Alexandra knivstikker Marie, trer morderen frem igjen og jakter henne ned. På slutten er det Alexandra som representerer det feminine når hun ikke klarer å drepe Marie. Det er jo som Clover (1992) sier, at det feminine kan bli sett på som det lille barnet som ikke kan beskytte seg selv. Dette blir ikke tilfellet for Alexandra, som på slutten av filmen lurer Marie til å komme nærme henne (det skjer etter at Marie har jaget henne gjennom skogen). I det Marie omfavner Alexandra, stikker sistnevnte henne så hun segner om. Dette ser vi gang på gang i slasherfilmen, når kvinnene som ikke klarer å beskytte seg selv, dør. Her ser vi derfor enda en forskjell mellom ofrene i fransk og amerikansk skrekkfilm. Det fører til en sammensmeltning av det maskuline og det feminine i Marie. Og gjør at det blir fremstilt som to halvdel i samme kropp. Det sier også at ondskapen ikke kan bli tildelt et spesifikt kjønn (Cohen 2011: 7).

Siden *Martyrs* ikke har en utpekt antagonist, velger jeg å fokusere på forholdet mellom Lucie og Anna. De kan på mange måter ses på som motpoler. Lucie kan utpekes som antagonist i store deler av filmen. Først med massakren av familien, senere fordi hun motarbeider Anna. Selv om det er gruppen som prøver å gjøre kvinner om til martyrer, som er de slemme/onde, er det hovedsakelig Lucie som er antagonist frem til da. Det er i alle fall en mer manifesterende antagonist, og du kan forstå motivasjonen hennes. Samtidig, som tidligere nevnt, fremstår hun ikke som antagonistene i slasherfilmen gjør. Lucie er kald og kalkulert når det gjelder drapet på foreldrene. Det samme skjer ikke når hun skal drepe ungene deres. Her skinner sympatien gjennom. Når hun kommer til sønnen og datteren, er det tydelig at dette er noe hun ikke har lyst til, eller kanskje til og med ikke regnet med. Selv om Lucie til tider er ganske irrasjonell, fremstår hun ikke som et «ekte monster» ut i fra denne scenen. Det faktum at det viser seg at foreldrene var kidnapperne, og at hun hevner den vansirede kvinnen, gjør at hun fremstår mye mer menneskelig enn først antatt. Så selv om Lucie fremstår som den mest manifesterende antagonist i fortellingen, er det likevel ikke hun som har mest makt. Sjefen for sekten, bare kalt Mademoiselle og også det eneste eldre individet i filmen, er den som har mest makt. Dette fordi hun er den eneste som får vite hva Anna ser på den andre siden. Etter at Anna har fortalt henne det, tar den eldre damen sitt eget liv (Green 2011: 26). Dette betyr også at mademoiselle egentlig ikke er så mektig, da historien om etterlivet får henne til å ta et slikt drastisk steg. Man sier jo at selvmord er egoistens utvei. Likevel er det mademoiselle som sitter på alle opplysningene. Ingen av de andre i sekten sitter inne med den kunnskapen mademoiselle får av Anna. Derfor vil hun fremstå som den som har mest makt på slutten av filmen.

I *Halloween* knyttes Laurie til Michael først og fremst gjennom observasjonsevnen hun deler med ham. Short (2006) mener det er intelligensen, som jeg refererte til i definisjonen av Laurie tidligere i kapitlet, som redder henne og gir henne observasjonsevnen. Det at hun er jomfru, har ingenting med saken å gjøre, påpeker hun. Laurie har mer selvinnsikt og er mer moden enn de andre karakterene. Hun forherliger selvrealisering fremfor konformitet (Short 2006: 46). Dette er nok rett, og hun er ikke den som vil ha sex bare fordi alle andre har det. Om hun velger å gjøre det, vil det være på hennes egne premisser. Laurie fremheves derfor som en sterk kvinne som allerede ved starten innehar en modenhet. Derfor er hun også den karakteren fremfor de andre som har observasjonsevnen, og trenger ikke i like stor grad å gjennomgå en modningsprosess. Dette bekreftes videre i den andre scenen hvor Laurie ser Michael. Mens Laurie helt klart og tydelig ser Michael lengre fremme, er Annie mer opptatt

av å rote i sin veske. Venninnen til Laurie er altså mer opptatt av å se bra ut, enn å følge med. Laurie stemmer altså godt med refleksjonen til Clover (1992) om «den siste piken» med det etterforskende synet. Derfor knyttes også Laurie opp mot Michael, da hun er den eneste som kan se han. Hvis du ser bort fra Tommy, men han kan til gjengjeld ikke gjøre noe med det. Michael knyttes opp mot Laurie fordi han føler en tiltrekning til henne. Dette fordi Michael prøver å gjenskape forholdene for 15 år siden ved å konstruere Laurie som sin søster. Som tidligere nevnt, ser han på den dydige Laurie som en mye mer passende søster, enn Judith. Denne påstanden kan høres litt søkt ut, men når det samtidig viser seg i oppfølgeren at Laurie faktisk er hans yngre søster, må jo argumentet sies å være holdbart.

Som nevnt tidligere deler Laurie og Michael observasjonsevnen, men ut i fra det vi nettopp skrev, er det klart at han har makten. I filmen viser Michael seg flere ganger for Laurie. Det er spesielt en scene hvor han eksplisitt viser sin makt. Hun står på soverommet sitt og kikker ut i hagen hvor Michael står. Laurie rekker så vidt å blunke før han har forsvunnet. Kampen om makten har allerede startet, og man kan allerede i denne scenen se at Michael er sterkere enn Laurie. Det er også dette Dika (1990) argumenterer for. Hun mener protagonisten og antagonistene i *Halloween* slåss om kontrollen av filmlandskapet. Dette har hun helt rett i, og argumenterer for at Laurie og Michael er i en maktkamp som til slutt kulminerer med Laurie som vinneren. Hvis man tenker på selve konfrontasjonen så blir det riktig, men ikke helhetlig. I kappitel to påpekte Clover (1992) at det ikke er så viktig hvem som beseierer antagonistene. Dette er for så vidt sant, men det sier noe om maktfordelingen og fremstillingen av kjønn i filmen. Selv om *Halloween* fremhever Laurie som den sterke kvinnen, som stiger ut av konvensjonen som amerikansk film skapte i alle disse årene. Ser vi likevel at det er mannen som redder henne. Laurie legger til rette forholdene, ja, men hadde ikke doktor Loomis dukket opp når han gjorde så hadde nok hun vært død. Dette er selvfølgelig vanskelig å vite, men det faktum at Michael våkner til live og viser seg til slutt å være den altomfattende makten – så vil argumentet være holdbart

Filmens avsluttes med noen stillbilder hvor det er tydelig at Michael fremdeles har makten. Mens vi får servert disse stillbildene hører vi en tydelig pustende Michael. Så selv om Laurie og doktor Loomis vant konfrontasjonen har antagonistene fremdeles en altomfattende tilstedeværelse. Slutten symboliserer at Michael er den ultimate ondskapen, og at han gjenopptar kontroll og dominansen av det maskuline synet. Dette sier også Dika (1990) seg enig i (Dika 1990: 50). Det ser vi eksplisitt når Michael sporløst forsvinner etter at doktor Loomis skyter ham på slutten. I oppfølgeren lever derfor Michael fremdeles og er ute etter å

drepe Laurie igjen. Hun beholder likevel en del av kontrollen. Siden hun ikke klarer å drepe Michael, slik Sidney tar livet av Billy og Stuart, får det ikke samme effekt. Det viser også hvor konvensjonelle kvinnerollene i *Halloween* faktisk er. I det Sidney tror hun har klart å drepe Billy, gjenoppstår han. På oppfordring fra Randy, som sier at det eneste som hjelper er en kule i hode, skyter Sydney Billy i hodet så han dør. Likevel kan man argumentere for at samme antagonist figurerer i de etterfølgende filmene. Selv om det er nye karakterer som har på seg masken og kappen, lever entiteten Ghostface fremdeles.

