

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 16.02.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Skrekkfilm

(_film, _sjanger) Også kalt grøsser- og horrorfilm. En spille-/fiksjonsfilm som skaper skrekk- og sjokkeffekter.

“Grunnformelen i en skrekkfilm er slik: Normaliteten trues av et monster.” (Rainer Winter i Müller-Doohm og Neumann-Braun 1991 s. 224) “In the horror film, the monster is a dangerous breach of nature, a violation of our normal sense of what is possible. [...] The horror plot will often start with the monster’s attack on normal life. In response, the other characters must discover what the monster is at large and try to destroy it. [...] Not surprisingly, the iconography of the horror film includes settings where monsters might be expected to lurk.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 330) Smerten som påføres ofrene, er ofte både psykisk og fysisk (Winter 2010 s. 178). Skrekkfilmer gir “nerve-kiling” (på tysk “Nervenkitzel”; Winter 2010 s. 223). De gjør det mulig for publikum å oppleve en trygg frykt og å se nærmere på fenomenet det skremmende sine ulike former (Ethis 2013 s. 25). Filmene vekker en “kognitiv appetitt” (Thomas Hobbes) gjennom å vise fram “umulige” vesener som ikke lar seg innordne i kjente kategorier (Winter 2010 s. 247). For å skape skrekkeffekter spiller regissører ofte på forskjellene mellom hva publikum ser og hva personene i filmen ser (Aumont, Bergala et al. 2004 s. 186).

Skrekkfilmer er fulle av “Monstrous metaphors” (Harry Benshoff i Mathijs og Mendik 2008 s. 221). Monstrene representerer noe mer enn seg selv, enten dette befinner seg utenfor mennesket eller inne i mennesket. Monsteret kan få en allegorisk eller metafysisk betydning. Sjangeren skal framkalle en lang rekke negative følelser: redsel, panikk, skrekk, gru, avsky (Vossen 2004, innledningen). Å se skrekkfilmer innebærer “emotional risk-taking” (Kerstin Leder i <http://www.participations.org/Volume%206/Issue%202/special/leder.htm>; lesedato 03.06.14) Frykten hos tilskuerne får også en symbolsk funksjon. “Fear is a religious feeling” (skrekkfilmregissør Philip Kaufman sitert fra Mathijs og Mendik 2008 s. 260).

Monsteret er ofte et slags “halvvesen”, for eksempel halvt dyr og halvt menneske, eller skapningen er halvveis levende og halvveis død, eller et menneske som har to eller flere helt forskjellige personligheter (Mayer 2000 s. 9).

Filmene henter sin virkning fra den uroen og frykten mennesker går rundt med, ofte ubevisst. “Den voksne som går på kino, foretar dermed en handling som ligner den et barn gjør når det leker på en måte som bearbeider barnets frykt, for å kontrollere sin angst” (Sarah Sepulchre i <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2480>; lesedato 30.03.20).

Den tyske forskeren Gerhard Mayer har skrevet om filmkvelder der ungdom samles for å se skrekkfilm. Slike kvelder fungerer som en slags pubertetsrite, utholdenhets-test eller tøffhetsprøve – hvem orker å se på de mest skremmende scenene, uten å snu seg bort? (Mayer 2000 s. 21) Det å klare å se filmen kan fungere som “a test of viewing endurance or toughness” (Gillespie og Toynbee 2006 s. 48) og som et innvielsesritual. Å se skrekkfilmer “inculcates [...] mildly subversive of moral norms – that is one obvious reason the horror genre is popular with teenagers.” (Murray Smith i Plantinga og Smith 1999 s. 228)

Kendall L. Walton hevder i boka *Mimesis as Make-Belive: On the Foundations of the Representational Arts* (1990) at “frykten tilskueren føler skjer i fantasiverden, tilskueren er “kvasiredd” ” (gjengitt fra Stapnes 2010 s. 35).

Skrekkfilmer viser traumatiske hendelser og “sjelelige avgrunner” (Schroer 2007 s. 90). I tillegg til den kjente hverdagsvirkeligheten finnes det en annen, fremmed og deformert verden med helt ukjente og truende regler (Faulstich 2008 s. 44). Mørke, og manglende evne til å se, hører til skrekksjangerens standardrepertoar, og brukes for å få tilskueren ut av mental balanse (Faulstich 2008 s. 46). Filmene skal gi publikum “a breath of fresh scare” (Joan Hawkins i Mathijs og Mendik 2008 s. 181). I en god skrekkfilm “something completely unexpected has to happen” (Mathijs og Mendik 2008 s. 492). Den franske regissøren Georges Franju uttalte: “Det skremmer ikke å vise en unormal person gjøre unormale ting. Man må vise en normal person gjøre unormale ting eller en unormal person gjøre normale ting.” (sitert fra Ethis 2013 s. 24)

Skrekkfilm er “film som försöker skrämma eller chockera sin publik genom att konfrontera den med något okänt, övernaturligt eller tabubelagt [...] Helt avgörande för skräckfilm är dess *överkliga modus*: det måste förekomma en inbrytning av det *icke-rationella/övernaturliga/“okända”/mot naturlagarna brytande i vardagsverklighetens här och nu*. [...] Detta numera “omoderna” ord ondska kan avse både en aktiv, ödeläggande kraft som övergår vårt förstånd ” (Margareta Rönnerberg i <https://journals.lub.lu.se>; lesedato 06.11.19).

“Like its literary antecedents, horror cinema has always focused in upon the fluctuating boundaries of taboo. It is, by its very nature, a genre of film-making which relies upon transgression. It demands that the audience’s sensibilities be affronted, that decency be damned (albeit temporarily), that rules be broken. Although sadly little mainstream horror cinema challenges its audience to reassess the nature of taboo (Stephen King argues that visions of monstrousness simply

make us feel more comfortable with the norm), even the most narratively reactionary, moralistic horror movies feed upon the ecstatic shock of speaking the unspeakable, of showing the unwatchable.” (Mark Kermode i <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1080/03064229508535988>; lesedato 08.09.23)

“The core definition of the horror film, according to film critic Robin Wood, can be reduced to a deceptively simple proposition: “normality is threatened by the monstrous.” If much mainstream horror simply reproduces a Judeo-Christian world view in which anything that steps off the narrow path of righteousness is ultimately punished, if not destroyed, Wood speaks of a subversive tradition in American horror that encourages our attachment to the monstrous and our rejection of the repressiveness of the normative. Many horror auteurs are less interested in scaring us with a glimpse of forbidden knowledge than they are with critiquing institutions, like the family or the state, that seek to regulate sexuality and eradicate difference.” (Jenkins 2007 s. 45)

“When fascism and economic depression halted European developments, Hollywood’s B-row took over. Influenced by a legion of European filmmakers who fled the old continent, Hollywood’s chain-produced genre films started exploring the odd and unusual, going further than the studio executives cared to know. This created the opportunity for Todd Browning and James Whale to experiment with the permissible, and release cult favourites like *Dracula* (1930), *Frankenstein* (1930), *Freaks* (1932) and *Bride of Frankenstein* (1935) – all from Universal. Their popularity gave way to a veritable stream of horror, nurturing the talents of Robert Florey or Karl Freund. Parallel to that, the exoticism and erotic undertones of Friedrich Murnau and Robert Flaherty’s *Tabu* (1931), led to suggestive pseudo-documentaries like *Trader Horn* (1931), which in turn spawned a series of exotic adventure serials, of which *King Kong* (1933) and *Tarzan and His Mate* (1934) were the most cultish – though one should not minimize the appeal of swashbuckler [= kostymedramaer med spennende eventyr og sverdkamper] and pirate movies.” (Mathijs og Mendik 2008 s. 166)

I *Freaks* (1932; regissert av Tod Browning) følger vi et sirkus som er på turné i Europa. Dvergen Hans forelsker seg i en kvinnelig trapes-artist med normal menneskestørrelse. Hun kalles Cleopatra, og på tross av sin avsky for Hans og de andre “vanskapte” “freak”-personene ved sirkuset, oppmuntrer hun Hans for å motta hans fine gaver. Gavene og pengene hun får av Hans, deler Cleopatra med sin elsker, som er sirkusets sterke mann, kalt Hercules. Hans er egentlig forlovet med småvokste Frieda. Overfor Cleopatra røper Frieda ubetenksomt at Hans eier en stor formue, og etter dette bestemmer Cleopatra seg for å gifte seg med Hans for å få tak i pengene hans. På bryllupsdagen ydmyker hun Hans og nekter å delta i en fest arrangert av “freaks”. Hans sine venner ved sirkuset oppdager deretter at Cleopatra har tenkt å ta livet av ektemannen for å arve hans formue. De underlige vennene til Hans sammensverger seg, tar livet av Hercules og gjør Cleopatra om til en svært misdannet “kvinne-høne” som sirkuset heretter kan vise fram og tjene

penger på. Brownings film sjokkerte ved å bruke ekte mennesker med misdannelser som skuespillere, og persongalleriet har blitt beskrevet som “hentet fra et bilde av Bosch eller Goya” (Mullen 2013 s. 104). Blant personene er det f.eks. en mann uten armer og bein, to søsken som ligner på fugler (kalt “Bird Girl” og “Bird Boy”). Disse personene er med for å gi skrekkeeffekt. Særlig scenen mot slutten der de “de vanskapte” kryper fram under vognene for å ta hevn, er truende og uhyggelig. Publikum ble sjokkert, og filmen ble trukket fra britiske kinoer. Den forble forbudt vist der i over tretti år (Mullen 2013 s. 104).

I artikkelen “Intolerable Ambiguities: Freaks at/as the Limit” (1996; i boka *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, redigert av Rosemarie Garland Thompson) skriver Elisabeth Grosz: “The freak is an object of simultaneous horror and fascination because, in addition to whatever infirmities or abilities he or she exhibits, the freak is an *ambiguous* being whose existence imperils categories and oppositions dominant in social life. [...] Freaks cross the borders that divide the subject from all ambiguities, interconnections, and reciprocal classifications, outside or beyond the human. They imperil the very definitions we use to classify humans, identities, and sexes – our most fundamental categories of self-definition and boundaries dividing self from otherness.” (her sitert fra Mullen 2013 s. 263)

Jason Zinomans bok *Shock Value: How a Few Eccentric Outsiders Gave Us Nightmares, Conquered Hollywood, and Invented Modern Horror* (2001) “tells the unlikely story of how the much-disparaged horror film became an ambitious art form while also conquering the multiplex. Directors such as Wes Craven, Roman Polanski, John Carpenter, and Brian De Palma – counterculture types operating largely outside the confines of Hollywood – revolutionized the genre, exploding taboos and bringing a gritty aesthetic, confrontational style, and political edge to horror. Zinoman recounts how these directors produced such classics as *Rosemary’s Baby*, *Carrie*, *The Texas Chainsaw Massacre*, and *Halloween*, creating a template for horror that has been imitated relentlessly but whose originality has rarely been matched. This new kind of film dispensed with the old vampires and werewolves and instead assaulted audiences with portraits of serial killers, the dark side of suburbia, and a brand of nihilistic violence that had never been seen before. *Shock Value* tells the improbable stories behind the making of these movies, which were often directed by obsessive and insecure young men working on shoestring budgets, were funded by sketchy investors, and starred porn stars. But once *The Exorcist* became the highest grossing film in America, Hollywood took notice. The classic horror films of the 1970s have now spawned a billion-dollar industry, but they have also penetrated deep into the American consciousness. Quite literally, Zinoman reveals, these movies have taught us what to be afraid of.” (<http://www.goodreads.com/book/show/10985582-shock-value>; lesedato 24.08.16)

“Any particular horror movie can be offering a number of mixed and contradictory messages – for example, that women ought to be helpless, but if they are, they

deserve whatever happens to them, or that nuclear weapons are really bad and can create monsters, but when we use them against the monsters they have created, then these weapons are really good. As Stephen King points out in his book on the horror genre, *Danse Macabre* (New York: Berkley Books, 1983, p.177), it isn't unusual for a particular horror movie to be conservative, even reactionary, and liberal, even revolutionary, at the same time." (Welch Everman i Mathijs og Mendik 2008 s. 215)

"[V]irtually all horror films are basically conservative. Think for a moment of how the horror film works. In the beginning, things are okay. Then something unusual turns up – a vampire, a werewolf, an alien, a monster of some sort, a guy in a hockey mask – and everything is a mess. But someone figures out how to solve the problem, and in the end, things are pretty much as they were in the beginning. This basic horror-film formula assumes that the way things are is the way things ought to be, and so the goal of the movie is to get everything back to the way it was, back to normal. This is a fundamentally conservative view of the world. Horror films are often conservative in more specific ways: for example, in their treatment of women as helpless, powerless victims or in their view of anyone who is different as dangerous and deserving of death. On the other hand, these same movies often raise important questions about the way things are. Many horror films question authority or reject it outright. It isn't at all unusual to see the government, the military, the police, and the scientists depicted as ineffectual or evil. Beginning in the 1970s, the ecological horror film started questioning the way we were treating Earth. During that same decade, the true horror-film heroine began to emerge – the woman who could deal with the problems that had once been the province solely of men." (Welch Everman i Mathijs og Mendik 2008 s. 214-215)

"The audience finds some kind of relevance in the film, whether it can be universal like the fear of death, the unknown, or cultural, social, religious relevance. For example, South Korea is a highly competitive country and is the one of the top countries with the highest suicidal deaths. Because of strict studies in middle school and high schools, many students commit suicide by falling off of the rooftop of their school. There are many films with young girls coming back to haunt their enemies with long black hair and pale skin – a highly profitable film genre due to its social relevance." (Park 2018)

Undersjangrer av skrekkfilmen er slasher-filmer, zombie-filmer, vampyrfilmer og andre. "Zombie is one of the most popular horror genres. It raises the question, if you were in a situation where everyone is a zombie except for you and a group of friends, how would you survive? [...] serve as a commentary to how humans react when society breaks down." (Park 2018)

I zombie-filmer våkner de døde til liv og angriper de levende; filmene fokuserer mye på forholdet mellom de levende, hvordan de sammen må kjempe for å overleve og utslette zombier som angriper dem. Blant de undersjangerne er

“grindhouse, horror, splatter, blood & gore, slash & trash og så videre.” (*Dagbladet* 16. november 2012 s. 64) I 2008 anslo en tysk medieekspert at det til sammen gjennom historien har blitt lagd ca. 370 forskjellige vampyrfilmer (Faulstich 2008 s. 201). I den såkalte “child peril-sjangeren” er overgripere ute etter å maltraktere barn, også seksuelt (*Aftenposten Innsikt* mai 2011 s. 77). En annen undersjanger er “phone horror” eller telefonterror-filmer, bl.a. Bob Clarkes *Black Christmas* (1974) og Fred Waltons *When a stranger calls* (1979). En annen undersjanger er insekt-skrekkfilmer, f.eks. Gordon Douglas’ *Them!* (1954) (Rauscher 2012 s. 156). Pål Øies film *Skjult* (2009) ble kalt en “naturgrøsser” (*Dagbladet* 2. april 2009 s. 50).

