

En scenes anatomi: Splat og spekulation

Af [MARTIN SKOVHUS](#)

Slasherfilm er ikke just nogen højt respekteret genre, og Steve Miners *Friday the 13th, part 2* (1981) ligner da også ren og skær spekulation. Men et nærmere blik på filmens anslag viser, at filmen måske alligevel ikke er helt så dum, som den ser ud. I hvert fald forvalter den sine virkemidler med stor (selv) bevidsthed.

En scenes anatomi handler denne gang om Steve Miners *Friday the 13th, part 2* fra 1981. Her er virkelig tale om exploitation: Efterfølgeren til en film, der i forvejen var ren spekulation. Jeg vil dissekere filmens anslag – de første 11:40 minutter, der leder op til den flotte titelgrafik.

Først lidt om baggrunden for filmen. Sean Cunninghams oprindelige *Friday the 13th* havde premiere i 1980 og var en vaskeægte b-film. Den havde et skrabet budget på lidt over en halv million dollars, og ambitionsniveauet begrænsede sig til opfindsomme aflivningsmetoder, sleazy teens og høj *body count*. Alligevel blev filmen en overraskende stor succes, der nåede en omsætning på op mod fyrrer millioner dollars. Hermed var der basis for en efterfølger, og instruktionen blev lagt i hænderne på Steve Miner, der selv havde været production assistant på originalen. Ingen var i tvivl om årsagen til originalens succes, og efterfølgeren fortsatte i samme spor. Som plakaten så kækt erklærede: "The body count continues..." (fig. 1)

Filmens begynder hvor 1'eren sluttede. Alice (Adrienne King) lider af slemme mareridt efter de traumatiserende oplevelser ved Camp Crystal Lake. En række korte flashbacks resumerer det endelige opgør, hvor Alice med en økse hugger hovedet af masse-mordersken Mrs. Voorhees (Betsy Palmer).

Herefter kryber Alice i en robåd og driver ud på midten af Crystal Lake, hvor rædslerne imidlertid langt fra er overstået. I en meget håndgribelig visualisering af det fortrængtes genkomst dukker den druknede dreng Jason pludselig op af vandet og trækker Alice ud af båden. (fig. 2) Da hun siden fortæller en politimand om Jason, svarer han, at der ikke blev fundet nogen dreng. "Then he's still there", siger Alice, og formulerer hermed filmens simple præmis.

Genbrugsgenren

De fleste horror- og splatterfilm benytter sig af en meget høj grad af genregenkendelse, og er gennemsyrede af forbilledernes narrative og stilistiske mønstre. I det hele taget er genren på sin vis utrolig forudsigelig. Det er aldrig et spørgsmål, hvad der skal ske, men blot et spørgsmål hvornår og hvordan. Men det er samtidig denne forudsigelighed, der kan virke nervepirrende, hvis den bliver udnyttet effektivt. Man føler sig som tilskuer på én gang i trygge rammer og i konstant alarmberedskab.

Den første *Friday the 13th* var i bund og grund et *rip off* af John Carpenters *Halloween* fra 1978, men uden Carpenters artistiske præstationer. 2'eren fortsætter i samme spor og stjæler skamløst fra sine forbilleder. Ud over at benytte sig direkte af optagelser fra 1'eren, citerer filmen mere eller mindre åbenlyst fra både Carpenters film og fra diverse ældre klassikere. Hitchcocks *Psycho* (1960) spøger for eksempel tydeligt i kulissen.



Fig. 1. Klart budskab: Filmen var helt på det rene med, hvad den skulle sælges på.

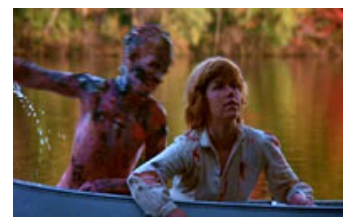


Fig. 2. I Alices mareridtssekvens genbruges klip fra 1'eren. Den druknede Jason dukker op af Crystal Lake.



Fig. 3. Amerikansk provinsidyl 1: Fra *Friday the 13th, part 2*.