Det er Sidney og antagonisten som slåss om den dominerende plassen i filmlandskapet. Deres maktforhold blir etablert da Sidney blir angrepet tidlig i filmen, og overlever. Sidney kan her både fysisk se antagonisten samtidig som hun beskytter seg selv, og kommer helskinnet ut av det. Hadde det ikke vært fordi Sidney er ressurssterk, og nekter å spille med manuset til en vanlig skrekkfilm, hadde hun ikke overlevd. Hun holder med andre ord på å bli offer nummer to. At antagonisten angriper heltinnen så tidlig i filmen, skjer sjelden i slasherfilmen. Mens *Halloween* til det kjedsommelige bygger opp til oppgjøret mellom Michael og Laurie, ligger ikke Ghostface på latsiden. Han angriper når han får sjansen, noe som gjør at *Scream* utfordrer sjangergrensene.

Sidney og Billy er begge tilknyttet sine mødre, på godt eller vondt (bevisst eller ubevisst). Sidney fordi hun frykter at hun en dag skal bli som sin mor, og Billy er altfor tilknyttet sin mor, noe som er en av grunnene til at han går på drapstokt. Tidlig i filmen tror både vi og Billy at hun er veldig prippen når det kommer til sex. Det viser seg å være fordi moren døde for ett år siden, og fordi det gikk rykter om at moren lå rundt. Dette viser seg å bli viktig for modningsprosessen til Sidney. Tidligere i analysen nevnte jeg at Sidney ikke var spesielt moden i sin introduksjonsscene. Etter en liten klineperiode på sengen stopper hun Billy fra å fortsette. Han uttrykker sin misnøye, og før Billy klatrer ned fra vinduet viser hun brystene sine. Dette er et tegn på at hun vil blidgjøre han, og gjør at hun kan sidestilles med de andre karakterene. Det er likevel viktig å poengtere at hun ikke har sex med ham før senere, og da er det på hennes egne premisser. Hun trosser sin frykt for å bli som sin mor, og tar derfor et stort steg når *hun* velger å ha sex med Billy. Det er viktig å *påpeke* at det er Sidney som tar valget og ikke Billy. Karlyn (2003)¹⁷ stadfester dette, og sier at hun har sex i henhold til hennes timeplan og ikke kjærestens. At hun mister sin jomfrudom betyr derfor

¹⁷ http://www.genders.org/g38/g38_rowe_karlyn.html

ikke at det er slutten på hennes rolle i filmen. Det markerer heller hennes begynnende makt som en voksen kvinne.

Det blir en akt som gjør henne mer voksen. Derfor kan det presenteres mer som et valg hun tar i sin modningsprosess. Hun velger ikke å ha sex fordi hun må, men fordi hun aksepterer den personen hun er blitt. Det at hun ikke blir drept siden hun velger å ha sex, bryter med slasherfilmreglene til Randy Meeks som vi snakket om i delen som omhandler ofrene. Samtidig representerer dette valget et tap av uskyld. I utgangspunktet kan dette se ut til å være et helt feil valg, og noe som medfører at man kan betrakte henne som alle de andre ofrene. Så istedenfor å innta posisjonen som offer, er det her Sidney endelig slår tilbake og bruker sin erfaring for å ta antagonistene.

4.4.3 Ofrenes funksjon

Det første offeret, Casey Becker, er den som ser antagonistene først. Hun blir et annerledes offer, sett i forhold til vanlige ofre i slasherfilmen. Disse gjør enten en feil, forsvarer ikke seg, eller blir kvalt som jentene i *Halloween* uten å kunne se sin angrepsmann. Selv om Casey har observasjonsevnen, besitter hun likevel ikke de egenskapene hun trenger for å overleve. Hovedsakelig fordi hennes kunnskaper om skrekkfilm kommer til kort, og svarer feil på filmquizen antagonistene truer henne til. Noe som resulterer i hennes kjærestes døde. Her sier Karlyn (2003):

Most important, the film hinges her death on her ignorance of popular culture: when the killer quizzes her about knowledge of slasher films, she falters, and her ignorance of the rules «where the killer is hiding, how to elude him and so on» takes her right to his knife. By killing off this character so decisively, the film also kills off a certain model of femininity – dumb, passive, dependent, victimized – in order to replace it with another that is more knowing, less glamorous and far more capable (Karlyn. 2003)¹⁸

At Casey bommer på spørsmålet om hvem som er morderen i *Friday the 13th* er ikke uvesentlig. Hadde hun hatt stor kunnskap om skrekkfilm, kunne hun greit besvart det. Problemet ligger heller i at det kan være et lure spørsmål; de er sikker på at hun kommer til å svare feil. Antagonistene hadde nok drept kjæresten hennes uansett om hun hadde svart rett. Dette blir spesielt tydelig når vi får vite at Stuart er eksen til Casey, og hun dumpet ham for Steven Orth (mannen som blir drept først i filmen). Samtidig viser antagonistene seg å være

¹⁸ http://www.genders.org/g38/g38_rowe_karlyn.html

svært hensynsløse mot ofrene sine i *Scream*. Uansett hvor stor kunnskap man har om *Friday the 13th*, så vil de fleste forbinde serien med Jason Vorhees og ikke hans mor (det er også dette hun bommer på). Derfor kan det være lett å misforstå spørsmålet, samtidig som hun blir satt i en situasjon hvor hennes kjæreste, og hun selv, risikerer å bli drept. En situasjon der det er vanskelig å holde hodet kaldt og klart, og hvem som helst kan komme til å si at det var Jason. Hun viser seg derfor ikke å ha samme selvsikkerhet og selvinnsikt som heltinnen. Fremfor alt annet, beviser dette at du må ha kunnskap om populærkultur, for å kunne overleve i en av disse filmene.