“På grøsserfeltet har det vokst frem en undersjanger der handlingen utelukkende skildres via skjermene på datamaskiner og smarttelefoner (*Unfriended, Host, Searching*, med flere)” (Aksel Kielland i *Morgenbladet* 17.–23. mars 2023 s. 39).

“Få britiske grøssere har hatt større gjennomslagskraft enn Robin Hardys *The Wicker Man* (1973). Historien om politimannen som reiser til en avsidesliggende øy for å etterforske en forsvinningssak bare for å ende opp som offer for et keltisk ritual, rører ved noe vesentlig ved Vestens manglende evne til å forsone seg med sitt hedenske opphav. I dag regnes filmen som en av bærebjelkene i sjangeren *folk horror*, hvis utforskning av folketro og førkristne forestillinger har vunnet terreng i kjølvannet av den økte oppmerksomheten rundt behovet for å anerkjenne naturens rytmer og begrensninger.” (*Morgenbladet* 25. september–1. oktober 2020 s. 37)

“[V]oyeurism and sadism are so strongly linked [...] in the horror film in general.” (Jeffrey Sconce i Collins, Radner og Collins 1993 s. 117) Fans av skrekkfilm har blitt anklaget for å ha masochistiske og sadistiske tendenser, for å like det ekle og være fascinert av døden (gjengitt fra Müller-Doohm og Neumann-Braun 1991 s. 216).

“Äcklet används även som ögonöppnare [...] en morbida nyfikenhet och stillar en upplevelsehunger. [...] bidrar det nya, avvikande, intensiva och sensationella till estetisk njutning och allt detta finns ju även i destruktiva handlingar. Destruktivitet upplevs dessutom ofta som en *mera sann* bild av världen. Skräckfilmsbrukare verkar uppleva världen som obegriplig, våldsamt och ondskefull och vill inte blunda för verkligheten, så som alla andra påstås göra. Eftersom samhället är sjukt, *måste* man titta på jobbiga och fruktansvärda våldsskildringar för att förstå, men detta blir även till ett slags psykotestning av en själv. Denna självvrannsak, som oftast inträffar då tittaren tänjer på sina egna gränser, kallar [Jonas] Danielsson för “filmmoralisk identitetskris.” (Margareta Rönnberg i <https://journals.lub.lu.se/lesedato> 06.11.19)

John Alan Schwartz’ skrekkdokumentarfilm *Faces of Death* (1979) inneholder (ifølge reklamen for den) bare ekte, autentiske drapsscener. Denne sjangeren kalles også monofilm og shockumentary.

Skrekkfilm-regissørene bruker sjokk-taktikker (Mathijs og Mendik 2008 s. 494). Den franske regissøren Alexandre Courtes' *The Incident* (2011) ble omtalt slik av en anmelder: "To mennesker skal ha besvimt da denne filmen hadde premiere på filmfestivalen i Toronto i 2011. For venner av gode skrekkfilmer burde det være et kvalitetstegn." (*Dagbladet* 30. januar 2013 s. 52)

Medieforskeren Carol J. Clover argumenterer i boka *Men, Women, and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film* (1993) for at skrekkfilmer "work mainly to engage the viewer in the plight of the victim-hero, who suffers fright but rises to vanquish the forces of oppression. [...] *Men, Women, and Chain Saws* investigated the appeal of horror cinema, in particular the phenomenal popularity of those "low" genres that feature female heroes and play to male audiences: slasher, occult, and rape-revenge films. Such genres seem to offer sadistic pleasure to their viewers, and not much else. Clover, however, argued the reverse: that these films are designed to align spectators not with the male tormentor, but with the female tormented – with the suffering, pain, and anguish that the "final girl," as Clover calls the victim-hero, endures before rising, finally, to vanquish her oppressor." (<http://press.princeton.edu/titles/4982.html>; lesedato 27.11.12)

Begrepet "final girl" gjelder "at en ensom jente/kvinne må stå mot masse-morderen eller monstret. Fellestrekk for alle "final girls" er at de er jomfruer, avholds og må sloss mot en maskulin overgriper. Motsatte trekk finner man hos alle de andre kvinnelige karakterene som drepes før "final girl": de er seksuelt aktive og de drikker eller bruker narkotiske stoffer. Før filmens dramatiske sluttscene der "final girl" må trå til, er det som regel synspunktet til morderen vi får servert. Men når alt kommer til alt, skifter dette synspunktet fra den maskuline overgriperen til hans siste offer slik at hun gir et ansikt til voldens og terrorens virkning. Disse trekkene ble argumentert for av Carol J. Clover i boken *Men, Women, and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film*. Boken og Clovers teorier ble ganske kjapt en suksess blant filmstudenter og er i dag en av de grunnleggende bøkene skrekkfilm-teoretikere støtter seg til. Kjente eksempler på "final girls" finner man i *Alien*- og *Halloween*-filmene." (Sivert Almvik i <http://montages.no/2010/08/begrepet-final-girl/>; lesedato 03.05.16)

"Begrepet sistepiken, eller "the final girl", ble for alvor en del av det filmvitenskapelige vokabularet i 1987 da den amerikanske professoren i filmvitenskap, Carol J. Clover, utdypet definisjonen og karakteren i essayet "Her Body, Himself". Clover skriver blant annet at *sistepiken* som oftest er smartere, mer selvbevisst og mer moralsk enn de andre ungdommene i filmen. De andre blir som oftest framstilt som dumme, uvørne og kåte tenåringer. *Sistepiken* har ikke sex eller bruker dop, og er som oftest den første i gruppa som forstår at noe ikke er som det skal, skriver hun. Morderen derimot er som oftest en mann som er blitt psykisk skadet i oppveksten. Gjennom filmens gang blir *sistepiken* mer og mer maskulin, siden hun tar mer ansvar, blir mer aktiv og aggressiv, der hun forlater gjemmestedet og

begynner å slåss tilbake, skriver Clover. [...] I *Fredag den 13de*-filmene jaktes det på ungdommer som drikker og har sex.” (*Dagbladet* 9. oktober 2008 s. 38)

Carol J. Clover “emphasises that the final girl is both gendered masculine and feminine: masculine in her attempts to fight off the monster and feminine in the emphasis on her terror and screams.” (gjengitt fra <https://intensitiescultmedia.files.wordpress.com/2012/12/weissmann-victims-suffering-translated.pdf>; lesedato 22.05.23)

Det er vanlig at offeret overser advarsler og oppfører seg altfor bekymringsløst. Det kan være overdreven ignoranse, nysgjerrighet, respektløshet eller en mystisk tiltrekningskraft som driver personen i armene på ondskapen (Mayer 2000 s. 8).

“Fem venner har pakket opp bilen for snowboardtur i puddersnø i Jotunheimen. Vennene har besteget fjellet, sola skinner og alt er godt. Halvveis i bakken faller den ene tenåringen stygt og brekker beinet. Uten mobildekning og med et luskende uvær søker de tilflukt i et nærliggende og forlatt høyfjellshotell. Snart merker de at ikke alt er som det skal. Slik begynner “Fritt vilt” en av 2000-tallets store norske kinosuksesser, og Norges første slasherfilm. Oppskriften filmen følger er rimelig enkel og er blitt fulgt siden Tobe Hoopers uventede suksess med “Motorsagsmassakren” i 1974, der en gruppe ungdommer, gjerne fem, reiser bort fra vante, trygge omgivelser, til ei avsides hytte i skogen (“Fredag den 13de” – 1980) eller fjellet (“Fritt vilt” – 2006). Filmene starter behagelig og er preget av en lystfull tone. [...] utvikler frihetsdyrkingen seg til et rent helvete, der ungdommene står ansikt til ansikt med sitt verste mareritt, og en etter en blir slaktet på det ene fantasifulle viset etter det andre. Til slutt ender den grusomme menneskejakten, der morderen har skremt livskiten av sine kommende offer – og oss neglebitende tilskuere – med et oppgjør mellom gjerningsmannen og den gjenværende av ungdommene, *sistepiken*. Ja, for det er en pike. Alltid en pike.” (*Dagbladet* 9. oktober 2008 s. 38)

“[D]en store majoriteten av slasherfilmpublikummet består av unge menn [...] Lydmessig er nok også en livredd kvinne mer virkningsfullt, enn en redd mann. [...] skrekkfilmmesteren Wes Cravens ironiske, men nifse, “Skrik” (1996) [...] kom etter en tørkeperiode, og helte nytt blod inn i markedet for slasherfilmer. Samtidig la Craven aldri skjul på at filmen hans gjorde narr av tidligere slasherfilmer. I en scene lar han til og med en av ungdommene ramse opp sjangerreglene: “Du overlever ikke hvis du har sex”, “Du overlever ikke hvis du drikker alkohol eller bruker narkotika”, “Du overlever ikke hvis du sier “jeg kommer snart tilbake”, “Hallo?” eller “Er det noen der?” ”.” (*Dagbladet* 9. oktober 2008 s. 39)

“Body-horror” er “et begrep som brukes om filmer som har et sterkt estetisk fokus på kroppslig forandring og mutilering. Ofrene kan selv ikke styre det som skjer siden det som oftest er som følger av en ekstern påvirkning i form av en overgriper

eller noe overnaturlig. Genren spiller på folks iboende frykt for mekanisk-teknisk kroppslig skade. Kjente regissører som ofte benytter body-horror-elementer er japanske Shinya Tsukamoto og kanadiske David Cronenberg. [...] Eksemplet under er hentet fra Shinya Tsukamotos *Tetsuo*, som handler om en mann som plutselig opplever at hans kropp forvandles om til en maskin.” (Sivert Almvik i <http://montages.no/2010/02/begrepet-body-horror/>; lesedato 23.02.12) *Titane* (2021; regissert av Julia Ducournau) er et eksempel på “body horror-sjangeren (en underkategori av horror, som kretser rundt biologiske eller fysiologiske skrekk-scenarioer) og dens overskridende bruk av kroppsvæsker og vold” (*Morgenbladet* 5.–11. november 2021 s. 30).

