

Kort og godt får en anden betydning – en affektiv analyse af syv kortfilm fra Ekko

Abstract: The short fiction film has been set apart in terms of format from the feature film but research on the film is very scarce (Raskin 2002). As it was formulated by Riis, it is unknown how the short fiction film engages its audience (Riis 1998). Defining the horror film as a genre depending on its ability to affect (scare, shock, revolt, etc.) its viewers this paper is a step toward answering the question. Using the set of seven parameters designed by Raskin (Ibid.) to help analyze and design a short fiction film as well as the theory of affect in horror films set forward by Hanich (Hanich 2010) the paper finds that all seven films (both horror and thriller) clearly draw on their ideas – especially Raskin’s points related to character and ending and Hanichs theory of dread was used in all seven films. Though the aim of this paper is to recommend further research on the ways in which the short fiction film engages its audience and further research on the format in general.

Indholdsfortegnelse

Indledning	3
Kortfilmen og dens historie	4
Om Ekkos shortlist	8
Kortfilmens syv balancepunkter eller hvordan en kortfilm analyseres/opbygges	9
Affekt og fænomenologi	11
Gyseren	15
Analysen	20
Hvem kan man stole på i et dystopisk samfund?	20
Et forførende monster	22
En leg med forventninger	24
Hvem gjorde det?	27
Hvad sker der?	29
Hvem er monstret?	31
Når to og to lægges sammen	34
Konklusion	35
Bibliografi	38

Indledning

Gys er ikke bare gys. Når det kommer til dagligdagen, så er det få der tænker nærmere over, hvad gyserfilm reelt set er – dvs. hvordan de skal defineres. Ligeledes er det nok få mennesker der tænker over hvilket medie den skræmmende oplevelse kommer i: film, computerspil, forlystelsesparker – der trods umiddelbar tanke, sagtens kan indeholde et spøgelsestog eller lignende – litteratur eller noget helt femte – kort sagt: gys kender ingen grænser (Carroll 2004, 13). Så når man siger gys er man nødt til at være klar i spyttet. En personlig oplevelse i rimelig ung alder havde nær bragt mig i nærkontakt med en gyserfilm, *The Ring*, der trods hvad nogle teoretikere skriver om titlen på gyserfilm, at den ofte er fortællende om genren (Hanich 2010, 28), ikke gav ret meget information til et ukritisk menneske som jeg var dengang. I tråd med dagligdagsbrugen af ordet gyser(film), springer en meget prominent teoretiker, Noel Carroll. Hans bog *The Philosophy of Horror* er målrettet at skabe en teori baseret på den daglige omtale af gys (Carroll 2004, 13). Med prominens kommer også kritik (Hills 2003; Hills 2005, 13-33; vil redegøre for denne kritik senere), for det viser sig at han havde lige så svært ved akademisk at indfange essensen af horror, som mange efterfølgende teoretikere: se fx Hanichs redegørelse (Hanich 2010, 28-36) eller Brigid Cherrys redegørelse (Cherry 2009, 1-52) – hvis de overhovedet kommer med en klar og tydelig definition (Hutchings 2013, 1-34)

Når det kommer til materiale om kortfilm, så er det ret beknebet, da Raskin, trods sine udfordringer, viste sig at være en af de eneste der havde skrevet om dem. Jeg havde tidligere læst hans syv balancepunkter og blev både positivt overrasket og skuffet da det vidste sig at, ja, det var stort set hvad der var. Heldigvis var situationen ved gyserfilm ikke så lidt anderledes; her var der rigeligt at gå i gang med – bare den proces blev forstyrret lidt af en nedlukning af stort set hele landet (der er ikke ret mange akademiske bøger at finde i et supermarked, jeg har kigget). Men jeg var ikke helt uden materiale: Matt Hills, Julian Hanich og en bunke andre lettere unødvendige bøger havde jeg lånt inden krisen ramte.

Ellers bevæbnet med Hills og Hanich måtte jeg komme op med en problemformulering. Den lyder: Problemformulering: Det primære formål med dette speciale er at angive de teoretiske begrænsninger som gyserkortfilmen er underlagt når det kommer til viden om, hvordan de påvirker publikum. Med andre ord, hvordan opnås frygt og andre affektive stemninger i det korte tidsrum som gyserkortfilmen er har at arbejde med? Dette vil blive gjort ud fra en fænomenologisk retning som angivet af især Hanich, der er i bogen *Cinematic emotion in Horror Films and Thrillers* angiver fem typer af frygt og spænding: "direct horror, suggested horror, shock, dread and terror",