Kannik (2009) sammenligner Casey med Marion Crane fra *Psycho*. Janet Leigh, som spiller Crane, og Drew Barrymore, Casey, var som kjendiser å regne i det filmene deres kom ut. Det at disse skuespillerne skulle bli tatt av dage så kjapt i en film var veldig overraskende. Det eneste problemet med Kanniks (2009) påstand er tiden filmene bruker på å presentere karakterene. Hitchcock bruker ganske lang tid på å utbrodere Cranes karakter, og det tar ihvertfall 40 minutter før hun blir drept. Dette gjør at hun er en mye mer tredimensjonal karakter enn det Casey er. Casey dør i løpet av de første ti minuttene av *Scream*. Vi får vite lite eller ingenting om henne, bortsett fra hennes store kunnskap om skrekkfilmer. Selv om det er ironisk at hun ikke vet at det var Pamela Vorhees som var morderen i den første *Friday the 13th*. Derfor er det lettere å kjøpe at Casey dør når hun gjør, selv om hun var en kjent skuesspiller på tiden *Scream* kom ut (Kannik 2009: 174-175).

I motsetning til *Scream* er det ikke mange av ofrene i *Martyrs* som får noen særlig karakteroppbygging. Selv om Lucie er en av hovedpersonene dør hun halvveis i filmen. Hun kjemper også mot en opponent, kvinnen hun ser i sine syner. Helt siden hun flyktet fra fangenskapet, har hun hatt skyldfølelse overfor noen hun ikke reddet. Dette skjønner verken hun eller publikum, før skapningen til slutt dreper Lucie, eller hun dreper seg selv. Når hun endelig har fått tatt sin hevn, gir skapningen klar beskjed om at nå er det nok, og Lucie kan endelig hvile. I en grusom scene hvor vi på den ene siden får se skapningen gyve løs på Lucie. Før vi på den andre siden får se hva som virkelig skjer: Gjennom Annas øyne ser vi at det er Lucie som tar sitt eget liv. Selve skapningen blir et symbol på Lucies dårlige samvittighet. På mange måter blir ikke hevnen bare noe hun utfører for seg selv, men også for kvinnen hun ikke fikk reddet. Det er også ganske symbolsk at Lucie dør utenfor huset hvor de har kastet likene.

Så, på grunn av Lucie blir heltinnen Anna ledet til dette huset. Når Lucie dreper seg selv blir Anna sittende igjen i sorg, og det er blant annet derfor hun ikke kommer seg videre.

Hadde hun bare dratt rett etterpå så hadde hun ikke blitt tatt til fange selv. Hun redder et annet offer som er låst fast i kjelleren. Anna befri henne fra fengslet sitt, og det er som om offeret blir født på nytt. Offeret som sikkert har vært fanget der lenge, har helt glemt hvordan det er å være menneske. Når hun blir vasket i badekaret, samtidig som Anna tar av henne lenkene, er det som hun blir født på nytt. Badekaret kan symbolisere livmoren. Likevel blir livet til offeret kortvarig, hun blir skutt av sekten som har kommet for å torturere Anna. Likevel kan dette symbolisere at Anna er den eneste morsfiguren i fortellingen. Som Green (2011) påpeker:

As a final insult, the three people she helps in the film – Lucie’s victim, Lucie, and the Victim – do not survive. Further still, Lucie and the Victim suffer from bouts of insanity, and do not seem capable of fully appreciating what she does for the both of them. Anna, who would clearly make a loving and caring mother of mother figure herself, receives only brutality in exchange for her kindness (Green 2011: 26).

Man kan også koble teorien «monstrous-feminine» opp mot heltinnen Anna, som på slutten har mistet all sin feminitet: Hun blir torturert, slått, skamklipt og får til slutt fjernet all huden. Selv om hun ikke er en antagonist, kan hun kobles opp mot «the monstrous-feminine» fordi det gjør at hun ser ut som et monster. Dette gjør at hennes kjønn blir helt undefinerbart, og selv om hun dør på slutten så kan hun sammenlignes med «den siste piken» likevel. Det er dog ikke helt uproblematisk å kalle henne for «den siste piken». I delen hvor jeg definerte protagonistene sa jeg at Anna kunne bli sett på som både heltinne og offer. Heltinne fordi hun blir beskytterinnen for Lucie, men også fordi hun hjelper flere mennesker i løpet av filmen. Offer fordi hun hjelper så mange, og medfølelsen så omfattende at den til slutt tar livet av henne. Denne medfølelsen gjør også at hun blir det perfekte eksempelet på en martyr. Det gjør også en annen ting klart: Selv om Anna helt klart er heltinnen i fortellingen, kan hun fint plasseres i en offerrolle i det filmen har avsluttet. Vi ser også at hennes observasjonsevne ikke er tilstede. Hun følger Lucie blindt, og det er ganske klart at det er fordi Anna elsker henne. Som nevnt tidligere, prøver Anna å kysse Lucie. Anna kan derfor ikke plasseres sammen med de andre heltinnene, og da mer spesifikt Laurie og Sidney. I *Martyrs* er Anna altfor opptatt med å hjelpe andre og tenker ikke på seg selv. Det betyr at hun som Annie, Lynda og doktor Loomis fra *Halloween* er både bokstavelig og billedlig blind. Dette er ikke tilfellet for de fleste karakterene i *Scream*.

Som sagt, er ikke Sidney den eneste som har observasjonsevnen. Som jeg også vist til nå, er det sjelden vennene i «den siste pikens» liv overlever. Det er også sjelden at de som overlever faktisk har observasjonsevnen. Randy Meeks, eksperten i *Scream*, overlever og har observasjonsevnen; kanskje den i filmen som har evnen mest eksplisitt. Han blir derfor sammen med Gale et motstykke i forhold til slasherfilmen. Randy er også med på å bidra i maktkampen mot antagonistene. Sammen med Gale legger de til rette forholdene for Sidneys siste kamp mot monstrene. Randy kan på mange måter sammenlignes med den selverklærte eksperten i *Halloween*, doktor Loomis. Mens Loomis er eksemplet på en erketypisk ekspert, er Randy den moderne eksperten. Randy har observasjonsevnen og bryter derfor med konvensjonene, situert rundt ekspertene i skrekkfilm (slasherfilmen). For det første er han en av ungdommene og eksperten i slasherfilmen var en av de eldre, mer vise. For det andre er ekspertområdet hans ikke noe en vanlig ekspert ville ha hatt. Han har god kunnskap om skrekkfilm, som i tillegg til jomfrudommen hans tilsier at han overlever. For det tredje er han slik Dika (1990) kalte doktor Loomis tidligere i oppgaven, en selverklært synsk person. Dette er mer eksplisitt i Randy, da veldig mye av det han forutser, faktisk skjer. I en scene i videobutikken hvor han jobber, prøver han å overbevise Stuart om at Billy er den skyldige. Som Kannik (2009) påpeker i samme nevnte scene, mener Stuart at faren til Sidney kan være morderen. Randy avfeier det og sier at det bare en «red herring», altså et falskt spor for å lure publikum (Kannik 2009: 189).