“Den kanadiske regissøren David Cronenberg regnes for å være kongen av *body horror*, en undersjanger av skrekk hvor kroppen er gjenstand for forvrengninger, mutasjoner og groteske fetisjer. En av de mest kjente filmene i sjangeren er *Flu* (1986), som også er Cronenbergs største kommersielle suksess.” (*Morgenbladet* 4.–10. november 2022 s. 32)

Den engelske regissøren Ridley Scott skapte sammen med andre regissører en rekke science fiction- og skrekkfilmer i den såkalte *Alien*-serien (fra 1979 og senere), om et monster som bruker mennesker som vertskropper. Filmene “utspiller seg i varianter av dette klaustrofobiske universet der menneskekroppen er blitt en vare eller naturressurs for utbytting. I film nummer to, *Aliens* (1986), foregår handlingen i en kolonibosetting, i *Alien 3* (1992) er vi i et privatdrevet fengsel, og i *Alien: Resurrection* (1997) på et militært black site hvor man forsøker å dyrke frem biologiske våpen fra menneskekropper. I et slikt perspektiv fremstår monsteret – med sin blinde vilje til å reprodusere seg selv og utrydde alle andre arter som kommer i dets vei – som et evolusjonært svar på den hensynsløse kapitalismen som hersker mellom stjernene. Monsteret og det enorme selskapet Ripley jobber for, driver i samme business: fortæringen av mennesker. [...] Monsteret, eller “gjesten vår”, som Ripley kaller skapningen på et tidspunkt i den første filmen, er blitt uløselig sammenvevd med den storkapitalistiske bakgrunnen serien utspiller seg mot. [...] Mye av den allegoriske kraften i de opprinnelige *Alien*-filmene skyldes monsterets ekstremt invaderende natur. Det føder seg selv ved å kaste sin første baseballhanske-aktige inkarnasjon i ansiktet på offeret, for senere, når det har vokst seg stort nok inne i vertskroppen, å sprengte seg ut av brystet på offeret. Først setter det seg i hodene våre, og så ødelegger det oss innenfra. Vi blir monsterets egen fødselshjelper. I løpet av de fire første filmene føres denne logikken til sitt sluttpunkt: Når vi møter Ripley i *Alien: Resurrection* er det som en kloning av seg selv fra film tre, der hun begikk selvmord for å drepe monsteret hun var “gravid” med. I kloningsprosessen har DNA-et til Ripley og DNA-et til monsteret blandet seg. Den nye monsterarten som oppstår av denne genetiske sammensausingen, identifiserer Ripley som moren sin. Monster og menneske er blitt ett. Før vi kommer hit har imidlertid Ripley gjennom tre filmer kjempet en lang, modig kamp mot monsterets mange forsøk på å invadere kroppen hennes. Og minst like viktig: Hun har kjempet mot det grådige selskapet som hele tiden lurte i bakgrunnen og vil

sikre seg monsteret til sin avdeling for biologiske våpen. [...] Monsteret har både vært den Andre i ekstrem versjon, og noe ekstremt i oss selv.” (Olaf Haagenen i *Morgenbladet* 19.–25. mai 2017 s. 38-39)

“The horror genre in Hollywood film is one of the most explicit examples of patriarchal images positioning woman as either helpless victims or aggressive monsters. From Janet Leigh in *Psycho* to the xenomorph queen in *Aliens*, Hollywood has imprinted these roles onto contemporary consciousness. [...] In her book *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis* [1993], Barbara Creed analyzes the portrayal of the monstrous-feminine in popular horror films. Creed argues that when women (as opposed to men) are portrayed as monstrous, their sexuality is a primary element of what is fearful about them. Her analysis is split into two sections. The first identifies archetypes or “faces” of the monstrous-feminine in relation to women’s reproductive functions (the archaic mother, the monstrous womb, the witch, the vampire, and the possessed woman). The second section identifies the monstrous-feminine in relation to sexual desire and castration [...] Barbara Creed explains, “The combination of ‘lesbian’ and ‘vampire’ is a happy one since both figures are represented in popular culture as sexually aggressive women.” [...] Barbara Creed uses the term monstrous-feminine instead of the term female monster to emphasize that gender and sexuality are central to what is terrifying about female monsters.” (Vanessa Dion Fletcher i <http://offscreen.com/view/indigenous-perspective>; lesedato 19.12.17)

“In *Beauty and the Beast* (1991), *The Elephant Man* (1980), *Young Frankenstein* (1974), *The Hunchback of Notre Dame* (1996), and even in some *Dracula* films, like Herzog’s *Nosferatu* (1979) and Coppola’s *Bram Stoker’s Dracula* (1992), we find ourselves sympathizing with the sensitive being who in the first instance presents himself as a monster, and has to deal with all the world’s offense.” (Plantinga og Smith 1999 s. 59)

“Vi benker oss i sofaen med popcorn, skrekk og vampyrer og sluker rått både krimbøker og en saftig spøkeshistorie. [...] Skumle filmer handler ikke bare om virkelighetsflukt, men også om å oppsøke en større virkelighet der en kan kjenne på større, sterkere og tydeligere følelser. I stedet for å sette livet på spill, gir filmen oss mulighet til å føle frykt uten å være i reell fare. [...] Særlig blant ungdom kan det utvikle seg en konkurranse i å se de skumleste filmene uten å avsløre at man er vettskremt.” (psykologen Thomas Wold i *Dagbladets Magasinet* 21. november 2015 s. 54 og 56)

Forskeren Noël Carroll viste i 1990 i boka *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart* at mange skrekkfilmer følger lignende prinsipper for hvordan noe forklares/oppløres som i positivistisk metode: Det skjer (tilsynelatende) noe overnaturlig – det dannes hypoteser om hva dette kan skyldes – hypoteser falsifiseres eller verifiseres gjennom avdekkingen av monsteret.

I skrekkfilmer for tenåringer blir seksualitet før ekteskapet ofte hardt straffet (Vossen 2004, innledningen). Mange skrekkfilmer er kjennetegnet av “implied connections between sex and death, blood and semen, cruelty and sexuality” (Joan Hawkins i Mathijs og Mendik 2008 s. 181). Den kristne kropps- og seksual-fiendtligheten har skapt en “inderlig forbindelse” mellom seksualitet og ondskap (Mayer 2000 s. 16). Seksuell utfoldelse “straffes” ved at monsteret først dreper disse personene (Mayer 2000 s. 17). Seksualitet knyttes til død, Eros til Thanatos (Mayer 2000 s. 19).

Forskeren Charles Derry deler i boka *Dark Dreams* (1977) skrekkfilmer inn i filmer med psykologisk, demonisk og apokalyptisk skrekk. Mange skrekkfilmer inneholder samfunns- og sivilisasjonskritikk. Elmar Ress’ bok *Ungdoms fascinasjon for det grufulle* (1990; på tysk) framhever skrekkfilmens pessimistiske samfunnsbilde. Filmene tenderer til å vise samfunn i forfall der lov og orden ikke lenger blir opprettholdt. Under en eventuelt glatt og vakker overflate hersker det brutalitet, vold og skrekk. Kirken og tradisjonell religion viser seg maktesløs i å avverge det onde, og vitenskapsmenn kan ha en destruktiv arroganse og skruppelløshet (gjengitt fra Mayer 2000).

“Horror films were one of the most popular genres of the seventies and early eighties. Cycles of occult, demonic possession, slash and gash, psychotic killers, werewolf and vampire films appeared” (Michael Ryan og Douglas Kellner sitert fra Winter 2010 s. 211). Skrekkfilmsjangeren inneholder dessuten mye “selv-referansialitet” (Winter 2010 s. 215), dvs. at nye filmer henspiller på eldre filmer.

“Also of importance is horror’s special relation to bad taste. Scholars such as Linda Williams (1995), Carol Clover (1992) and William Paul (1994) have argued that, in the hierarchy of genre legitimacy, horror is at the bottom, above only pornography.” (Harmony Wu i Mathijs og Mendik 2008 s. 330) “Even defenders of the genre, like Stephen King, admit that “good horror movies operate most powerfully on this ‘wanna-look-at-my-chewed-up-food?’ level,” a primitively childish consciousness” (sitert fra Mathijs og Mendik 2008 s. 420). Det kan utarte til “consumption of outrage for outrage’s sake” (s. 421).

Alle skrekkfilmer viser en trussel. I Andrew Tudors bok *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie* (1989) har forskeren satt opp den følgende oversikten over ulike trusselmuligheter. Skillene går mellom det overnaturlige og det verdslige, mellom intern og ekstern, og mellom autonom og avhengig. De interne truslene kommer innenfra i mennesket eller begynner som usynlige fenomener.

	Supernatural		Secular	
	Dependent	Autonomous	Dependent	Autonomous
External	magic witchcraft	classic vampires the mummy	medical monsters eco-nasties	space invaders Kong

	etc.		
Internal	magic zombies some werewolves	some explained psychotics	some parasites disease

(gjengitt etter Winter 2010 s. 181)

Det finnes ingen kausalitet, verken til å forklare det skrekkelige eller til å lage en meningsfull beskyttelsesstrategi (Faulstich 2008 s. 44).

Skrekkfilmer kan lage en “hendene foran øynene-effekt” for noen tilskuere, der de i noen sekunder ikke orker å se på filmlerretet eller skjermen. Noen av effektene i skrekkfilmer kan også virke komiske på en grotesk måte (“splattermoro”).

Splatterfilmer kan oppleves som makabert morsomme. Blodet som spruter fra kroppene i slike filmer, overgår i mengde ofte det biologisk mulige, og gjenspeiler vår redsel for å tape kontrollen over kroppen og forsvinne (Rainer Winter i Müller-Doohm og Neumann-Braun 1991 s. 217). Et monster skapt gjennom “special effects” vekker “special affects” hos filmpublikummet, nemlig en slags kroppslig overveldigelse (Müller-Doohm og Neumann-Braun 1991 s. 225).

Medieforskeren John Adams’ “risk thermostat hypothesis” “proposes that every person has a propensity to take risks, and every person balances their perception of risk in relation to the benefits and drawbacks of certain risk-taking activities. John Adams explains the risk thermostat as follows:

- everyone has a propensity to take risks
- this propensity varies from one individual to another; this propensity is influenced by the potential rewards of risk-taking
- perceptions of risk are influenced by experience of accident losses – one’s own and others’
- individual risk-taking decisions represent a balancing act in which perceptions of risk are weighed against propensity to take risk
- accident losses are, by definition, a consequence of taking risks; the more risks an individual takes, the greater, on average, will be both the rewards and losses he or she incurs” (Stokes og Maltby 1999 s. 175-176)

For seerne “the sense of ‘danger’, albeit fictionalised, attached to them is a significant factor influencing their decision.” (Stokes og Maltby 1999 s. 178) En seer har en “perception of the ‘risks’ of film violence – the alleged risks of negative effects, such as desensitisation, and other risks, such as fear or nightmares” (Stokes og Maltby 1999 s. 179)

“Jump Scare[:] A tactic used in horror movies to scare people, the jump scare is used by unimaginative filmmakers as a cheap method of frightening the audience; i.e, making them literally “jump” out of their seats. This device is being

increasingly employed in modern horror movies, along with gratuitous amounts of gore, because the directors have forgotten how to actually scare people. [...] Most of the audience screams in fright. However, the veteran horror movie fans in the theater have seen way too many cheap uses of the jump scare to be fooled. They shake their heads and think about the good old days when movies like *The Shining* were actually able to genuinely scare them.” (<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Jump%20Scare>; lesedato 24.11.16)

En 37 år gammel mann sa til forskeren Annette Hill: “I’m interested in my reactions to violent films because I think I don’t like them. So, I put myself through it to see if I can tolerate the violence. It’s a purposeful position. I adopt this kind of bunker mentality, like I’m steeling myself to not be shocked.” (siteret fra Stokes og Maltby 1999 s. 178) En 25 år gammel mann sa i den samme undersøkelsen: “I get hyper-sensitive when I’m watching a film and I can hear the slightest noise anywhere – it drives me absolutely mad. The worst film I ever saw was *The Texas Chainsaw Massacre* (1974). Everybody in the audience just seemed to be laughing constantly, as loud as possible, just to impress their mates; to say: ‘I’m not affected by this, it doesn’t upset me at all.’ ” (Stokes og Maltby 1999 s. 184)

Noen skrekkfilm-fans fortalte i en undersøkelse på 1990-tallet at “they felt like loners or outsiders as children, describing themselves as ‘school swot’, ‘introverted’ or ‘bookish’, and their identification with the monster may be related to their not feeling part of a peer group.” (Brigid Cherry i Stokes og Maltby 1999 s. 196)

“James B. Weaver have suggested that adolescent males can use horror films to demonstrate to their peers that they can stand up to frights and shocks, and provide comfort and protection to their girlfriends. [...] Zillman and Weaver observe that ‘enjoyment of the horror film proved to be greatly affected by the emotional displays of an opposite gender companion’. Male respondents enjoyed the film twice as much in the presence of a distressed female as when they were with a fearless female peer, while female respondents enjoyed horror the least in the presence of a distressed male. Female respondents were more attracted to a male companion when he exhibited mastery of fear than to the same companion when expressing distress, while male respondents tended to be more attracted to females showing acute distress than the same companion who exhibited fearlessness.” (Stokes og Maltby 1999 s. 188)

“Although respondents mention many different kinds of monsters when describing what they like about horror films, vampires are by far the most frequently mentioned, often in terms of their sexual fascination for women. [...] This fascination for the vampire and its sexuality is typical of many [female] participants, often related to the sexuality and appeal of the male stars playing the dark, handsome, exotic and charismatic vampire popularised by Bela Lugosi,

Christopher Lee, Gary Oldman and Antonio Banderas.” (Brigid Cherry i Stokes og Maltby 1999 s. 197)

“Though feminist critics have attacked horror films for linking violence against the female body with male spectatorial pleasure, a more insidiously troublesome feature of realist horror is to target and victimize viewers by playing on the fascination of the monster so as to eroticize him.” (Cynthia A. Freeland i Freeland og Wartenberg 1995 s. 136)

I en undersøkelse av kvinnelige skrekkfilm-seere skriver forskeren Brigid Cherry: “The bold and exaggerated aesthetics that these viewers enjoy include make-up to create the surface realities of horror, lighting to enhance effects, and sound effects designed to chill [...] It is a significant feature of *Alien* (the second most frequently cited film) that the viewer is frequently required to participate in creating the illusion of the monster which is often seen in shadow or in tight shots that reveal only fragments of the creature. [...] Finally, combinations of horror and comedy, the erotic with the violent or the horrific, and the switches from horror to melodrama that typify Grand Guignol’s “hot and cold showers” of laughter, tears, terror and titillation are reflected in the tastes of the female viewers.” (http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_cherry.htm; lesedato 03.06.14) Cherry sammenligner kvinnenenes smak med kvinner som gikk for å se skrekkforestillinger i det franske teatret Grand Guignol:

Grand Guignol:	Female horror film viewers' preferences:
bold and exaggerated aesthetics	atmospheric, ornate, stylised or Gothic mise en scene
suggestion and anticipation	high levels of suspense, scariness
unseen horror	implied violence, rejection of gore or explicit effects for their own sake
combinations of horror, violence, comedy and the erotic	gore and violence in combination with uncanny/Gothic horror or over the top explicit effects in horror-comedy, a particular love for horror and the erotic

“A 20-year-old student thought that the suburban house setting was successful for stylistic reasons because “you’ve got to create horror with lighting, with shadows, with echo, with tight camera angles, and this is much more effective, much more long lasting, more disturbing”. [...] In particular, the morbid fascination with monsters and the sexual or erotic elements of horror are two of the primary appeals of the genre for its female audience, and part of this is undoubtedly the sexual allure of certain kinds of monsters [...] These points are crucial since the aesthetics of explicit horror are not, in actuality, elements that the female viewers shy away from even if they state a dislike for them. In fact, the female viewers’ responses cover a wide range of stated opinions on gore and violence in the horror film. [...]