som jeg efterfølgende vil kalde direkte gys, antydet gys, chok, skræk og rædsel – dread og terror kan oversættes ens, men disse er valgt for at kunne skelne dem fra hinanden senere – jeg vil analysere hvordan syv kortfilm anvender disse til at påvirke publikum når de ser gyserkortfilm. Dette vil blive suppleret med den viden der eksisterer omkring kortfilm, især fra Raskin. Gyserkortfilmen er valgt, da det i artiklen ”Towards a Poetics of the Short Fiction Film” (Riis) virker til, at kortfilmen har til formål at påvirke publikum (og at det endnu ikke vides præcist hvordan dette gøres) og fordi Cherry siger om gyserfilmen, at den som genre bedst er forstået ud fra hvordan den påvirker publikum. Den præcise afgrænsning af udvalgte film er dem der har lagt længst tid på Filmmagasinet Ekkos shortlist, en liste der opdateres hver mandag så der bliver plads til nye film og gamle ryger af listen efter maksimalt 13 uger, med et enkelt undtagelse. Mere specifikt, så er filmene: *Succubus* (Herlo, Sønderholm og Bond 2012), *Vokseværk* (Hove, Hjejle og Lindegaard 2014), *Zombiehagen* (Lykke og Sloth 2014), *Under månen* (Højergaard og Kruse 2016), *Whitehats* (Prada og Madsen 2019), *Chicky Red Grill* (Brygmann, Hvidfeldt og Lindebjerg 2017) og *Skyld* (Nolsøe og Heygum 2014).

Kortfilmen og dens historie

Dette afsnit vil handle om kortfilmen, dvs. både hvad en kortfilm er, hvilken funktion den har, dens historie og hvordan man skal analysere kortfilmen. Mange af kilderne udspringer fra en og samme person, Richard Raskin, der har, som en af de få, beskæftiget sig med kortfilmen og så sent som 2018 også undervist i produktion og storytelling af kortfilm (Raskin u.d.). Dette aspekt afspejler sig også i hans teorier, som jeg vil uddybe senere.

Når det kommer til kortfilm, er der ikke ret meget forskning, hvilket gør arbejdet med den type af film besværligt. Raskin, en af de mest fremtrædende forskere på området, har skrevet to bøger og redigeret to tidsskrifter om kortfilmen. De to bøger er *Kortfilmen som fortælling* (Raskin 2001), som lader til at være en kortere version af den næste bog: *The Art of the Short Fiction Film* (Raskin 2002), hvori han bl.a. kommer ind på kortfilmens historie, udførelse – det vil her sige forskellige krav til længde og hans syv balancerende parametre til analyse af kortfilmen (disse vil blive gennemgået senere). En anden bog jeg vil fremhæve er *Writing the Short Film* (Cooper og Dancyger 2005), der primært, som titlen antyder, handler om hvordan man skriver et manuskript til kortfilm, men de skriver også ganske kort om kortfilmens historie. De to tidsskrifter er *P.O.V.* (Raskin, P.O.V. a Danish Journal of Film Studies u.d.) og *Short Film Studies* (Ingenta u.d.), begge tidsskrifter indeholder analyser af forskellige kortfilm, dog lader *P.O.V.* til at være mere orienteret

mod en opfordring til mere forskning udi kortfilmen – et mål som dette speciale også gerne vil opfordre til.

Lad mig komme med et lille overblik over nogle artikler, som er sigende for hvilken type indhold der findes i de to tidsskrifter. Fra *P.O.V* nummer 5, findes bl.a. to artikler der på hver deres måde lægger op til mere arbejde indenfor kortfilmen. Raskins ”Five Parameters for Story Design in the Short Fiction Film” (Raskin 1998) hvori Raskin, som titlen antyder, udlægger fem pointer for hvordan en kortfilm ifølge hans perspektiv ’bør’ laves. Disse fem pointer vil jeg ikke komme nærmere ind på, da der i bogen *The Art of the Short Fiction Film* fremtræder syv pointer der er en videreførelse af hans fem og har, ifølge ham selv, det dobbelte fokus at hjælpe folk med at analysere kortfilm og at lave kortfilm. Den anden artikel, ”Towards a Poetics of the Short Film” (Riis 1998), lægges der op til yderligere forskning indenfor kortfilmen. Meget af artiklen kredser om, at der skal yderligere forskning ud selve udførelsen af kortfilm, men der er en pointe der er interessant for dette speciale: ”What engages the spectator and what are the different ways of engaging him or her?” (ibid.). Ifølge Riis er der altså ikke særlig meget viden om hvad der gør kortfilm interessante for seere, men det praktiske perspektiv skinner også igennem da han spørger ind til hvordan kortfilmen kan gøres interessant.