Når det gjelder doktor Loomis, er han i motsetning til Randy blind for det som skjer rundt ham. For det første bruker han mye av tiden i filmen på å advare samfunnet om Michael. Hadde han bare hatt interaksjon med for eksempel Laurie, eller til og med Tommy, så kunne han kanskje opparbeidet seg en observasjonsevne. For det andre ser vi den manglende observasjonsevnen tydelig i samme scene i filmen. Her står han og venter på å få prate med politisjefen, som også er Annies far. I det Michael stopper bilen i samme gate, står Loomis med ryggen til. Enda mer treffende kikker han bak seg rett etter Michael har kjørt forbi. Dette gjør at Loomis, på samme måte som Annie og Lynda, blir bokstavelig og billedlig blinde. For det tredje, som nevnt tidligere, er det ikke før han ser ungene springe ut av huset hvor Laurie har forskanset seg, at han til slutt kan se Michael. Selv om det er han som skyter og beseirer Michael i sluttscenen, ville han ikke kunne gjort det om ikke Laurie hadde lagt til rette for det.

Likevel er det Sidney som helt klart blir den moderne «siste piken» over alle. Som tidligere nevnt er hun en attraktiv, populær, ressurssterk ung kvinne som klarer å seire over

sin vanskelige fortid, overkomme kjæresteproblemer og til slutt beseire antagonistene. Men dette hadde ikke gått uten hjelpen fra Gale eller Randy.

Scream, however, rewrites the rules so that Sidney not only escapes postcoital death but also overcomes the villains. *Scream*, therefore, acknowledges but ultimately rejects the rules of the classic slasher film, which demand that the sole survivor always be a lone, female virgin. Instead, *Scream*'s requisite self-described virgin is Randy (Jamie Kennedy), the male slasher-film fan who articulates the genre's rules. Little more than a sidekick, Randy, despite being a virgin, is just as susceptible to violence, brutality, and death as his sexually experienced counterparts. Going against the convention, *Scream* has the nolonger virginal Sidney save Randy when he is attacked and almost killed (Wee 2005: 55).

Gale fra *Scream*, er den eneste av kvinnene som overlever bortsett fra Sidney. Gale viser seg veldig tidlig i filmen å være en ganske selvsikker, men sterk kvinne. En reporter som jakter på saker med alle disponible midler og metoder. I scenen hvor Sidney blir geleidet ut av politistasjonen etter at Ghostface angrep henne, finner Gale en hemmelig utgang og vil ha et intervju med henne. Til motsvar, slår Sidney henne. Senere prøver hun å forføre Dewey. Her viser hun seg å være en manipulator, og blir med for å sjekke området rundt huset hvor festen foregår på slutten av filmen. Hun representerer derfor, som Valerie Wee (2005) påpeker, et enda større avvik fra «den siste pike» konvensjonen. Hun er karriereorientert, egoistisk, ambisiøs og ganske amoralsk. Likevel blir hun ikke dømt i filmen for disse negative kvalitetene. Hun blir heller ikke tillagt monstrøse konnotasjoner. Hun fremstår heller som «en siste pike» nummer to (Wee 2005: 55-56). Dette er helt korrekt, da hun er med på og fasilitere nederlaget til antagonistene i *Scream*. Det er hun som retter pistolen mot antagonistene på slutten av filmen, slik at Sidney kan unnsnippe og slåss mot antagonistene på sitt eget territorium. Hun viser seg også kapabel til å forsvare seg, og er på mange måter en siste pike nummer to.

Kapittel 5: Konklusjon/Oppsummering

I innledningen satte jeg frem en tese hvor jeg sa at de franske filmenes karakterer ikke var like konvensjonsbasert som de amerikanske. Jeg sa også at jeg skulle undersøke de enkelte

heltinnenens egenskaper og modningsprosess. Samtidig ville jeg undersøke de ulike kjønnsrollene og hvordan de ble fremstilt. For å fremheve mine konklusjoner vil jeg gå gjennom hver enkelt heltinne og monster, og til slutt vil jeg si noe om ofrenes bidrag til maktkampen. Før jeg oppsummerer mine konklusjoner til slutt, og fremhever kjønns spørsmålet.

5.1 Heltinnene

Laurie fra *Halloween* er den mest prototypiske «siste piken» av alle heltinnene. Laurie overlever først og fremst fordi hun er intelligent og ressurssterk, men også fordi hun innehar en observasjonsevne. Det ble argumentert for i oppgaven at dette var heltinnens fremste egenskap. Hun kan for det første se antagonistene, noe Laurie gjør gjennom hele filmen. Laurie kan ikke gjøre noe med antagonistene disse første gangene. Det er fordi hun må gå gjennom en modningsprosess for å bli i stand til å gjøre det som kreves av henne. Hun er utvilsomt den mest modne karakteren i begynnelsen av filmen, og kanskje fremfor de andre «siste pikene». Det er Laurie som legger til rette for at Loomis kan beseire antagonistene til slutt. Selv om Clover (1992) sier at det ikke er så viktig hvem som beseirer antagonistene, er det likevel et viktig punkt i forhold til de andre heltinnene (spesielt Sidney). I og med at det ikke er Laurie som skyter Michael på slutten, fremstår hun ikke like sterk på slutten av filmen. Konvensjonen hvor mannen redder kvinnen blir gjeldende i *Halloween*. Det gjør også filmen til den mest konvensjonelle av de som er analysert. Dessuten vil konklusjonen av antagonistene vise at Michael har mest makt, da han fremdeles lever ved filmens slutt.

Den andre heltinnen Sidney er på den ene siden en typisk «siste pike», da hun fremstår som en flink pike og likeså jomfru; som også Laurie var. På den andre siden, går hun like mye vekk fra merkelappen: Hun er alt Laurie ikke er. Bortsett fra at de begge er intelligente og vakre, er Sidney også populær, sliter med en mørk fortid men kommer seg videre. Hun viser frem brystene sine tidlig i filmen og har til slutt sex med sin kjæreste og overlever filmen. Hun overlever i første rekke fordi hun har sex på sine egne premisser og ikke fordi alle andre sier at hun skal. Det er dog hovedsakelig fordi hun tar et oppgjør med seg selv, at hun vinner over antagonistene. Det fører til at hun blir voksen litt fort, men hun blir raskt klar til å gjøre det som kreves av henne. Derfor fremstår hun som et sterkere individ enn de andre «siste pikene». I tillegg har hun også observasjonsevnen, og ser antagonistene relativt tidlig i filmen. I forhold til Laurie vet Sidney allerede her hvem hun har med å gjøre (bortsett fra identiteten til morderen). Hun viser seg allerede her sterk og forsvarer seg så godt hun kan. Derfor slipper

hun også uskadet unna. Det er ikke bare Sidney som har observasjonsevnen, men også Gale og Randy, som hjelper henne å beseire antagonistene. Likevel er det Sidney som tar livet av dem. Derfor er hun et mye sterkere individ enn Laurie noen gang var.