This aesthetic also allows female viewers who are less likely to embrace explicit horror or enjoy modes of affect such as revulsion to watch gory or violent films; taking pleasure in uncanny and atmospheric sequences whilst selectively self-censoring the elements they dislike and comfortably testing their personal thresholds.” (Brigid Cherry i http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_cherry.htm; lesedato 03.06.14)

“To be really honest, I get scared by films like that, that’s why I avoid watching them, but when I watch them I need to watch them until the end. I can’t stop then. (Olivera, 15, G) I don’t like horror films because they always scare me and I can’t sleep at night. Although I know that these films are unreal, they still evoke feelings of fear in me. I always wonder what it would be like if someone wanted to kill me or [if] all of a sudden a mass murderer or madman stood in my room. (Sandra, 17, G)” (<http://www.participations.org/Volume%206/Issue%202/special/leder.htm>; lesedato 03.06.14)

“The X-rated *Midnight Cowboy* (1969) and the horror film *Rosemary’s Baby* (1968) indicated to women that perhaps it was not safe for them to go to the movie theatre anymore. [...] The astonishing success of *The Exorcist* (1973), which eventually grossed even more than *The Godfather* and initiated a cycle of successful horror films, would confirm this perception of the movie theatre as an unsafe space.” (Stokes og Maltby 1999 s. 97 og 105)

“Man kan sjangerbestemme *Shelley* [2016] – som er den første spillefilmen til [...] Ali Abbasi – ytterligere og kalle det en graviditetsgrøsser, en undersjanger der Roman Polanskis *Rosemary’s Baby* (Mia Farrow gravid med satan selv) utgjør det kanoniske sentrumet og *Alien*-serien (Sigourney Weaver “gravid” med utenomjordisk monster) er sjangerens metaforiske høydepunkt. [...] en generisk vakker kvinne bærer på noe fryktelig inni seg.” (*Morgenbladet* 2.–8. desember 2016 s. 32)

“Publicity surrounding the initial release of *Dracula* (Universal, 1931), for instance, emphasised its appeal to female viewers. In a fan magazine interview, Bela Lugosi declared: “It is *women* who love horror. *Women have a predestination to suffering*. It is women who bear the race in bloody agony. Suffering is a kind of horror. Blood is a kind of horror. Therefore women are born with a predestination to horror in their very bloodstream. It is a biological thing.”” (Stokes og Maltby 1999 s. 191)

“And recent spectator studies (Brigid Cherry, Aalya Ahmad, Amy Jane Vosper) have shown that women do like horror, even if women tend to have different aesthetic tastes in horror (psychological horror over gore, vampires over zombies).” (Donato Totaro i <http://offscreen.com/view/when-women-kill>; 03.05.17) “The women often preferred things left to their imaginations [og likte dermed ikke slasher-filmer]. A respondent in her early thirties claimed that ‘those movies that

allow me to use my imagination and offer the frame and some atmosphere are more scary to me than any other horror film’.” (Brigid Cherry i Stokes og Maltby 1999 s. 195) “[W]hat we imagine her [hovedpersonen] seeing is very likely worse than what we are finally shown, since each viewer, watching the emotions registered on her face, is invited to imagine something that will justify these emotions, so tends to imagine her own private nightmare.” (Plantinga og Smith 1999 s. 209)

“[S]ome scenes may appear simply unpleasant to watch while others may provoke the idea of the possibility of spiritual entities and supernatural curses.” (Seung Min Hong i <http://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1064&context=jrf>; lesedato 18.12.15)

“In most slasher movies the symbolic identity of the killer is obvious and inflexible. Whether he’s named Jason or Freddy, he’s the incarnation of adult authority come down to punish guilty teens for sexually precocious behavior. [...] most critics employing this specious “slasher as superego” argument [...] If teenagers experience exhilaration more than fear in the spectacular visual excesses of the *Nightmare* movies, are they still horror films? If the audience does not identify with the actions and responses of the “fictional human characters,” but instead eagerly awaits the demise of these characters at the hands of Freddy, is that still a horror film?” (Jeffrey Sconce i Collins, Radner og Collins 1993 s. 104 og 118)

Synet av den grusomt utseende seriemorderen Freddy i *Nightmare on Elm Street* (2010; regissert av Samuel Bayer) ble under en kinoforestilling “met with cheers, whistles, and wild applause.” (Collins, Radner og Collins 1993 s. 104)

“[L]ove of monsters was repeated by a 35-year-old respondent: “I always enjoyed the imagination of Clive Barker [en engelsk forfatter og filmregissør] because he takes a very obvious joy in the supernatural, the macabre and the downright weird ... I have never seen anyone else create quite such a variety of monsters. Some are ugly, some are beautiful, they are happy, confused and sad just like human beings.” [...] Others respondents excused the sexism of older horror films as reflecting a gender stereotype common at the time they were made, which one eighteen-year-old respondent called the ‘pathetic female victim syndrome’. She added that ‘there are a lot of old horror films where the women have the upper hand, for example, they become vampires and men are attracted to them and led to their deaths which seems like justice to me!’ A 29-year-old respondent agreed: ‘men get the raw deal in horror – a woman killed by a vampire tends to be seduced, a man is more likely to be savaged’. While these remarks do not indicate any depth of feminist belief or activism, they might suggest that the films fulfil some kind of revenge fantasy.” (Brigid Cherry i Stokes og Maltby 1999 s. 197-199)

“Sierra On-line’s 1996 market research found that 27 per cent of girls between the ages of thirteen and eighteen named horror as their favourite film type, compared to

14 per cent of boys. J. B. Barclay's 1961 survey of viewing tastes indicated that more than half of all girls around the age of fifteen named horror as one of their most liked genres, almost as many as boys of the same age. Girls, however, professed an increasing dislike for the genre as they matured. This may be explained by patterns of socialisation: girls are dissuaded from liking horror because it is seen as unfeminine, whereas boys are encouraged to display their fearlessness and outgrow it more gradually." (Brigid Cherry i Stokes og Maltby 1999 s. 192) "Women appear to have become a hidden audience for horror, repressing their liking for it because such a response is seen as unfeminine." (Stokes og Maltby 1999 s. 190)

"The increased presence of female antagonists, women who kill and women who fight back is so marked in the recent landscape of North American horror that some critics have defined this growth as a sub-genre, the female-centered horror film (C. Jerry Kutner, "American Mary (2012) and the Female-Centered Horror Film"). The films are not necessarily a homogeneous lot, but certain trends and patterns can be ironed out. For starters, one can distinguish between Female-centered horror (where lead character is female) and female-centric (where the themes are part of the female experience – pregnancy, abortion, date rape, sexism, chauvinism, sexual and work harassment, lesbianism). A good many are directed (or at least written by) women; some are directed by men but feature a strong female character as the central point of identification; or in some cases feature a predominantly female cast." (Donato Totaro i <http://offscreen.com/view/when-women-kill>; lesedato 03.05.17)

"[T]here has been a staggering increase in women in North America working behind the camera in production capacities (director, writer) in the horror genre since around 2000: Mary Harron (*American Psycho*, 2000, *The Moth Diaries*, 2011), Elza Kephart (*Graveyard Alive*, 2003), Izabel Grondin Montreal-based horror short film auteur, Kimberly Peirce (*Carrie*, 2013), Axelle Carolyn (*Soulmate*, 2013), Karyn Kusama (*Jennifer's Body*, 2007), Jennifer and Sylvia Soska (*Dead Hooker in a Trunk*, 2008, *American Mary*, 2012, *See No Evil 2*, 2014), Jennifer Lynch (*Chained*, 2012), Ana Lily Amirpour (*A Girl Walks Home Alone at Night*, 2014), Annette Ashlie Slomka (co-director of *The Secret Life of Sarah Sheldon*, 2006), Jovanka Vuckovic (*The Captured Bird*, *The Guest*), Karen Lam (*Evangeline*), Maude Michaud (*Dys-*, 2014), and Kate Robbins (*Candy Strippers*, 2006). There is clearly more work to be done before there is anything like gender parity in the film industry, but the horror genre, more than any other, is paving the way." (Donato Totaro i <http://offscreen.com/view/when-women-kill>; lesedato 03.05.17)

Horrorfilm-fans ser dybder i skrekkfilmer: i George A. Romeros zombiefilmer finner de implisitt sivilisasjonskritikk, i John Carpenters *Halloween* (1978) en subtil, nihilistisk traktat om ondskap, i Sam Raimis *The Evil Dead* (1981) dekonstruktivistiske relasjoner (Müller-Doohm og Neumann-Braun 1991 s. 226).

Et kjennetegn ved “postmoderne skrekkfilmer er deres tekstuelle åpenhet. I [David Cronenbergs] *Videodrome* [fra 1983] f.eks., blir det ikke oppklart hva som er Max Renn sine hallusinasjoner og hva som virkelig har skjedd.” (Winter 2010 s. 178)

“En filmsjanger som kan sies å ha et spesielt forhold til ultranære utsnitt er skrekkfilm. Ultranærbildet karakteriseres gjerne som et dramatisk billedutsnitt på grunn av sine avslørende egenskaper. Skrekkfilmen utnytter bevisst ultranærbildets evne til å blottlegge en persons frykt. Nære utsnitt av øyne, særlig kvinneye, er i denne filmsjangeren den typiske metafor for sårbarhet. Likevel kommer det an på øynenes uttrykk, hvis de ser tilstrekkelig fryktinngytende ut, kan det i stedet være et umiskjennelig tegn på ondskap.” (Winnberg 2002 s. 16)

“David Cronenberg’s 1982 film *Videodrome* [...] can actually incite the spectator to real social deviance. This question of the spectator’s relation to “dangerous” images and their supposed potential to cause dangerous behavior also places *Videodrome* within the generic subset of “meta-horror,” or horror films that consciously expose the inner workings of horror films in general. [...] Other notable examples of meta-horror include *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), *Opera* (Dario Argento, 1987), *In a Glass Cage* (Agustín Villaronga, 1986), *Demons* (Lamberto Bava, 1986), *Henry: Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton, 1990), amongst others.” (Church 2006)

“Canadian filmmaker David Cronenberg, whose early films, *Shivers* and *Rabid*, provide frightening visions of deadly sexual epidemics and psychogenetic bodily mutations, is among the first cinematic explorers of (post)modern panic, where bourgeois individuals are attacked by viral forces and undergo mutations of mind and body. In Cronenberg’s films both mind and body, in mysterious interaction, disintegrate or mutate out of control and wreak havoc in a hyperfunctionalized and hygienic social order unable to deal with frenzied metamorphosis and proliferating disease. [...] for Cronenberg the catastrophe is a product of the implosion of nature, technology, capital, and humanity, and it can thus not be blamed on any one factor.” (Douglas Kellner i <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14226>; lesedato 11.01.23)

“Cronenberg’s early films used the horror film to explore contemporary anxieties about the viral body and its frightening invaders. This is not surprising, for horror films have traditionally encoded some of our deepest and most unspeakable fears. The classical horror film articulated anxieties concerning sexual thralldom and depravation (*Dracula* and vampire films), worries about science and technology out of control (*Frankenstein*, *The Invisible Man*), fears of ancient evils (*The Mummy*), anxieties over psychological disintegration and metamorphosis (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), and fears of uncontrollable bodily metamorphosis (*The Wolfman* and werewolf films). Horror films allow the playing out of these multiple fears, and the classical horror film attempted to provide symbolic resolutions to primal and social anxieties, while offering reassurance that institutions, authorities, and society were

capable of eliminating evil and restoring order. Since the era of German Expressionism in the Weimar Republic, horror films have been the shared nightmares of an industrial-technological culture heading, in its political unconscious, toward catastrophe. In (post)modern theory, the catastrophe has already happened, and the contemporary horror film can be read as indication of a (post)modern society in permanent crisis with no resolution or salvation in sight. Recent horror films – and especially those of David Cronenberg – reveal a society in a process of mutation and crisis; uncertain of its institutions, values, and way of life ; and undergoing the panic disintegration of subjectivities and the terrifying techno-viral invasion and re-making of the body.” (Douglas Kellner i <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14226>; lesedato 11.01.23)

“Cronenberg’s films embody contemporary tensions and conflicts between good and evil, the rational and the irrational, the old and the new, repression and emancipation, which rarely privilege one side over another, and thus explore a wide network of contemporary oppositions in a proto-deconstructive vein. [...] His horror films combine projections of the universal fears of death, and the bodily mutations, invasions, and disintegration which nourish the classical horror film, with fears of contemporary viral, carcinogenic, and telematic body invaders. The horrors often mutate into phantasmagoric nightmares of catastrophe and apocalypse, reminding one of the disaster films which became one of the 1970s proto-typical genres.” (Douglas Kellner i <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14226>; lesedato 11.01.23)

“As Julia Emberley has argued, Cronenberg’s films incorporate a radical discontinuity, incarnating a rupture with “life as we know it .” Metamorphosis is thus the theme and syntax of Cronenberg’s films which portray mutating minds and bodies in fragmented narratives and discontinuous cinematic space ruptured with dead zones, shivers, quickly scanning camera movements, a videodrome of strange images, and broods of frightening horror. Perhaps only the horror film could capture the terror of radical metamorphosis, of fateful mutation of our minds and bodies in a society characterized by radical semiurgy [= production of new meanings by the creation of new signs] and radical toxification.” (Douglas Kellner i <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14226>; lesedato 11.01.23)

“Cronenberg’s films do *not* designate the monster as “simply evil” and “totally non-human.” Cronenberg’s monsters always contain some humanity and are worthy of at least some sympathy, more so as the films progress. [...] Cronenberg’s monsters are products of existing bourgeois-capitalist society – and not invaders from outside – and point to the “monstrosity” at the heart of “bourgeois normality,” thus meeting [Robin] Wood’s criteria for a progressive monster figure.” (Douglas Kellner i <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14226>; lesedato 11.01.23) Wood har skrevet boka *American Nightmare: Essays on the Horror Film* (1979).