Fig. 4. Amerikansk provinsidyl 2: Fra *Halloween*.

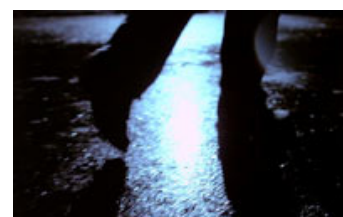


Fig. 5. Del for helhed: En indstilling af Jasons fødder viser, at han er *alive and kickin'*.

Fra filmens begyndelse er vi klare over, at Jason i høj grad er *alive and kickin'*. Der åbnes med en indstilling af den klassiske amerikanske provinsby, som er så velkendt fra *Halloween* (fig. 3 og 4). Så klippes der til et par drenge, som pjasker gennem vandpytter til lyden af "Itsy bitsy spider". Endnu et af genrens typiske kendetegn er hermed etableret: Modstillingen af det barnligt-uskyldige og det rædselsvækkende. Temaet optrådte også i *Halloweens* anslag, hvor det chokerede, at morderen med klownmasken var den seksårige Michael Myers.

En stemme kalder på drengen, hvis ben forsvinder ud af billedrammen og sekunder senere erstattes af et nyt par ben og den musik, vi lærte at associere med Jason i 1'eren (fig. 5). Teknikken med at lade en del repræsentere helheden er også et velkendt genretræk. På den måde aktiveres tilskuerens evne til at forestille sig det rædselsvækkende, som ofte overgår, hvad filmen selv er i stand til at vise.

Efter indstillingen af fødderne klippes til subjektivt kamera, mens Jason nærmer sig et hus. Anvendelsen af morderens point of view blev nærmest emblematiske for *Halloween*, og er blevet genbrugt utallige gange siden. Genrens kritikere raser ofte over netop denne teknik, fordi den angiveligt skaber identifikation og sympati med morderen (fig. 6).

Herefter klippes der til Alices hus og den endnu uvidende Alice. Som figur er hun i sig selv en venlig hilsen til de standarder for genren, som *Halloween* var med til at sætte. Hun er *the final girl* fra 1'eren; en term som er taget fra Carol Clovers kønsteoretiske analyse af splattergenren, *Men, Women, and Chain Saws* (1992). Clover ser disse piger som forklædte drenge, der overlever i kraft af traditionelt maskuline karaktertræk, og på den måde fungerer som identifikationsfigurer for publikum af begge køn. I *Halloween* var det Jamie Lee Curtis, der udviste sejhed og fightervilje (fig. 7). Ikke mindst er det dog ved at fornægte deres kvindelige seksualitet, at pigerne overlever deres løsslupne veninder. I denne genre er førægteskabelig sex nemlig ensbetydende med en dødsdom, og i den henseende er filmene præget af et stokkonservativt værdisæt. Alice er da også ikklædt højhalset sweater og et par alt andet end æggende smækbukser.

Som en kuriositet kan det bemærkes, at det kun kræver en diminutiv tastefejl før 'Alice' bliver til 'Alive'. Det er dog temmelig ironisk, at hun har gjort sig så store anstrengelser for at overleve, taget i betragtning at det kun tager Jason godt 11 minutter at gøre, hvad hans mor ikke formåede i 1'eren..

Et sært agerende kamera

Da Alice vågner fra sit tårevædede mareridt, rejser hun sig og går ud på sit badeværelse. Dette er begyndelsen på en indstilling, der varer hele 2:40 minutter, og selvom det måske ikke er voldsomt raffineret, rummer det alligevel en vis koreografisk snilde.

Alice følges rundt omkring i huset af et håndholdt kamera, der ganske tydeligt spiller på vores kendskab til genrens traditionelle koder. Bevægelserne mimer brugen af subjektivt kamera. Som en lille hund – eller snarere en psykopatisk morder – holder det sig helt tæt på den intetanende Alice, som er i gang med at vaske sit ansigt, da telefonen ringer. Under Alices samtale med sin bekymrede mor, trænger kameraet sig tættere og tættere på Alices ansigt. Her er virkelig tale om exploitation, når det sært personificerede kamera insisterende gransker hendes plagede udtryk (fig. 8).