Marie fra *Haute Tension* er ved første øyekast en konvensjonell «siste pike»: Hun er jomfru, ser ut som en gutt og oppfører seg deretter. Samtidig minner hun veldig om Laurie i oppførsel, hun er blant annet ikke interessert i å bli sjekket opp av guttene som prøver å be henne ut. Som heltinne har Marie observasjonsevnen. Hun kan se antagonistene men kan ikke gjøre noe med dem før på slutten. Likevel viser hun seg å være en ressurssterk kvinne som til slutt klarer å beseire dem. Som Sidney, overvinnes hun antagonistene egenhendig. Likevel er det problematisk å kalle Marie en «siste pike», eller heltinne, da hun viser seg å være antagonistene. Hun fremstår derfor som en veldig ukonvensjonell heltinne, om vi i det hele tatt kan kalle henne det. Anna fra *Martyrs* kan i likhet med Marie oppfattes som en prototypisk «siste pike»: Hun er jomfru, og en skulle tro hun har de rette egenskapene for å overleve. Hun er hjelpsom, og vet hvordan hun skal håndtere seg i en krise. Problemet er at hun lar sin hjelpsomhet og sympati komme i veien. Hun blir blind for det som skjer rundt henne, derfor er hun den eneste av de «siste pikene» som ikke har noen observasjonsevne. I stedet for å beseire monsteret (sekten) lar hun seg distrahere av de enkelte som trenger hennes hjelp. Hun blir som en moderlig figur for blant annet Lucie og offeret hun finner i underetasjen i huset hvor de ender opp. Fordi Anna gjør dette, blir hun selv kidnappet og torturert. Selv om hun teknisk sett ikke får en modningsprosess, gjennomgår hun her en forvandling. Som jeg argumenterte for i analysen, blir hun derfor et offer for sin medfølelse, og på slutten mer et offer enn en heltinne.

5.2 Antagonistene

Michaels tunge pust over stillbildene som vises på slutten av *Halloween*, konsoliderer hans makt. Michael er veldig preget av sin undertrykte seksualitet, som sier hva han skal gjøre til enhver tid. Dette ser vi allerede i åpningsminuttene, der han dreper sin storesøster med kniv. Som jeg argumenterte for, er denne akten presentert som en symbolsk voldtekt, hvor han får utløp for sin undertrykte seksualitet. Likevel ser det ikke ut til at han får noe utløp for det, og gjentar dette ved å drepe sin «søster» om og om igjen; Lynda og Annie. I det han får øye på Laurie, som han setter på en pidestall, som den dydige søsteren han aldri hadde, kan han ikke se seg tilbake og han får tvangsforestillinger. Det er veldig treffende at hun viser seg til slutt å være hans lillesøster. Derfor oppstår det et gjensidig avhengighetsforhold mellom de to. For

ham fordi han vil drepe henne til minne om sin søster, og hun fordi hun vil kvitte seg med denne mangefasetterte makten.

Billy på sin side er veldig preget av løsrivelsen fra sin mor, og som antagonist er han på denne måten ganske lik de andre monstrene fra slasherfilmen. Det ser ikke ut til at han er preget av noen undertrykt seksualitet. Billy viser seg derfor først og fremst å være mer ukonvensjonell i forhold til de andre slashermonstrene. Han oppfører seg ikke som en zombie, og blir derfor ikke en kald drapsmaskin. Motivet er hevn fordi moren til Sidney hadde et forhold til faren hans. Det blir derfor et motiv man kan relatere seg til, og Billy fremstår mer menneskelig. Stuart er bare «med på leken», men er likevel annerledes enn Michael og de andre antagonistene. Han blir den komiske medhjelperen.

Som nevnt blir det problematisk å kalle Marie en «siste pike» da hun også er antagonist. I realiteten slåss hun mot seg selv for å vinne kjærligheten til Alexandra. Hun skapte den uhyrlige mannen i sitt eget hode, for å undertrykke sin seksualitet. Det er også fordi hun ikke vil vedkjenne at hun har en «mørk» side. Likevel er det en annen type seksualitet hun gjemmer på; homoseksualitet. Dette ser vi eksplisitt når hun gjemmer seg i klesskapet på foreldrene til Alexandras rom. Som sagt er det å komme ut av skapet, og innrømme for seg selv at man er tiltrukket av det andre kjønn. Marie vet allerede hva hun vil ha i begynnelsen av filmen, det med andre ord ikke så mye hun trenger å innrømme. Når hun kommer ut (her fysisk) av klesskapet, kommer hun på mange måter ut for moren til Alexandra. Det er nok helst hennes to sider som dette symboliserer og ikke hennes undertrykte seksualitet. Det å «komme ut» representerer derfor kampen mellom hennes to sider. Dette eksemplifiseres i det moren sier til Marie «*Why are you doing this to us?*». Det er Marie som forteller det vi ser på skjermen. Man får en følelse av at det er hun som sitter med makten, og har kontrollen over fortellermediet. Dette gjør også at hun fremstår som mektigere enn de andre antagonistene.

Selv om sekten er den overordnede antagonist i fortellingen i *Martyrs*, blir Lucie den mest manifesterende. Dette fordi det er hun som motarbeider Anna gjennom hele fortellingen, helt til Lucie selv også dør. Hun blir også like mye et offer som Anna. Etter at Lucie har utført sin hevn, dreper hun seg selv. Derfor viser det seg at sekten, med Mademoiselle i spissen, har mest makt. Spesielt siden hun får vite av Anna hva som befinner seg på den andre siden. Like etterpå dreper Mademoiselle seg selv fordi hun ikke vil at noen andre skal få vite det.

5.3 Ofrene

Når det gjelder ofrenes funksjon, viser det seg at Judith Myers var den som satte i gang Michaels undertrykte seksualitet. Flere år etterpå prøver han å gjenskape situasjonen og dreper flere surrogater av henne. Dette skjer også med Annie og Lynda, som begge er bokstavelig og billedlig blind for det som skjer rundt dem. Den eneste som viser seg å være til hjelp for Laurie er doktor Loomis. Problemet med Loomis er at han også er bokstavelig og billedlig blind for det som skjer rundt ham. Han skal være eksperten på Michael, men ser ikke antagonisten før på slutten. Likevel viser det seg at doktor Loomis vil spille rollen som mannen som redder Laurie. Derfor sitter man igjen med en tanke om at *Halloween* er mye mer konvensjonell enn man egentlig trodde.

I *Scream* derimot er imidlertid ofrene mye mer kapable. Selv om Casey er den som dør først, viser hun seg å være en kandidat til «den siste piken», men som Crane dør hun før hun rekker å gjøre noe. Likevel kan det se ut til at ingen av ofrene egentlig har en manglende observasjonsevne. Men det er bare et fåtall av dem som får noen nytte av egenskapen. Her stiger Gale og Randy frem. Randy er filmeksperten og den synske personen i gjengen. Han forutser blant annet at Billy er en av antagonistene. Sammen med Gale legger de til rette forholdene slik at Sidney kan beseire dem. Gale blir «den siste pike» nummer to, da hun sammen med Sidney er de eneste overlevende kvinnene. Dette selv om Gale er en klar kandidat til å bli drept; arrogant, ikke jomfru og har diverse negative kvaliteter.

Når det gjelder *Haute Tension*, blir det enda verre. Alle ofrene mangler observasjonsevnen og kan ikke gjøre noe med Marie. Bortsett fra Alexandra, som på slutten «beseirer monsteret». Hun viser seg å være like evneveik som Laurie. Funksjonen til moren til Alexandra blir å fortelle Marie hvem hun er, selv om hun ikke vil høre etter. Derfor blir Alexandras mor mer et talerør for publikum, som sier noe om kampen mellom Maries to sider. Det samme kan man si om ofrene i *Martyrs*, og den manglende observasjonsevnen er eksplisitt. Dette er først og fremst fordi ingen av dem vet hvordan de skal ta vare på seg selv. Selv morsfiguren Anna vet ikke hvordan hun skal ta vare på seg selv. Hun viser seg å være kapabel til å ta andre under sin vinge.