“Italian horror is widely seen as one of the longest-lasting international cult traditions – starting with the films of Riccardo Freda (*I Vampiri*, 1956), Mario Bava (*Black Sunday*, 1960) and Antonio Margheriti (*Danza Macabra*, 1963)” (Mathijs og Mendik 2008 s. 277)

New Zealand er opprinnelseslandet “of “Kiwi Gothic,” a genre to which [Peter] Jackson’s earlier work could well be said to belong (certainly his first film *Bad Taste* and his 1996 “mockumentary” *Forgotten Silver* both seem to be distinctively about New Zealand, as does *Heavenly Creatures*). A staple of “Kiwi Gothic” is violence within the family (*Heavenly Creatures* features matricide) [...] as so often in Kiwi Gothic, the fundamental question is [...] “Can you protect me from yourself?” ” (Hopkins 2005 s. 144 og 146) “There is a strong strain of ‘Kiwi Gothic’ in New Zealand literature, film, and visual art, appropriate for a country whose unofficial national colour is black” (Geoffrey Miles i <http://0-literature.proquest.com.fama.us.es/>; lesedato 02.05.16).

I en slasherfilm dreper vanligvis en psykopat offer etter offer. Den første kjente filmen innen denne undersjangeren ble Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960). I *Psycho* ble spenningen bygd opp på ukonvensjonell måte: “Galskap av Hitchcock også, mente mange, å ta livet av filmens hovedperson og eneste stjerne så tidlig i handlingen. Noe slikt hadde aldri forekommet og var i aller høyeste grad motstrøms. Men effekten var akkurat den Hitchcock hadde håpet på og kalkulert med. Publikum var i sjokk. Den 45 sekunder lange sekvensen [i dusjen] har gått over i filmhistorien som en svært effektiv oppvisning i horror, men også som et genialt eksempel på en montasje i den russiske filmteoretikeren Eisensteins ånd. Sensurmyndighetene hadde selvsagt ropt “Stopp!” For her forekom både nakenhet og eksplisitt vold, mente de. Men i virkeligheten hadde de verken sett “brystvorter, kjønnsår eller skarpe knivblader trenge inn i naken hud”. Det kunne Hitchcock bevise. Disse bildene fantes bare inne i tilskuernes egne hoder, noe som ga en formidabel uttelling for Eisensteins teori om at to eller flere bilder klippet sammen skaper en “tertium quid” (en tredje ting) som gjør opplevelsen større enn summen av de enkeltstående klippene. [...] - Jeg regisserer tilskuerne, sa han [Hitchcock]. - Du kan si at jeg spiller på dem, slik man spiller på et orgel.” (*Dagbladet* 12. oktober 2010 s. 52)

I filmer som Hitchcocks *Psycho* og Michael Powells *Peeping Tom* (1960) er monsteret en psykopat. I *Psycho* er Marion Crane nevrotisk, mens Norman Bates er psykotisk (Herding og Gehrig 2006 s. 278). Før ca. 1960 kom truslene i skrekkfilmer ofte fra naturvitenskapen, f.eks. i Frankenstein-filmene. Etter 1960 er det vanligere med indre trusler (jf. John MacCarthys monografi *Psychos: Eighty Years of Mad Movies, Maniacs, and Murderous Deeds* fra 1986). En annen forskjell er at fjerning av trusselen og etablering av ny stabilitet, dvs. “secure horror”, ikke lenger er regelen. Det har blitt langt vanligere med “paranoid horror”, der en slik betryggende avslutning ikke forekommer (Winter 2010 s. 182).

Den britiske regissøren Sacha Gervasis film *Hitchcock* (2012) handler først og fremst om hvordan *Psycho* ble til.

“There’s something inherently wrong with the human personality. There’s an evil side to it. One of the things that horror stories can do is to show us the archetypes of the unconscious: we can see the dark side without having to confront it directly.” (den amerikanske regissøren Stanley Kubrick sitert fra Mullen 2013 s. 206)

Den italienske regissøren Mario Bavas *Kill Baby Kill* (1966) er “a film of genuine poetic power and visual ingenuity, successfully inverted gothic stereotypes of good and evil by having the power of good embodied by a dark-haired witch while evil is represented by an angelic, blonde young girl.” (David Sanjek i Mathijs og Mendik 2008 s. 426)

““Motorsagmassakren” fra 1974 regnes som en av de mest innflytelsesrike skrekkfilmene gjennom tidene. Filmen er skrevet, regissert og produsert av Tobe Hooper. Filmen kostet mindre enn 200 000 dollar, men spilte inn over 30 millioner, og resulterte i en rekke oppfølgere, samt en ny tendens innenfor skrekkfilmsjangeren. Da filmen ble sluppet på markedet ble den i en rekke land forbudt på grunn av sitt blodige og skremmende innhold.” (*Dagbladet* 9. oktober 2008 s. 39)

I amerikaneren William Crains skrekk- og blaxploitationfilm *Dr. Black, Mr. Hyde* (1976) ser publikum en “possible attempt to dampen the monster’s evilness” ved at “Blacula’s first attack in the [...] film is directed at an interracial gay couple who have inadvertently brought his coffin to America to sell in their antique store. Although the film was ahead of its time in representing an interracial gay relationship (and tying it to black revolutionary power), it possibly situates the couple as Blacula’s first victims to make Blacula seem *less* of a monster, because the gay couple’s deaths are somehow deserved (or at least comedic).” (Harry Benshoff i Mathijs og Mendik 2008 s. 221)

I noen skrekkfilmer er det små barn som er monstrene, f.eks. barnet Regan i William Friedkins film *The Exorcist* (1973). I Roman Polanskis *Rosemary’s Baby* (1968) er det til og med et barn i mors mage som sprer død rundt seg. “Så hvorfor blir vi så vanvittig skremt av våre storøyde små? For det første er barn representanter for ren uskyld og godhet, og en korrupsjon av dette er noe av det verste vi kan tenke oss. For det andre er barn representanter for vår individuelle og kollektive framtid. Et ondt barn er et tegn på et sykt samfunn. Og for det tredje er det å skade et barn tabu. Kanskje det ultimate tabuet. Så hva gjør man hvis man står ovenfor djevelen selv, og han smiler til deg gjennom de lyseblå øynene til ditt eget nyfødte barn?” (*Dagbladet* 31. juli 2008 s. 44) Monstrene kan virke “evige” og tidsuavhengige, eller de kan oppstå fra et samfunn som forbyr og utgrenser bestemte fenomener. Er det slik at for å forstå et samfunn, må vi forstå dets monstre eller hva slags monstre dette samfunnet skaper?

“In some progressive horror films, like [den amerikansk-kanadiske regissøren George A. Romeros] *Night of the Living Dead*, the classic relationship between the normal and the monstrous is subverted, or at least reversed, so that the normal characters appear as morally or psychologically “monstrous” as the monster is physically. Thus the progressive text questions the classic horror film’s assumed values of “normalcy.” [...] The film also locates the monstrous *within* the normal” (Barry K. Grant i Mathijs og Mendik 2008 s. 80). Elliott Stein har hevdet at zombiene i *Night of the Living Dead* (1968) “are metaphorical of Nixon’s “silent majority” ” (Barry K. Grant i Mathijs og Mendik 2008 s. 80). Romeros film *Dawn of the Dead* (1978) “the threat of the zombies is to a large extent reduced to a comic treatment. The film takes place almost entirely in large suburban shopping mall, where the zombies tend to congregate. One of the living characters hypothesizes that they are drawn there by instinct, by a dim memory of their former existence; and indeed, except for their pallid skin, they look surprisingly like shoppers going about their business to the strains of the ubiquitous Muzak.” (Barry K. Grant i Mathijs og Mendik 2008 s. 86) I *Dawn of the Dead* blir det begått til sammen 106 mord, og dette tilsvarer ca. 1 mord per minutt i filmen (Mayer 2000).

I artikkelen “Zombie Death Drive: Between Gothic and Science Fiction” (2011) skriver Fred Botting om George Romero’s *Night of the Living Dead* (1968) om “the zombies as a lumpenproletariat to be thrown away in the wake of the postindustrial. Zombies provoke the spectator’s anxiety because they represent us as figures of unproductive expenditure. They exemplify economic, social, and technological obsolescence, and for that they can be compared to the dystopian Borg drones: they operate according to a mechanistic desire.” (<https://journals.openedition.org/belphegor/483>; lesedato 15.06.21)

“Horror films that emphasize violence at the expense of character, plot, and theme are sometimes called “splatter” movies. [...] However, one’s experience of such movies is most often an unconstructive, unfocused visceral response that is more accurately described as a gut reaction rather than truly transgressive experience. It is perhaps no more transgressive than applauding a good body check in a hockey game. This point was emphatically demonstrated during Robin Wood’s retrospective of horror films at the 1979 Toronto Film Festival. There, George Romero, director of *Night of the Living Dead*, was asked about the ideological implications of his work. The audience, however, was impatient with such talk, became rude, and shouted for him to leave the stage so they could enjoy the movie. The majority of the audience, even in this supposedly sophisticated context, clearly just wanted to have a good time and to see the “good parts.” This film’s reception thus brings into focus a critical problem shared by many horror films: the discrepancy between textual interpretation and actual viewer reception.” (Barry K. Grant i Mathijs og Mendik 2008 s. 81)

Splatterfilmer har ekstremt tydelig framstilt vold som sikter mot å sjokkere. Splatter-innslag i skrekkfilmer spiller på seerens avsky og fascinasjon for det frastøtende og *ekle* (Mayer 2000). Det kan oppstå angstlyst midt i erfaringen av ondskap (Faulstich 2008b s. 314). Sjangeren er underlagt en voldsspiral, der det trengs stadig mer vold for å skape sjokkvirkningen. “Extreme graphic horror has been dubbed splatterpunk. [...] Synonymous with weird fantasy.” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

Aaron Smuts argumenterer i artikkelen “The Paradox of Painful Art” (2007) for at “tilskuere oppsøker smertefull kunst for å oppleve sterke, emosjonelle reaksjoner det er umulig eller for risikabelt å oppsøke i det virkelige liv. Han bygger dette på at tilskueren har kontroll over det smertefulle de ser på film, og kan se vekk eller distansere seg fra det (Smuts 2007: 74). Han sier tilskuere oppsøker det smertefulle for å *føle*, ikke nødvendigvis bare smerte, og at det hedonistiske ved opplevelsen ligger i disse sterke emosjonelle opplevelsene, ikke i et masochistisk ønske om å lide.” (Stapnes 2010 s. 36-37) Skrekkblandet fryd innebærer blant annet kontrollert å miste kontrollen.

Den franske regissøren Julie Delpys film *The Countess* (2009) er basert på hendelser i livet til den ungarske grevinnen Erzsébet Báthory. Hun levde i renessansen, og ble svært rik og mektig. Filmen viser hvordan hun begynner å drepe unge kvinner fordi hun tror deres blod gjør hennes hud glattere og yngre. Mange kvinner fra området rundt slottet blir ofre før grusomhetene blir avslørt. Grevinnen framstår som ekstremt følelseskald overfor andres lidelser, og blir en slags kvinnelig vampyr.