Alices stue har mere præg af hengemt farmorhjem end af teenagebolig. Hendes vinduer er fuldstændig tildækkede af tæt voksende planter, og interiøret er i det hele taget klaustrofobisk (fig. 9). Belysningen udgøres af en enkel standerlampe, og denne *low key*-lyssætning bidrager til den beklumrede stemning og skaber hårde lysreflekser og slagskygger, der i sig selv er et velkendt træk fra horrorfilmens klassiske mise en scène (fig. 10). Samtidig skaber kameraets nære beskæring af Alice den effekt, at det omkringliggende rum ligger som en konstant, latent trussel lige uden for kameraets rækkevidde. Efter en frustreret afsked med moren går Alice ind i sit soveværelse. Her viser kameraet igen tegn på en form for besjæling. Hvor det hidtil har fulgt Alice tæt, venter det nu pænt uden for døren med fokus rettet mod hendes seng. Den underligt diskrete gestus giver mening, da tøjstykker lander på sengen og illustrerer, at Alice klæder sig af (fig. 11). Indstillingen giver mindelser om en tilbagevendende teknik hos



Fig. 6. Morderens blik. Teknikken som blev emblematiske for *Halloween*.



Fig. 7. Final girl: Jamie Lee Curtis fik ikke for ingenting tilnavnet 'the scream queen'.



Fig. 8. Exploitation: Kameraet gransker Alices ansigt.



Fig. 9. Den klaustrofobiske mise en scène understreger uhyggen.



Fig. 10. *Low key*-lyssætningens chiaroscuro-effekt giver mindelser om ekspressionistisk horror.



Fig. 11. Diskretion eller snagen? Kameraet fokuserer på Alices faldende tøjstykker, mens hun klæder sig af.



Fig. 12. Diskretion eller snagen? Kameraet fokuserer på pengene på sengen, mens Marion klæder sig af i *Psycho*.

Hitchcock, hvor der fokuseres på en udvalgt detalje som indfaldsvinkel til en større sammenhæng. Det ses fx i scenen i *Psycho*, hvor også Marion Crane (Janet Leigh) klæder sig af, mens kameraet zoomer ind på de stjålne penge på sengen (fig. 12).

Da Alice iklædt en badekåbe begiver sig ud på badeværelset, tøver kameraet endnu et øjeblik, før det følger efter. Lyden af vandet der sluttet til giver yderligere uheldssvangre associationer til *Psycho*. Siden Janet Leigh tændte for bruseren på Bates' Motel, har det været hybris at gå i bad i horrorfilmens univers. Snart nærmer det sære, skizoide kamera sig da også Alices babylyserøde badeforhæng.

At se og blive set

Her indtræffer filmens mest interessante, og samtidig mest problematiske, øjeblik: Efter hvad der må aspirere til titlen som filmhistoriens korteste brusebad (nøjagtig 15 sekunder) trækker Alice badeforhænget til side med en voldsom bevægelse. I det samme ser hun direkte ind i kameraet (fig. 13 og 14).

Eftersom der er tale om en lang indstilling, hvor kameraet hele tiden har fulgt Alice tæt, ville det være utroværdigt, hvis det pludselig viste sig at repræsentere en morders blik. Alice ville have set ham tidligere. Hun bryder da heller ikke ud i det forventelige angstskrig. I stedet reagerer hun på telefonen, som ringer igen. Hvad skal man da tænke om Alices gestus? Traditionelt hører blikket i kameraet snarere til metabevindte avantgardefilm end til den sammenbidte horrorgenre.

Fordi der ikke er tale om et blik på en diegetisk person eller genstand, er der måske nærmere tale om, at vi som tilskuere bliver 'set'. Det kunne ligne en verffremdungseffekt, men man føler sig egentlig snarere konfronteret end fremmedgjort. I lyset af genregenkendelsen og de åbenlyse klicheer har man kun ventet på, at Alice skal dø en grusom død. Blikket i kameraet ligner en kommentar til vores perverterede ønske om, at "The body count continues". Sådan gør filmen opmærksom på, at den udmærket selv er klar over sine egne virkemidler og kun har sin berettigelse så længe der er nogen, som kigger på. Idet Alice trækker forhænget til side, nedbryder hun grænsen mellem film og tilskuer. Tilskueren går fra voyeur og blodtørstig bøddel til mere eller mindre villigt offer – for filmens manipulationer og spekulationer.