5.4 Oppsummerende konklusjon

Når det gjelder kjønnsrollene i den amerikanske slasherfilmen så fremstår de ganske konvensjonsbaserte. Laurie er den prototypiske heltinnen. Likevel blir også kjønnsrollene ganske klassiske da det er doktor Loomis som redder henne til slutt. I *Halloween* er antagonisten basert rundt konvensjonene, den selv satte, og viker ikke fra det. Det at Michael

viser seg å være den mektigste, gjør at Laurie i rollen som heltinne blir marginalisert. Hun blir derfor plassert i den konvensjonelle kvinnerollen på slutten av filmen. Kjønnssrollene i *Scream* er ikke like klassiske. Sidney fra *Scream* fremstår som en tradisjonell heltinne, men er ikke i realiteten det. Hun har alle stemplene for at hun skal dø, men gjør det likevel ikke. Hun er både sterkere, og vil ikke være som den konvensjonelle kvinnen. Selv om hun får hjelp til å beseire antagonistene, er det hun som setter inn nådestøtet. Når det gjelder antagonistene ser vi også en endring, og det er flere antagonister. Billy har også et motiv, og ikke en undertrykt seksualitet.

Kjønnssrollene i den franske skrekkbølgen fremstår som veldig ukonvensjonelle. Noe som også medfører riktighet. Bortsett fra Marie som heltinne er særdeles tradisjonell, og hun kan sammenlignes med Laurie. Likevel blir hun ikke plassert i den klassiske kvinnerollen. Det er fordi hun «redder» seg selv og Alexandra, men også fordi hun viser seg å være antagonist. Det virker som antagonistene er overnaturlig, men hele filmen viser seg å være en fortelling Marie har skapt. Hun har en undertrykt seksualitet, men her er det homoseksualitet; altså en ny type seksualitet i skrekkfilmen. Anna er heller ikke en konvensjonell heltinne. Lucie fra *Martyrs* ble satt frem som antagonist. Det viste seg ikke å stemme, da hun som Anna ble mer et offer. I motsetning til Anna blir hun et offer for sin dårlige samvittighet. Lucie er heller ikke overnaturlig, og kan dø. Derfor ser man også at rollene protagonist og antagonist er mer flytende, og ikke like lett å vite hvem som er hvem. Det som også viser seg er at ingen av heltinnene eller antagonistene har observasjonsevnen i de franske filmene. Marie har det når fortellingen begynner. I det hun innser hvem hun egentlig er, er det ganske synlig at hun egentlig ikke hadde det.

Ofrene i amerikansk slasherfilm får ofte mer karakteroppbygging enn de franske, selv om de blir fremstilt som stereotypiske tenåringer. Men man får mer subtil oppbygging av karakterene totalt sett i de franske filmene. Problemet er at de blir så raskt drept, at man sitter nesten ikke igjen med «noe matnyttig». Det vil si de fleste, bortsett fra Anna, som vi lærer en hel del om. Likevel må konklusjonen bli at selv om de amerikanske filmene har flertall av stereotypiske tenåringer, så er karakterbygging her ganske lik. Man ser også en forskjell i ofrene i *Halloween* og *Scream*. Mens sistnevnte har ofre som har observasjonsevnen, så har ingen av de i førstnevnte denne evnen. I de franske filmene har ikke ofrene denne evnen i det hele tatt. I motsetning kan ofrene i de franske filmene drive fortellingen fremover. For eksempel fører Lucies død til at Anna blir igjen i huset, og er en direkte konsekvens til at hun blir fanget.

6. Litteraturliste

Bøker

Clover, J. C. 1992, «*Men, women and Chain Saws*», Bfi Publishing, London, 1992

Creed, B. 1993, «*The Monstrous-Feminine – Film, Feminism, Psychoanalysis*», Routledge, London & New York, 1993

Dika, V. 1990, «*Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the films of the stalker cycle*», Associated University Press, London & Toronto, 1990

Greven, D. 2011, «*Representations of Feminity in American Genre Cinema - The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*», Palgrave Macmillan, New York, 2011

Haastrup, K. H. 2009, «*Genkendelsens glæde - intertekstualitet på film*», kap 6. *Scream, slasherfilmen og intertekstuel suspense*, s. 173-196, Multiverse ApS, København, 2009

Hurst, M. 2012, «*Subjectivity Unleashed: Haute Tension*», fra *European Nightmares - Horror Cinema in Europe since 1945*, s. 103-117, Wallflower Press, London & New York, 2012

Kristeva, J. 1980, «*The Powers of Horror – An Essay on Abjection*», Columbia University Press, New York, 1980

Langford, B. 2005, «*Film Genre: Hollywood and beyond*», kap 7 s. 158-182, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005

Larsen, O. L. 1998, «*Fleksible konvensjoner: Filmsjangre og historie*», Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen, Bergen, 1998

Lorentzen, J. Mühleisen, W. 2006, «*Kjønnforskning – En grunnbok*», Universitetsforlaget, Oslo, 2006

Lowenstein, A. 2005, «*Shocking Representation*», kap 1 *France: History Without a Face: Surrealism, Modernity, and the Holocaust in the Cinema of Georges Franju*, s. 17-55, Columbia University Press, New York, 2005

Lorentzen, J. et. al, 2006, «*Kjønnforskning – En grunnbok*», Universitetsforlaget, Oslo, 2006

Mortensen, E. et. al, 2008, «*Kjønnsteori*», *Psykoanalytisk tilnærming – Julia Kristeva*, Gyldendal Akademisk, Oslo, 2008.

Mulvey, L, 1975, «*Visual Pleasure and Narrative Cinema*», fra *Film Theory & Criticism*, s. 711-722, Oxford University Press, New York & Oxford, 2009

Newman, K. 2011, «*Nightmare Movies - Horror on Screen since the 1960s*», Bloomsbury, London, Berlin, New York & Sydney, 2011

Pinedo, C, I. 1997, «*Recreational Terror – women and the pleasures of horror film viewing*», State of University of New York Press, Albany & New York, 1997.

Quandt, J. 2004, «*Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*», fra *The New Extremism in Cinema*, s. 18-25, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011

Rockoff, A. 2002, «*Going to Pieces – The Rise and the fall of the slasher 1978-1986*», Macfarland, 2002.