Området Lozère i Sør-Frankrike ble i årene 1764-67 (området het Gévaudan på den tiden) hjemsøkt av en eller flere ulver som til sammen drepte over hundre mennesker. Folk i trakten var livredde, saken ble et nasjonalt anliggende og kongen sendte tropper for å drepe udyret. De lyktes ikke. Dermed ble skrekken større, og mange trodde at udyret var en varulv. Tekster ble skrevet og trykt som viste bilder av en gigantisk ulv og andre skremmebilder. Avisene inneholdt artikler, dikt m.m. om ulvens eller ulvenes herjinger (Coron 1998 s. 43). Christophe Gans’ film *Ulvepakten* (2001; engelsk tittel *Brotherhood of the Wolf*) er basert på de historiske hendelsene.

Filmregissører som kanadieren David Cronenberg og italieneren Dario Argento tematiserer ofte forfall, destruksjon og metamorfose av kroppen (Winter 2010 s. 177). De italienske regissørene Mario Bava og Dario Argento “wanted us to celebrate the transformations that the human body undergoes after death as a thing of intense, otherworldly beauty; they wanted to blur eros and thanatos so that we could confront the natural human fascination with death not as morbidity but as desire.” (Jenkins 2007 s. 42) I den amerikanske regissøren Sam Raimis *The Evil Dead* (1983) blir vold framstilt på en distansert og ironisk måte.

Raimis film *Drag Me to Hell* (2009) “representerer det meste Sam Raimi står for som filmskaper. Den er nifs, ekkel og preget av humor. Den byr på atypisk lek med kamera. [...] Noe som virkelig manifesterer seg i “*Evil Dead 2*” (1987) og “*Evil Dead 3 – Army of Darkness*” (1993), filmer som mikser klassisk horror med grotesk humor ala Monty Pythons. Med filmene skapte Sam Raimi en egen kategori og fremsto som horrorkomediens mester.” (*Dagbladet* 11. juni 2009 s. 56)

Den amerikanske regissøren Eli Roth sa i et intervju: “Du lager ikke den type filmer som jeg lager for å bli elsket av alle [...] Du lager dem fordi du ønsker å provosere, du ønsker reaksjoner. Om jeg virkelig hadde hatt suksess som regissør, hadde ingen klart å se filmene mine. De ville sett dem fra innsiden av hendene sine. Du ønsker ikke at tilskueren skal forlate kinosalen, du ønsker at de skal løpe ut, skrikende. Når dette skjer er som en stående applaus for meg.” (sitert fra *Kinomagasin* nr. 3 i 2016 s. 30)

Den spanske regissøren Jesús (Jess) Francos film *The Awful Dr. Orlof* (1962; spansk tittel *Gritos en la noche*) har blitt oppfattet som et vannskille. Før denne filmen “horror films had opted for the poetic approach, playing down the sexual element, only hinting at the dark recesses of the human psyche. With *Orlof* sex sizzled into the foreground, changing the face of Euro horror for the next twenty years [...] In many ways, *The Awful Dr. Orlof* is more like a *giallo* – a graphically violent Italian thriller – than like a horror flick. [...] In fact, in *Orlof* Franco uses music in a way that’s reminiscent of the dialectical potential that Eisenstein ascribed to sound. That is, Franco uses music as a form of “temporal counterpoint” that creates a sense of “collision” and enhances the dramatic potential of the film.” (Mathijs og Mendik 2008 s. 181) Blant de sentrale innslagene i *giallo*-filmene er voldsskildringer, ofte med sadisme, og melodramatisk glamour.

“Spanish horror was born out of financial necessity. [...] When the government tightened restrictions on cheap coproductions, the Spanish film industry needed to find films they could make cheaply and export (in order to recoup the costs of their bigger-budget productions).” (Joan Hawkins i Mathijs og Mendik 2008 s. 179) Den spanske regissøren Jesús (Jess) Franco “began making “erotic” versions of his own horror movies. *La comtesse noire*, for example, was made three times – as a vampire film (*La comtesse noire*), as a horrific sex film (*La comtesse aux seins nus*, *The Bare-Breasted Countess*, 1973), and as what *Video Watchdog* calls a “non-supernatural hardcore picture” (*Les avaleuses*, *The Swallowers*, 1973). Even this practice, however, has kept distributors from modifying Franco’s horror titles to reach a wider “horrotica” audience.” (Joan Hawkins i Mathijs og Mendik 2008 s. 180)

“The term “*giallo*” initially refers to cheap yellow paperbacks, that were distributed in post-fascist Italy. For Italian audiences, the term is used to refer to any kind of thriller, regardless of where it was made. For English-speaking audiences, the term has over time come to refer to a very specific type of Italian-produced thriller that

takes advantage of modern cinematic techniques to create a unique genre which unapologetically explores violence, sexual content, and taboo exploration. The giallo film genre proved to be a major influence on American slasher films but giallos remain stylistically different from American crime films.” (<http://www.soundonsight.org/greatest-horror-movies-ever-made-part-6-best-italian-giallo-films/>; lesedato 05.01.15)

Det oppstår mange blinde vinkler fordi kameraet (vanligvis) ikke vendes bakover. I de blinde vinklene og i skyggene lurere farene, og personen vi ser kan når som helst bli angrepet.

Et film-“shot that has become established in the horror film [...] the ‘solitary reaction shot’ as Pinedo calls it (1997: 52). What is unsettling about these shots, Pinedo points out, is that they reverse the logic of cause of effect: we see the terror of the character without seeing what caused it” (Elke Weissmann i <https://intensitiescultmedia.files.wordpress.com/2012/12/weissmann-victims-suffering-translated.pdf>; lesedato 22.05.23).

Noen skrekkfilmer viser kutt fra savnete eller avdøde ofres filmmaterial, filmet med subjektivt kamera (Parkinson 2012 s. 25).

Amerikanerne Daniel Myrick and Eduardo Sánchez’ *The Blair Witch Project* (1999) er en “cheaply produced, independent horror film made by a couple of film school graduates from the low-profile University of Central Florida, it grossed nearly \$ 150 million in 1999, [...] [it had] approximately \$ 35,000 production cost” (J. P. Telotte i Mathijs og Mendik 2008 s. 264). “As *The Blair Witch Project* (1999) had demonstrated so effectively to much of its audience, low visual quality, a first-person perspective, and a soundtrack of unexplained noises off can be combined with great effect within the horror genre.” (Atkins 2003 s. 69) *The Blair Witch Project* er en effektiv skrekkfilm på grunn av alt det vi *ikke* ser, men som vokser til uhyggelige proporsjoner i vår fantasi og skaper en intens skrekkopplevelse.

“Så sent som i 1999 vakte lavbudsjettsskrekkfilmen “The Blair Witch Project” voldsomme reaksjoner. Filmen, som ga seg ut for å være en sann historie basert på de etterlatte videotapene til tre ungdommer som dro ut i skogen i Maryland for å lage en dokumentar om myten om den lokale heksen, ble en global suksess og fikk kinogjengere til å besvime i salen. Studentfilmrammen og det tilsynelatende fraværet av en regissør eller en iscenesettende myndighet brakte skrekken tettere på tilskuerne” (*Dagbladet* 4. januar 2011 s. 52).

I en amerikansk medieundersøkelse i 1930 fortalte en femten år gammel jente: “*The Phantom of the Opera*, with Lon Chaney as the phantom, frightened me more than any other motion picture I have ever seen. He was made up as the most horrible creature with long teeth, glaring eyes, and a bald head. When he was unmasked by the heroine, I gasped and almost screamed. Although I tried to draw my eyes away

from his terrible face, I couldn't; his ugliness was so fascinating. The entire picture was so weird and fantastic that the shivers ran up and down my back. For a long time after that, I dared not go near dark places, particularly the cellar. I did not let anyone else know I was frightened for fear they would call me silly.” (sitert fra Lowery og DeFleur 1995).

Artikkelen “Case Study: Use of a Horror Film in Psychotherapy” (1990) av psykiaterne Jeffrey M. Turley og André P. Derdeyn “discuss the meaning of a horror film to a troubled 13-year-old boy and describe the use of the film in his psychotherapy. The modern horror film serves many of the same functions for the adolescent that the traditional fairy tale serves for the younger child.” (<http://www.sciencedirect.com/>; lesedato 23.05.11) En tysk forsker viste i en studie fra 1989 hvordan en 16 år gammel jente brukte skrekkfilmer til å bearbeide egen redsel og aggresjon (Thomas Voss-Fertmann gjengitt etter Winter 2010 s. 261).

Fans av skrekkfilmer ble intervjuet av forskeren Rainer Winter. Noen av disse fansene lagde sine egne videoer satt sammen av scener fra en rekke forskjellige skrekkfilmer. På et bestemt filmtreff for fans ble det vist en video med drukningsscener fra tretti forskjellige filmer, og det ble arrangert en konkurranse om å vite hvilke filmer kuttene var hentet fra (i Müller-Doohm og Neumann-Braun 1991 s. 222-223). På slike treff kommer folk med forskjellige effekter, for eksempel skrekkmasker, knokler osv. Noen tilbyr sminkehjelp til de andre osv. En mannlig 19 år gammel tysk skrekkfilm-entusiast sa i et intervju med Winter som begrunnelse for sin smak: “Jeg er interessert i uforklarlige fenomener.” (Winter 2010 s. 224)

En mannlig 33 år gammel tysk skrekkfilm-entusiast fortalte i et intervju om hva som fascinerte han spesielt i en bestemt film: “I prinsippet er det ikke noe annet enn framstillingen av absolutt galskap” (Winter 2010 s. 247). En 29 år gammel tysk mann uttalte: “en absolutt horrorvideo inneholder forestillinger som på den ene siden går til de grader over i det fantastiske, mens man på den andre siden aldri kan si at det absolutt aldri kunne hende meg selv” (Winter 2010 s. 263).

Noen filmpakke-utgivelser appellerer spesielt til samlere. “Det nærmer seg halloween, og her er en oppvarmingspakke full av klassisk skrekk & gru. Ivrige sjeler har restituert noen av tidenes mest avholdte og sagnomsuste grøssere [filmer]. De er åtte i tallet og leveres i en boks i form av en svart, dekorert likkiste. [...] Her får du originalene til “Dracula” (1931), “Frankenstein” (1931), “The Bride of Frankenstein” (1935), “The Mummy” (1932) “The Invisible Man” (1933), “The Wolfman” (1941), “The Phantom of the Opera” (1943) og “The Creature From the Black Lagoon” (1954).” (*Dagbladet* 23. oktober 2012 s. 60)

“Stephen Sommers’ original *The Mummy* [1999] had made no particular attempt to appeal to children, but *The Mummy Returns* featured featured an eight-year-old child and was accompanied by a novelization for children as well as one for adults;

since its release, the characters and stories have been still further identified as suitable material for children by the launch of a *Mummy* cartoon series and comic-book annual.” (Hopkins 2005 s. 116)

“When the Gothic began as a genre, it was located primarily in Italy and dealt with the habits of those who were different from its original readers in nationality and, above all, in religion. Now, it finds its most urgent energies in the home, in the presence of those most like, and most nearly related to, those who read and watch it. It is unsurprising, therefore, that its most recent place of residence should be in children’s movies” (Hopkins 2005 s. 151).

I skrekkfilmer foregår det en “karnevalisering” i Mikhail Bakhtins betydning av ordet, hevder Rainer Winter, fordi det urene, anstøtelige og enkle som vi ikke vil slippe inn i hverdagen, rykker inn i sentrum av begivenhetene. Det å beskjeftige seg med slike ting gjennom å se filmer og være på fantreff, innebærer å gli ut av “disiplineringsfunnet” (i Müller-Doohm og Neumann-Braun 1991 s. 224). Michel Foucault og andre forskere har vist hvordan reglene “innskrives” i kroppene og dermed gjør våre kropper om til tegnbærere for de samme reglene. Winter spør seg om det er tilfeldig at mange mennesker med lav kulturell kapital og et yrkesarbeid som krever sterk disiplinering av kroppen (f.eks. i industrien) utvikler en fascinasjon for skrekkfilmer. Det å beskjeftige seg med skrekkfilmer representerer nemlig “antidisiplinering” (s. 225).

Den amerikanske regissøren Edmund Elias Merhiges film *Shadow of the Vampire* (2000) handler om innspillingen av den tyske regissøren Friedrich Wilhelm Murnaus skrekkfilm *Nosferatu* (1922).

Den nigerianske filmen *Living in Bondage* (1992) – en av Nollywoods hurtigproduserte filmer – handler om en djevlepakt. Denne og lignende nigerianske filmer er inspirert av hendelser beskrevet i “diverse-spalter” i landets aviser: barn som har blitt omdannet til hunder, heksekunst, menneskeofring, trolldom osv. (Lequeret 2003 s. 76).

“The new subgenre of female horror seeks to combine the popular slasher subgenre with the cerebral, psychological film. These films are aesthetically pleasing and reflect women’s presence in, and preference for, high-brow art, culture and aesthetics. However, these films are also visceral and gory, reflecting a desire to re-appropriate abject depictions of gore for the female audience. The films make social commentary on gender and sexuality, by pushing boundaries and encouraging novel approaches to gender representations. Intended to appeal to intellect and subvert the male gaze, these films allow for an increased probability that the female viewer will identify and relate to the onscreen women. This new subgenre is breaking ground and taking important steps toward redefining the horror genre.” (Amy Jane Vosper i <http://offscreen.com/view/film-fear-and-the-female>; lesedato 25.03.15)

En medieundersøkelse fra 1990-tallet viste: “By far the most popular type of horror film was the vampire film: 92 per cent of the respondents liked all or most vampire films. This was followed in popularity by occult/supernatural films (liked by 86 per cent), psychological thrillers (81 per cent), Hammer films (76 per cent), and science-fiction/horror films (74 per cent). The least well-liked horror film type by far was the slasher film, liked by only 25 per cent of the participants. It was also the most disliked horror film type. Fifty-four per cent for respondents disliked all or most examples of the type. The second and third most disliked types were the serial killer film at 25 per cent and horror-comedies at 22 per cent” (Brigid Cherry i Stokes og Maltby 1999 s. 192-193).