Indfrie forventninger

Alice bliver altså ikke aflivet i brusebadet, men det er kun en stakket frist. "Mom?", spørger hun irritabelt, da hun tager telefonen. Men det er ikke hendes mor, bare en ildevarslende stilhed i den anden ende. Alice smider røret og sætter med sitrende hænder kæden for hoveddøren. Men til sin rædsel opdager hun nu, at der står et vindue åbent i køkkenet. Det onde er umuligt at holde ude, og genrens klicheer står nærmest i kø for at komme til. Mon ikke også vandmelonen på toppen af køleskabet er et fiffigt hint til *Halloween* med de allestedsnærværende græskar? (fig. 15) Helt i genrens ånd er det da heller ikke en morder, men en uskyldig kat, der springer ind og forskrækker Alice, da hun vil lukke vinduet (fig. 16).

Det endegyldige tegn på, at Jason virkelig er i huset kommer et øjeblik senere. Da Alice åbner køleskabet, finder hun til sin rædsel Mrs. Voorhees' afhuggede hoved derinde (fig. 17). [] Hvor det tidligere har været filmens taktik at vise delen og lade tilskueren forestille sig den mere rædselsvækkende helhed, er det nu netop den fraskilte del, der vækker rædsel.

Alice skriger, men hendes skrig forstummer hurtigt, da scenen endelig når den kulmination, vi har ventet på: Alice bliver myrdet – dræbt med en syl i tindingen (fig. 18). Anslaget slutter med en eksploderende tekstgrafik, der giver løfter om en fortsat voldsom filmoplevelse (fig. 19 og 20).

Begyndelsen på *Friday the 13th, part 2* giver mange eksempler på, hvordan horrorfilmen anvender sine virkemidler. Ved at spille på genregenkendelsens falske tryghed og det evigt truende 'hvornår' sætter den sin tilskuer i en blandet tilstand af forventning og gru.

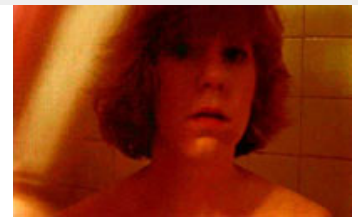


Fig. 13. Alice trækker badeforhænget til side med en voldsom bevægelse...



Fig. 14. ...hvorefter hun ser direkte ind i kameraet.



Fig. 15. I *Halloween* er der græskar overalt. Mon vandmelonen er en cadeau til forbilledet?



Fig. 16. Udsættelse: Ikke en morder, men blot et uskadeligt pelsdyr.



Fig. 17. Mrs. Voorhees' hoved, som Alice selv huggede af i 1'eren.



Fig. 18. Syl i hjernen. En kommentar til tilskueren som kognitiv medskyldig?

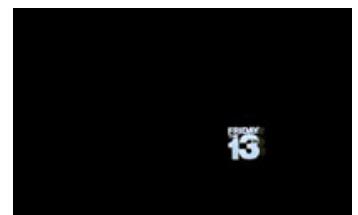


Fig. 19. Tekstgrafikken svæver imod os...



20_splat.jpg Fig. 20. ...og lover en højeksplosiv filmoplevelse.

Fakta

Friday the 13th, part 2. Paramount, 1981

Halloween. Compass International, 1978

Psycho. Universal, 1960

Carol Clover: *Men, Women, and Chain Saws*. London, Princeton University Press, 1992

Pascal Bonitzer: "Les deux regards" in: *Cahiers du cinéma* 275 (april 1977), pp. 40-46

www.fridaythe13thfilms.com/saga/bodycount.html



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - april 2009 - 7. årgang - nummer 31

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-09. Alle rettigheder reserveret.