Short, S. 2006, «*Misfit Sisters – Screen Horror as Female Rites of Passage*», Palgrave Macmillian, New York, 2006

Stam, R. 2000, «*Film Theory – An Introduction*», Blackwell Publishing, Oxford, 2000

Thwaites, T. Et. Al, 2002, «*Introducing cultural and media studies: a semiotic approach*», Palgrave, Houndmills, 2002

Tudor, A. 1989, «*Monsters and Mad Scientists - A Cultural History of the Horror Movie*», Basil Blackwell, Oxford, 1989

Walby, S. 1990, «*Theorizing Patriarchy*», Blackwell, Oxford, 1990

Filmografi

A'linterieur/Inside (Alexandre Bustillo og Julien Maury, 2007)

Black Christmas (Bob Clark, 1974)

Friday the 13th 1 (Sean S. Cunningham, 1980)

Friday the 13th 2 (Steve Miner, 1981)

Freddy Vs. Jason (Ronny Yu, 2003)

Halloween (John Carpenter, 1978)

Halloween II (Rob Zombie, 2009)

Haute Tension/High Tension (Alexandre Aja, 2003)

Les Yeux sans visage/Eyes without a face (Georges Franju, 1960)

Les Pacte des Loups (Christophe Gans, 2001)

Martyrs (Pascal Laugier, 2008)

Once Upon a Time (Adam Horowitz & Edward Kitsis, 2011)

Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)

Scream (Wes Craven, 1996)

Scream 2 (Wes Craven, 1997)

The Texas Chainsaw Massacre (Tobe Hooper, 1974)

Internett

Chandler, D. 1997, "*An Introduction to Genre Theory*",
http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf , 1997

Clover, J, C. 1987, "*Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*" fra *Representations* nummer 20, "*Misogyny, Misandry, and Misanthropy*, 1987, University of California Press, California <http://www.jstor.org/stable/2928507>

Cohen, J. 2011 «'Will You Still Love Me in the Morning?': Gender Representation and Monstrosity in Alexanders Aja's *High Tension*», 2011 <http://www.inter-disciplinary.net/ati/fht/fht2/cohen%20paper.pdf>

Green, N. 2010, "*The New French New Wave? Sex and Horror in the Modern Arthouse*",
<http://www.brightlightsfilm.com/67/67frenchhorror.php>

Green, M, A. 2011, «*The French Horror Film Martyrs and the Destruction, Defilement, and Neutering of the Female Form*», <http://dx.doi.org/10.1080/01956051.2010.494187> ,
Routledge, London, 2011

Humphries, R. 2002, "*Dr. Franju's 'House of Pain' and the political cutting edge of horror*", fra *Kinoeye* vol 2, nummer 13, 2002, *Kinoeye*
<http://www.kinoeye.org/02/13/humphries13.php>

Karlyn, R, K. 2003, «*Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave: I'm not My Mother*», fra *Genders* nummer 38, 2003

Williams, L. 1991, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", fra *Film Quarterly* vol. 44, 1991, University of California Press <http://www.jstor.org/stable/1212758>

Wee, V. 2005, «Hypermodernism, and the Late-Nineties Teen Slasher Film» fra *Journal of Film and Video* vol 57, nummer 3 <http://www.jstor.org/stable/20688497>

Vedlegg:

Handlingsreferat de utvalgte filmene

Halloween:

Filmen begynner med drapet på Judith Myers, og etter at Michael blir arrestert, sendes vi 15 år fremover i tid. Her stifter vi bekjentskap med doktor Loomis som blir kjørt til anstalten Michael har blitt plassert i. I det de ankommer stedet har pasientene kommet seg ut av rommene, og Michael stjeler bilen deres. Han drar tilbake til Haddonfield hvor de uhyrlige hendelsene skjedde. Dagen han drar tilbake på, er også samme dagen som han drap sin søster (15 år senere). Vi treffer etter hvert på Laurie som skal til skolen. Hun går dit sammen med Tommy, som hun pleier å passe. På skolen blir hun sittende og dagdrømme og får øye på Michael for første gang. Når hun er ferdig på skolen, går hun hjem igjen sammen med Annie og Lynda, hennes bestevenner. En bil følger etter dem, og det er Michael. Han stopper opp foran dem og blir sittende å se på dem. Laurie ser ham, men det virker ikke som Annie eller Lynda legger merke til han. Selv om Annie kaller han «hot». Lynda forlater dem, og Annie og Laurie går hjem igjen. Laurie ser Michael igjen, mens Annie er for opptatt med å lete i vesken sin. I det Laurie får henne til å se opp, har han forsvunnet. Når Laurie kommer hjem ser hun Michael gjennom vinduet igjen. Hun gnir seg i øynene og han er ikke der lengre. Senere møter hun Annie igjen som kjører henne til Tommy sitt hus. Her blir hun sittende å passe på Tommy, til Annie prakker på henne ungen hun sitter barnevakt for. Idet Annie skal kjøre for å hente sin kjæreste, blir hun overrasket av Michael i bilen. Han kveler henne bakfra til hun dør. I samme øyeblikk har Lynda og kjæresten, Bob, funnet fram til huset hvor Annie satt barnevakt. De har sex i sengen til foreldrene til Lindsay, og Bob går for å hente noen øl. Michael angriper Bob, kveler han og stikker ham med kniven. På dette tidspunktet har Lynda ringt til Laurie. Ikke lenge etter kveler Michael henne med en telefonledning, utkledd som

Bob. Det er da Laurie får bange anelser og drar bort til huset for å sjekke. Etter å ha lett gjennom huset, finner hun likene av sine venner. Michael begynner å jakte på henne, og det hele avsluttes i huset hvor Tommy og Lindsay befinner seg. Laurie setter seg ned i sofaen med en strikkepinne, som hun raskt bruker til forsvarsvåpen mot Michael. Han faller, mens hun springer opp i andre etasje. Her later hun som hun hopper ut av vinduet, for så å gjemme seg i klesskapet. Michael er fort over henne, og snarrådig lager hun et våpen av en klesshenger. Hun stikker ham i øyet, tar kniven og stikker ham igjen. I det Laurie tror hun har beseiret han igjen, våkner han opp igjen og angriper henne. Det er da doktor Loomis får nyss om hva som skjer, bryter seg inn i huset og skyter Michael. Han faller ut av andre etasje, men når Laurie og doktor Loomis kikker ut av vinduet har han forsvunnet.

Scream:

Casey Becker er alene hjemme når telefonen ringer. Det er en mannsstemme i andre enden, som sier at han har ringt feil. Casey snakker litt med ham før hun legger på. Mannen ringer igjen og de begynner å snakke om skrekkfilmer, helt til Casey ser seg lei og legger på igjen. Hun blir oppringt igjen, og mannen i den andre enden begynner å true henne. Hvis hun svarer rett på noen spørsmål, skal han ikke drepe hennes kjæreste. Hun svarer rett på det første spørsmålet. Men da hun tar feil av Jason Vorhees og hans mor, Pamela, dreper mannen kjæresten hennes. Nå begynner en jakt på Casey, hvorpå hun tar med seg telefonen og en kniv for å beskytte seg. Hun klatrer ut vinduet, og prøver å springe frem i hagen. Samtidig ser vi en bil komme mot huset. Det er foreldrene til Casey som kommer hjem. Mens de låser seg inn, dreper antagonist Casey på plenen deres. Scenen skifter raskt over til Sidneys hus, hvor hun sitter og gjør lekser. Hun blir forstyrret av kjæresten som klatrer opp til vinduet hennes. De prater, og begynner etter hvert å kline. Til slutt stopper Sidney han og han må gå. Like før han drar, viser hun sine bryster til ham. Dagen etterpå på skolen får alle vite om hva som har skjedd med Casey. I løpet av dagen blir Sidney angrepet mens hun venter på at venninnen hennes, Tatum, skal hente henne. Hun klarer å forsvare seg og unnslipper til slutt. Billy blir tatt av politiet fordi de tror det er ham. Sidney tror også det er ham. På vei ut av politistasjonen blir hun plaget av Gale Weathers som vil høre Sidneys versjon. Etter alt som har skjedd får alle fri fra skolen og de må være inne i sine hjem etter midnatt. Randy Meeks mener også det er Billy som er morderen, fordi han påpeker at det er så opplagt at det skal være kjæresten til hovedpersonen. Slik er det i alle fall på skrekkfilm sier han. Sidney og vennene hennes ender opp på en fest hos Stuart. Her kommer også bror til Tatum, Dewey,