Det britiske filmselskapet Hammer Films “is most often credited with reviving gothic horror. The horror genre throughout the 1940s and into the ’50s was known for churning out films focused on atomic monsters. Many films readily exploited the moral and cultural anxieties that came with the rise of atomic warfare, creating giant, mutated monsters that terrorized cities. Hammer, on the other hand, found great success in the atmospheric dread of the gothic. Within the gothic aesthetic, there’s a focus on supernatural terrors. But atmosphere in particular is key, with huge, cavernous castles with hidden tunnels; seemingly inexplicable movement of objects; and a general sense of foreboding, with fog and rain accentuating the mood. Hammer, with its focus on creating eerie atmospheres while weaving stories of supernatural mystery, helped propel gothic horror back to popularity.” (Kyle Fowle i <http://www.avclub.com/article/beginners-guide-hammer-films-210118>; lesedato 08.12.15)

“In *Subversive Horror Cinema* Jon Towlson argues that such recent feminist horror films as *Teeth* and *American Mary* are a direct challenge to [president] Bush’s conservative social policies, including his 2006 “abstinence-only” education incentives. He correctly describes Dawn’s journey in *Teeth* as one from “sexual repression to sexual empowerment” (198-199); and concludes, “The new feminist horror of *Teeth* and *American Mary* can be seen as a direct challenge to these social policies that were part and parcel of the Bush era” (p. 198).” (Donato Totaro i <http://offscreen.com/view/when-women-kill>; lesedato 24.03.15).

“When it comes to female empowerment, McKee’s masterpiece is *The Woman* (2011). McKee’s appropriately titled *The Woman* is a meta-horror film if there ever was one, stripping down the primal gender elements of horror to its skeletal bareness: patriarchy is REALLY bad and finally meets its match in the form of a feral thirty something tigress raised by wolves who bides her time until meting out payback for every sin committed against the female gender by man. [...] There is a plot here: a successful family man, Chris Cleek (played with just the right amount of nonchalant passive aggressive menace by Sean Bridges) lords over his family with Old Testament vigor. Man is might and might as was well rule, seems to be his motto. While out hunting one day he spots the feral Woman (played with

impressive gusto by Pollyanna McIntosh) taking a bath in the river. The sight of a savage woman primed to be civilized is too great a temptation. He later returns to the woods prepared, knocks her out while she is off guard and carries her off into his basement. What ensues is a perverse version of the Pygmalion story via Jack Ketchum, whose previous adapted story *The Girl Next Door* has many parallels to *The Woman*, with a bad mother replacing the bad father as the torture ringmaster. The Woman is kept tied up in the basement, her arms outstretched Christ like...but she is anything but a Christ symbol. Chris' wife Belle Cleek, played with appropriate skittishness by McKee regular Angela Bettis, quivers in his presence. She holds back her true feelings, knowing full well that expression of them will lead to quick and severe repercussions, as happens later when she threatens to leave him and he beats her to near death. Teenage daughter Peggy Cleek disapproves of her father's iron rule, but is too subservient to do anything about it (Peggy Cleek is played by Lauren Ashley Carter, who also stars opposite Bridges in the McKee produced *Jug Face*, another female-centered horror film, with a progressive representation of the rural backwoods horror subgenre). The youngest daughter Darlin' (Shyla Molhusen) appears stunted in her growth; and the only son, the adolescent Brian (Zach Rand) is itching to follow his dad's footsteps. Chris tells his family that his aim is to "civilize" her, with the weak justification that it would not be safe to leave such a dangerous creature roaming their nearby grounds. And dangerous she is. Her first violent act is to bite off one of Chris' fingers – symbolically she spits out his wedding ring. While dirty and surly, there is no doubt that Chris' attraction is largely sexual. [...] the Woman is aggressive but maintains her 'femininity' through her ability to seduce both father and son." (Donato Totaro i <http://offscreen.com/view/when-women-kill>; lesedato 24.03.15)

"*The Woman* builds in a contrived fashion to the bloody conclusion, with the father figure Chris Cleek being so despicable that we assume anything he's got coming is justified. But this is probably McKee's point, because when the Woman lets out the full wrath of her violent fury killing, in sequence, the wife, the son, and father – ripping out and eating the father's heart right in front of his eyes, like an ancient war lord symbolically eating his rival's heart as a sign of power transfer – even the most ardent of gore hounds will be crying uncle. It is important to note that the Woman's fury seems equally vented at the women who allow themselves to be dominated by men. McKee suggests a new world order when the Woman leaves for the forest with her new family in tow, her – we assume – mutilated offspring, who was kept as a hidden hostage by the family and revealed in a twist ending, and the youngest daughter of the Creek family, Darlin'. The teen daughter Peggy, who The Woman also lets live, first hesitates to join but then begins to walk toward them. Peggy is in the mold of the socially awkward, alienated female teenager whose neurosis leads her to murder" (Donato Totaro i <http://offscreen.com/view/when-women-kill>; lesedato 24.03.15).

"It would seem that many theorists believe that horror is not for women. When confronted with the question of why women express displeasure with the horror

genre, many possible explanations arise. James Twitchell and Miriam Hansen suggest that the genre is misogynist and therefore, the female spectator is forced into a masochistic role. Hansen believes viewers oscillate between sadistic and masochistic pleasure. For the female spectator to experience any pleasure from Hollywood films, Laura Mulvey postulates that women may take one of two stances, often vacillating between the two. The first, as mentioned by Twitchell and Hansen, is the role of a passive, masochistic viewer. The masochistic viewer's perspective allows the spectator to identify with the onscreen female and her suffering. However, the female viewer may choose to adopt the male gaze and thereby, succumb to a degree of transvestism. Rather than becoming the victim of the gaze, the female viewer may adopt and accept the male gaze. Linda Williams considers the female spectator to be a passive entity, one which refuses to return the male gaze and thus, refuses to look. Williams identifies several factors which cause the woman to look away, including a lack of identifiable onscreen representation and the female spectator's inability to bear witness to violence and degradation perpetuated upon women. These claims support the pervasive myth that women do not derive pleasure from horror film spectatorship." (Amy Jane Vosper i <http://offscreen.com/view/film-fear-and-the-female>; lesedato 22.03.15)

"Justin M. Nolan and Gery W. Ryan's empirical study of "slasher" film imagery and its differing effects on men and women found that female viewers more frequently indulge in the "gothic horror" subgenre characterized by internalized or domestic horror. Women expressed a fear of the intimate horror film in which the fearsome entities dwell inside the home (or inside a character). In addition, women were more fearful of films depicting bodily possession and the occult. Nolan and Ryan support these findings with sociological and criminal statistics. Women are more often the victim of violence at the hand of a spouse, family member or otherwise familiar party. Therefore, it is logical that women find incidents of violence in the family home to be more frightening and personally threatening than their male viewer counterparts. Brigid Cherry conducted a study of female spectators to examine their responses, viewing practices and personal experiences with the horror genre. When asked to rank their favourite types of horror films, Cherry found "vampire films" and "psychological thrillers" to be the most popular subgenres for female spectators. On the other hand, "slasher horror", "horror parody" and "serial killer films" ranked lowest in popularity. Cherry found that women prefer atmospheric and psychological horror. Mary Ann Doane refers to the gothic horror and atmospheric ghost horror as the "paranoid woman's film". It is a long-standing societal belief that women prefer these types of horror (in film and literature) above all other subgenres." (Amy Jane Vosper i <http://offscreen.com/view/film-fear-and-the-female>; lesedato 22.03.15)

Fangoria er et av de største tidsskriftene i USA som anmelder skrekkfilmer ("in-depth horror movie news, reviews, previews, interviews, and more").

I *Red Sands* (2009; regissert av Alex Turner) en “unit of U.S. soldiers is assigned to seize control of a strategically important Afghan road, but when the platoon stumbles upon an ancient statue and uses it for target practice, they awaken an evil spirit hungry for revenge. Now, the soldiers must use all their training and survival skills to battle the supernatural predator [...] The spirits in this part known as the Djinn come from ancient folklore who are known to hate humans and are origin of pure evil. [...] While there seems to be no signs of life anywhere they stick it out and deal with isolation and frequent sand storms. One night a strange Afghan woman arrives at their doorstep seeking shelter. Reluctantly they take her in while keeping a close watch. Slowly their world begins to fall apart. [...] The heat, the desert and the solitude work to the advantage of the camera providing a common ground for loss of self.” (Adrian Halen i <https://horrornews.net/35968/film-review-red-sands-2009/>; lesedato 10.05.21)

Den spanske regissøren Gonzalo López-Gallegos film *Apollo 18* (2011) er en science fiction-skrekkfilm spunnet rundt amerikanernes månelanding.

Reinert Kiils *Inside The Whore* (2012) “er en film om en film, et metaprojekt fylt med syke detaljer fra filmopptak.” (*Dagbladet* 16. november 2012 s. 64)

I *The Raven* (2012; regi James McTeigue), en tittel som henspiller på et dikt av Edgar Allan Poe, er Poe selv hovedpersonen. “The macabre and lurid tales of Edgar Allan Poe are vividly brought to life – and death – in this stylish, gothic thriller starring John Cusack as the infamous author. When a madman begins committing horrific murders inspired by Poe’s darkest works, a young Baltimore detective (Luke Evans) joins forces with Poe in a quest to get inside the killer’s mind in order to stop him from making every one of Poe’s brutal stories a blood chilling reality. A deadly game of cat and mouse ensues, which escalates when Poe’s love (Alice Eve) becomes the next target.” (https://www.rottentomatoes.com/m/the_raven_2012/; lesedato 26.01.17)

“En støttegruppe for ofre etter atomkatastrofen raser mot skrekkfilmen “Chernobyl Diaries” [2012; regissert av Bradley Parker] [...] ikke alle setter pris på at filmen handler om en vennegjeng som reiser på “ekstremferie” til Tsjernobyl og blir angrepet av muterte atomkatastrofeofre. En amerikansk støttegruppe som driver en rekke hjelpesentre for ofre etter atomkatastrofen i Ukraina i 1986, er opprørt over at tragedien blir “sensasjonalisert” i en Hollywood-film. -Tusener er døde, over 400 000 mennesker er evakuert fra sine hjem. I dag lever fortsatt fem millioner på forurenset jord. Det skrekkelige er ikke mutanter som løper rundt, den høyst reelle skrekken er at Tsjernobyl fortsatt påvirker livene til millioner, som er knust fysisk, emosjonelt og økonomisk, sier en representant for Friends of Chernobyl Centers [...] Det er jo en film med en høyst reell katastrofe som bakteppe, og man får inntrykk av at vesenene som angriper er en reaksjon på strålingen i området. Det er noe av det som gjør filmen ekstra skummel” (*Dagbladet* 23. mai 2012 s. 46).

Unhinged (2020; regissert av Derrick Borte) slipper “monsteret løs fra første sekund [...] han grynter, myrder og maltrakterer seg gjennom et USA i oppløsning, som den fysiske manifestasjonen av det samlede hatet og hevnbegjæret til alle verdens bortvalgte, avviste og ignorerte menn. [...] *Unhinged* er en stygg, brutal og spekulativ film, og det er nettopp disse kvalitetene som gjør den til en vellykket grøsser. [...] utstråler han en ulmende mannevond energi, som det er vanskelig å ta øynene vekk fra [...] Crowes figur er ikke bare en forsmådd ektemann som går berserk, men et symbol på et Amerika som har gått fullstendig av hengslene – takket være sosiale medier som synliggjør ulikhetene i samfunnet og har skapt en kultur for å spy ut misnøye og frustrasjon i full offentlighet. Selv om filmen klart og tydelig peker ut hvit, mannlig aggresjon og berettigelse som samfunnsfiende nummer én, føyer den seg dermed også inn i skrekkfilmsjangerens lange tradisjon for konservative, sosiopolitiske budskap.” (Aksel Kielland i *Morgenbladet* 31. juli–6. august 2020 s. 32)

Den amerikanske skuespilleren og filmregissøren Jordan Peele “hadde en usedvanlig vellykket regidebut med *Get Out* i 2017, en psykologisk skrekkfilm som lyktes med å formidle ubehaget ved å tilhøre den svarte minoriteten i USA, og som virker å ha inspirert en bølge av filmer og tv-serier som bruker skrekksjangerens virkemidler for å fortelle historier om rasisme og minoritetsstress. [...] I *Get Out* var monsteret tilsynelatende liberale, småborgerlige hvite amerikanere.” (*Morgenbladet* 19.–25. august 2022 s. 30)

Amerikaneren William Castles skrekkfilmer ble noen ganger fulgt opp av skrekkeffekter i selve kinorommet, f.eks. lysende skjeletter som svedde over publikum (Parkinson 2012 s. 144) og vibrerende kinoseter (Hamus-Vallée 2001 s. 28).

“The Latest Gimmick: *Last Call*, an Interactive Horror Movie, Will Phone You During the Film. So much for those ‘please turn off your cell phone’ messages before movies. A new German horror film called *Last Call* [også med tittelen *13th Street Last Call*; regissert av Matthias Stiller og Wolfgang Schneider, 2010] is pushing a new ‘interactivity’ gimmick that will have one member of each theatrical audience receive a call from an onscreen character during the film. [...] *Last Call* won’t just phone up an audience member during the film. Special language recognition software will “transform the participant’s answers via mobile phone into specific instructions. A specially developed software then processes these commands and launches an appropriate follow-up scene. The dialogue between the movie’s main actress and an audience member leads to a different film – and outcome – every time: sometimes with a happy end, sometimes with a more gruesome one.” So it works like this: you provide your cell number when purchasing a ticket, then software will randomly call one of the submitted numbers. Answer the call and you’ll hear the on-screen actress requesting help. Then the audience member “has to help her escape by choosing a path through the old, rundown sanatorium. Furthermore, he also decides whether she should help other

victims to flee the scene – and every single choice shapes her fate: it’s a matter of life and death.” [...] What happens if the person called just hangs up? How many possible outcomes will there be?” (<http://www.slashfilm.com/the-latest-gimmick-interactive-horror-movie-last-call-will-phone-you-during-the-film/>; lesedato 03.12.12)

“Faktasjekkerne jobbet på høygir etter tv-debatten mellom president Barack Obama og republikanernes presidentkandidat Mitt Romney 22. oktober. Men kandidatens tv-reklamer handler først og fremst om følelser. [...] Frykt og uro flytter stemmer. USA kan gå under, russerne kan komme, atombomba kan lande i garasjen, gapskrattende menn i dress kan stikke av med pensjonen din, og homofile par i rosa fjær kan komme dansende i hundretall og ødelegge moralen som gjorde USA til verdens sterkeste land. [...] Skrekkfilmen er angrepsreklamens beste hjelper. Illevarslende musikk, bleke bilder i grå og blå toner og en stemme som tar oss med til dommedag. [...] Klassikeren blant horror-reklamene serverte George Bush sr. i 1988 da han viste fangekleddede mordere og voldtektsmenn på vei ut av fengselsportene i den formørkede framtida som ventet USA under motkandidaten Michael Dukakis. Filmen ble skarpt kritisert og bidro til faktasjekkeriets fødsel. Men følelsen av uhygge ble sittende, og Bush ble president. [...] Det er nok å forsyne oss med noen av puslebrikkene, så legger vi resten selv. Fortellingene kan vi fra før. Rick Perrys skrekkreklamefilm trenger ikke fortelle hva som venter oss etter valget av menneskefremtoningen Mitt Romney. Bak de innstendige øynene og under det perfekte håret higer et slimete og vanskapt monster etter å sprengre seg ut, ta over jorda og fortære menneskene. [...] All informasjon settes inn i en struktur. All fortelling bygger på annen fortelling. Den som mestrer det som har vært fortalt før, trenger ikke snakke usant for å lyve.” (*Dagbladet* 1. november 2012 s. 57)

“Vampyrene har vært tema for akademiske studier siden franske teologen Dom Augustin Calmet (1672-1757). Nå har avisen Union Tribune funnet frem til siste nytt: Det er ikke tilfeldig av Bush-årene [med president George W. Bush] var zombiefilmens tid og at vampyrenes tilbakekomst i populærkulturen (*True Blood*, *Twilight*) sammenfaller med valget av Obama. Zombiene uttrykker de pengekraftiges frykt for at arbeiderklassen skal reise seg i sine filler, vampyrene redselen for aristokratiet (i dag: blodsugerne på Wall Street). Historien viser at man ved å telle zombie- og vampyrfilmer i det amerikanske valgår presist kan forutsi om det er Republikanerne eller Demokratene som vinner. Men vampyrene i nye filmer og tv-serier ligner i økende grad vanlige folk, påpeker en ekspert.” (*Morgenbladet* 19. desember 2008–1. januar 2009 s. 46)

“Når du sitter trygt under dyna, gjemt bak en pute, klar for å la deg skremme litt, kan du nå vurdere å fjerne puta og holde øynene på skjermen. The Daily Mail skrev i går om en ny undersøkelse fra University of Westminster. Den viser nemlig at du kan gå ned i vekt ganske effektivt mens du sitter i sofaen – så fremt du ser en skrekkfilm samtidig. En gruppe forskere ved universitetet målte kaloriforbruket til folk som hadde sett ti forskjellige skrekkfilmer. De målte at hjerterytme, oksygen-

inntak og mengden av utåndet karbondioksid i snitt steg med 33 prosent når personene så skrekkfilm. Dette omsettes til et kaloriforbruk, ikke like høyt som når du for eksempel er ute og jogger, men vesentlig høyere enn en rekke andre aktiviteter. Forskerne fant ut at deltakerne brant av tre ganger så mange kalorier av å se på skrekkfilm, enn hvis de hadde sett på en blank skjerm. Det var imidlertid forskjell på hvilke filmer som fikk testgruppen til å forbrenne mest, og det var derfor mulig for forskerne å sette sammen en topp-ti-liste på de meste slankende skrekkfilmene. - Filmene får pulsen opp, hvilket øker hjerterytmen. Det er frigjøring av hurtigvirkende adrenalin, produsert i løpet av korte støt med intens stress, eller i dette tilfellet, frykt, som er kjent for å senke appetitten, øke den basale metabolske rate og til slutt brenne et høyere nivå av kalorier, forklarer metabolismespesialist ved University of Westminster, Dr. Richard Mackenzie til *The Daily Mail*. Forskerne konstaterte at de mest effektive var filmer med mange "skvettescener" som får seerne til å hoppe i setet. Stanley Kubricks klassiker, "Ondskapens hotell" toppet listen med et gjennomsnitt på 184 brente kalorier. Steven Spielbergs film "Jaws" fra 1975 kom på andreplass med 161 kalorier. Med den klassiske "The Exorcist" fra 1973 på tredjeplass med 158 kalorier, er det tydelig at det er de gamle, klassiske skrekkfilmene som er de mest effektive kaloribrennerne." (http://www.dagbladet.no/2012/10/30/kultur/film/slanking/skrekkfilm/ondskapens_hotell/24111231/; lesedato 19.01.15)

"Kåre Bergstrøms "De dødes tjern" fra 1958 er den første norske skrekkfilmen. Filmen er basert på André Bjerkes roman med samme navn, og handler om en gruppe venner som besøker ei hytte i Østerdalen. Ved hytta ligger det et mystisk tjern som har en merkelig tiltrekningskraft. Sagnet sier at en mann skal ha drept sin søster og hennes elsker, før han druknet seg i tjernet. Snart blir vennene utsatt for tjernets gåtefulle kraft." (Vegard Larsen i *Dagbladet* 9. oktober 2008 s. 38)

"In a letter published in *Sight & Sound*'s 2013 October issue, an upset reader expressed his dislike for the somewhat dubious politics of Irish director Ciarán Foy's latest horror film *Citadel* (2013). In the previous issue, *Citadel* was positively reviewed by critic Trevor Johnson, whom the reader argues 'seems strangely to excuse a creative philosophy that crystallises some of the most repellent currents in British consciousness' (Tait 2013, 111). Set in a particularly bleak and deprived-looking area somewhere in Glasgow, *Citadel* tells the story of Thomas, who witnesses the brutal murder of his wife by a bunch of monstrous and demon-like hooded youths from the local council estate. When finding that his daughter has been kidnapped, Thomas heads to the estate to seek revenge and ultimately blow up the entire building (killing every last one of the hooded youths) in order to get his daughter back. [...] The author of this letter is far from alone in his critique of what has recently come to be described as an emerging subgenre in British horror film – the 'hoodie horror'. Typically set against the backdrop of Britain's low-income housing estates, these films locate their horror in a milieu associated with the 'new British "underclass"', as film scholar Johnny Walker puts it (2012, 438) and almost invariably follow a peaceful middle-class couple or

family as they are ruthlessly attacked and terrorised by a group of deprived hooded youths. Besides *Citadel*, films like *Eden Lake* (James Watkins 2008), *Cherry Tree Lane* (Paul Andrew Williams 2010), *Harry Brown* (Daniel Barber 2009), *F* (a.k.a. *The Expelled*, Johannes Roberts 2010), *Community* (Jason Ford 2012), *The Disappeared* (Johnny Kevorkian 2008), and *Heartless* (Philip Ridley 2009) are often mentioned in these discussions and can be seen as forming a part of this new subgenre.” (Lönroth 2014)

“What is particularly striking about these films is their portrayal of working class youths as revolting, violent, and sometimes even demonic monsters (as in *Citadel* and *Heartless*), posing a great threat to British bourgeois life. As the *Sight & Sound* letter suggests, many of the hoodie horrors were soon criticised for reinforcing negative stereotyping of already-marginalised groups in society, particularly in the aftermath of the 2011 England riots as those participating were likewise demonised in tabloid media. Yet in exploiting this largely media-invoked fear of a ‘Broken Britain’ and the supposed slow moral decay of Britain’s ‘lower classes’, other parts of the audience accepted these films as realistic representations of a naturally savage and uncontrollable ‘feral underclass’.” (Lönroth 2014)

“From a film historical perspective, the American backwoods genre could in many ways be seen as a predecessor to hoodie horror (and to some extent the home invasion film, on which, for example, *Cherry Tree Lane* draws). These genres often base their plots around similar scenarios in which white, middle-class people either venture out into rural America where life is depicted as backwards and primitive and in which savage and uncivilised inbred creatures thrive (e.g. *Deliverance* (1972), *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *The Hills Have Eyes* (1977)) or, as in some branches of the home invasion genre, where the peaceful middle classes find their quiet domestic sphere invaded by these feral groups (*The Last House on the Left* (1972), *When a Stranger Calls* (1979), *The Strangers* (2008)). [...] certain social groups are stripped of their human qualities and made into what sociologist Imogen Tyler calls ‘national abjects’ (2013). It is also what Slavoj Žižek describes as the inherent violence of capitalism and its automatic creation of ‘dispensable individuals’, who are endlessly slandered and made to cover up for a reality of unequal distribution and exploitation of capital (2009). [...] the hoodie horror genre makes use of ready-made stereotypes of the working class in order to enhance its genre-specific effects. [...] as Tyler argues (2013, 185), we still create abject groups cut off from society’s mainstream and continuously demonise them through monstrous configurations.” (Lönroth 2014)

“The unemployed, benefit claimants, illegal immigrants, and asylum seekers are examples of such ‘wasted’ groups of people seen to constitute a parasitical drain on the economic system (Tyler 2013, 7-10). To justify such exclusionary forces and uphold its sovereign power, the state systematically makes these people into ‘national abjects’ through perpetual stigmatisation and demonisation. This neoliberal politics therefore operates in ways that ultimately legitimatise

inequalities and injustices because people on the margins of society are effectively dehumanised [...] “It is because the underclass are imagined as a race and not a class that poverty and disadvantage can be conceived as not economic or even properly political issues, but as a hereditary condition, a disease,” Tyler writes (2013, 188). “The implication is always that it is not deprivation and inequality which needs to be ‘reduced’, but the poor themselves” (Ibid., 193). This conviction is reinforced also in hoodie horror films like *Citadel*, *Heartless*, and *F*, where groups of individual teenagers are reduced to ascribed totemic items of clothing – to faceless, savage, and subhuman ‘gangs of hoodies’ whose monstrosity appears to be biological and cannot be defeated by anything but complete annihilation to the point of extinction. This is taken to the extreme in *Citadel*, where the ultimate solution is to bomb the entire council estate and murder the already-ghettoised demonic children. In an interview with *The Irish Times*, director Ciarán Foy argues that this violent scene has been misinterpreted because the hoodies were never meant to be perceived as children at all but rather as *actual monsters*. “In Amsterdam somebody asked me if it was right to just ‘burn these kids’ [...] If they are inbred feral mutants, then yes! Yes!” (Foy in Clarke 2013). Yet when Foy places his ‘feral mutants’ in such a precise social context (a poor suburb of a city renowned for being rough in British culture) and clothes them in tracksuits and hoodies, he inevitably ties them to a specific social group. Instead of creating anonymous monsters, *Citadel* portrays the hoodies in ways that reinforce the idea that there exists an underclass of genetically savage people that society needs to wipe out.” (Lönroth 2014)

“*Citadel* may well be commenting on the ridiculousness of the Daily Mail hysteria and demonisation of working class youths rather than simply reinforcing such stigmatisation (which is what I have argued). Dark comedy can be a very effective means of undermining stereotypes by way of exaggeration and has been done effectively in contemporary British comedy. However, judging from the audience response to the hoodie horrors, it seems that, if any such comic detachment was implied, the audience did not pick up on it. [...] The hoodie horror films are nevertheless valuable from a critical perspective because of their hyperbolic nature, as Mark Featherstone suggests, because they provide us with a good starting point for understanding how social stigmatisation operates in contemporary popular culture (2013, 190). [...] they successfully reproduce a neoliberal ideology in which a powerful elite gets away with economic exploitation by systematically demonising those who are less well off. ” (Lönroth 2014)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>