som er politimann, og Gale. Tatum er den første som blir drept av dem, og blir drept i hundeinngangen etter at garasjedøra går opp. Sidney og Billy gjør opp, og har sex for første gang. Rett etter de er ferdige blir Billy tilsynelatende drept av Ghostface. En voldsom jakt etter Sidney begynner. Sidney ender til slutt opp på kjøkkenet hvor Billy og Stuart innrømmer at de stod bak mordene. Etter at Gale retter pistolen mot dem, glemmer de helt Sidney som får et overtak. Kledd i masken og kappe angriper hun Billy. Så snart Stuart får nyss om dette, angriper han Sidney. Hun dreper ham til slutt ved å hive et fjernsynsapparat på ham. I det Sidney tror hun har drept Billy, våkner han til live igjen. For å være helt sikker, skyter Sidney ham flere ganger i hodet.

Haute Tension:

Marie og Alexandra skal lese til eksamen, og drar derfor hjem til Alexandras familie. På veien dit har Marie et mareritt hvor hun jakter på seg selv. Hun våkner fort og forteller Alexandra det hele. Ikke lenge etter har de kommet frem til hjemstedet til Alexandra. Samtidig får vi se en bil hvor en overvektig mann sitter og har munnsex med et avkappet hode. Alexandra og Marie setter seg ned og studerer mens de prater. Alexandra prater ustanselig om sine erobringer. Det er tydelig at Marie ikke liker dette, og klager høylydt. Marie går ut og tar en røyk, og studerer Alexandra utenfra mens huns dusjer. Senere går Marie opp til rommet sitt og utforsker det. Til slutt legger hun seg på sengen og hører på musikk mens hun onanerer. Samtidig ankommer bilen til mannen huset og stopper utenfor. Han ringer på, og faren til Alexandra slipper ham inn. Like etterpå dreper mannen ham ved å kappe av ham hodet. Sønnen, og broren til Alexandra er den neste. Antagonisten dreper ham ute på jordet med en hagle. I prosessen har han også lenket fast Alexandra til en seng. Marie får nyss om det som skjer, og gjemmer seg på rommet sitt mens mannen leter. Antagonisten gir opp og går videre. Marie følger etter og ender opp på rommet til foreldrene til Alexandra. Hun gjemmer seg i klesskapet deres da hun hører noen gjøre entre. Mens hun sitter der inne, dreper antagonisten moren til Alexandra ved å knivstikke henne et antall ganger. Når hun kommer ut, våkner moren til live igjen for å si en siste ting. Nå begynner en heseblesende jakt etter mannen som har kidnappet Alexandra. Marie klarer å lure seg med i bilen til morderen. Han stopper ved en bensinstasjon, og Marie ser sitt snitt til å tilkalle myndighetene. Mannen dreper bensinstasjonsbetjenten og får nyss om Marie. Marie springer og gjemmer seg på toalettet. Mannen leter, men finner henne ikke. Han tisser og drar videre. Marie får stjålet en bil og følger etter han. Mannen er smart og legger merke til henne. Han dukker plutselig opp bak

henne, med bilen sin. Begge to krasjer, og en kamp på liv og død begynner. Det hele ender med at Marie slår inn ansiktet hans med en klubbe. Hun prøver å redde Alexandra, men hun ser ut til å være redd for Marie. Til slutt stikker Alexandra Marie med en kniv, og det klikker for sistnevnte. Vi får blant annet se på videoklippet fra bensinstasjonen at Marie er den virkelige antagonist. En storstilt jakt, lik den i drømmen til Marie, starter og Alexandra jages gjennom skogen med en motorsag. Alexandra jages til en bil hvor hun forskanser seg. Marie prøver desperat å drepe henne. Alexandra ender opp veien hvor hun «proklamerer» sin kjærlighet for Marie. Godtroende omfavner Marie henne. Det er da Alexandra ser sitt snitt til å stikke Marie med en glassbit. Marie segner om og filmen slutter med henne innestengt på en anstalt.

Martyrs

Filmen starter med flukten til Lucie. Vi får så se et kamerateam som dokumenterer hennes oppvekst på et barnehjem. Det er her vi først stifter bekjentskap med Anna, som blir Lucies beskytter. Anna redder Lucie fra å ta sitt eget liv på barnehjemmet, og de blir veldig gode venner. Lucie ser syner av en vansiret kvinne, som får det hele til å minne om *The Ring*. Femten år senere kommer vi over en tilsynelatende vanlig familie. Det ringer på døren, og i løpet av få minutter slakter Lucie familien. Hun tror det var de som kidnappet og torturerte henne. Etter at Anna har kommet seg dit begynner den vansirede skapningen å angripe Lucie igjen. Likene av familien har blitt plassert på badet. Anna legger merke til at moren fremdeles lever, og prøver å hjelpe henne. Lucie får nyss om dette, og dreper moren ved å hamre inn hodet hennes med en hammer. Anna begynner sakte men sikkert å frakte likene ut i hagen, hvor de har laget en grav. Mens dette foregår angriper skapningen Lucie igjen. Nå får vi se at det faktisk er Lucie som skader seg selv. Vi får et tilbakeblikk fra flukten til Lucie. Her kommer hun over et rom hvor en annen kvinne blir torturert. Dette synet er rett og slett et uttrykk for Lucies dårlige samvittighet fordi hun ikke reddet kvinnen. Mens Anna ser på, tar Lucie sitt eget liv. Hun springer gjennom vinduet og dør like ved likene til familien. I det Anna sørger over Lucie, hører hun plutselig noen lyder. Hun finner en hemmelig gang, og kommer over et offer som tydeligvis har blitt torturert over lengre tid. Anna hjelper henne opp i huset og begynner å ta seg av henne. Kvinnen gjør etter hvert motstand og flykter fra Anna. Det er da resten av sekten kommer for å sjekke hva som skjer i huset. De dreper offeret og tar Anna til fange. Anna får treffe sjefen for sekten, mademoiselle, som forklarer bakgrunnen for denne. De er interessert i å finne ut hva som finnes etter døden, ved å torturere kvinner så

lenge at de blir martyrer. Anna blir holdt fanget og torturert helt til hun mister all sin feminitet. Til slutt fjerner de all huden hennes. Like før hun dør, forteller hun mademoiselle hva hun har sett. Mademoiselle tar sitt eget liv ikke lenge etter.