Min adgang til *Short Film Studies* har været begrænset til stort set kun at kunne se overskrifterne af de enkelte årgange, men en artikel har jeg fået adgang til: ”Packing the affective moment” (Cooke 2017) – hvorfor jeg fremhæver denne, vil jeg vende tilbage til senere. Oversigten over overskrifterne giver et klart billede af opbygningen: hvert nummer analyserer gerne to til tre kortfilm hver og starter med en shot-by-shot analyse af hver film, evt. interview af personerne bag filmen, som fx instruktør, og to til tre analyser af tre sider hver af filmen.

Inden jeg kommer ind på kortfilmens historie, skal det lige klargøres, så præcist som muligt, hvad en kortfilm er. I første omgang er der på dansk muligheden (i modsætning til på engelsk, hvor man kun har den ene: short film) for at sige både kortfilm og novellefilm, hvor den første betegnelse tidligere refererede til kortere dokumentarfilm, hvor novellefilmen var en kortere fiktionsfilm. Nu om dage, bruges kortfilm til både dokumentarer, animation, fiktion og eksperimental. Nu om dage svinger varigheden mellem alt lige fra 15, 30, 40 til 60 minutter i længde (Raskin 2013). Andetsteds siger Raskin at en kortfilm for ham er maksimalt 15 minutter lang og at dette er grundet historiens tæthed ”which engages the viewers’ concentration in a way that cannot be sustained beyond about 15 minutes” – novellefilmen har en varighed på 20 til 40 minutter (Raskin 2002, 3). Hvad der dog er mest udslagsgivende på nuværende tidspunkt, er hvad Ekkofilm selv siger er grænsen, nemlig 45

minutter som er godt og vel halvdelen af hvad en almindelig spillefilm varer. Ydermere så kan kortfilmen sammenlignes med andre fortælleformer: Cooper og Dancyger siger at kortfilmen ofte bruger metaforer og andre litterære fortælleformer for at udtrykke en historie der ofte er mere 'harmonisk' i sine udtryksmuligheder end den lange historie (5). Ydermere så påpeger de – modsat hvad Raskin mener en kortfilm burde være (Raskin 2014, 30) – at der ofte vil være et valg som vil påvirke hovedpersonen på en sådan måde at pågældende ikke ville kunne vende tilbage til et tidligere stadie (Cooper og Dancyger 2005, 5). Termen kortfilm også over eksperimentalfilm og ifølge Raskin så fortæller kortfilmen en kohærent historie 'selv hvis man skal tænke en del over dens mening og selv hvis den bruger filmmediet på innovative måder til at fortælle os dens historie', hvor eksperimentalfilmen er 'frigjort fra historie og mening' og af andre er blevet kaldt: "a cinema that thumbs its nose at meaning" og "an exploration of non-narrative structures" (Raskin 2002, 29). Som opsummering, så er en kortfilm maksimalt 45 minutter lang og har til formål at fortælle en kohærent historie, dvs. musikvideoer i udgangspunktet er ekskluderet fordi de har musikken i forgrunden og har selv til formål at 'sælge' sangen den akkompagnerer (Berland 2005, 20). Af samme årsag ekskluderer jeg også reklamefilm da et evt. narrativ kun er udviklet for at sælge det givne produkt; altså har kortfilm, som jeg forstår dem, ikke andet formål end at fortælle en historie med narrativ struktur.

Kortfilmens historie er i én forstand lang. Cooper og Dancyger (2005, 1) såvel som Raskin (Kortfilm 2013) siger, at kortfilmen startede tilbage i stumfilmsperioden, hvor alle film var korte, fx Lumière-brødrenes *Gartneren* fra 1895 der kun varede 45 sekunder. Raskin siger at denne periode strækker sig fra 1895 til 1929, og Cooper og Dancyger siger, at normen med en spillelængde på 15 minutter eller kortere ændrede sig i 1913 hvorefter at de generelt blev længere (1). For Danmarks vedkommende kan fra denne periode nævnes producenten Ole Olsen som værende særlig indflydelsesrig på filmkunsten (K. B. Jensen 2001, 126-143).

Næste periode, den midterste periode, strækker sig fra 1929 til 1958 og kaldes lydfilmens første cirka 30 år (Raskin 2013). I denne periode består udbuddet af kortfilm primært af små forfilm produceret af Hollywood (kaldet comedy shorts (Ibid.) eller "short subjects" (Raskin 2002, 1). Disse små film blev startskuddet for nogle som Laurel & Hardy eller The Three Stooges (Ibid.). Disse små kortfilm havde generelt et enkelt handlingsforløb bestående af en almindelig karakter for hvem det til slut lykkedes at overkomme de særlige omstændigheder han/hun er fanget i samt at overvinde pågældendes antagonist (Cooper og Dancyger 2005, 2). Dog tiltrak disse humoristiske historier ikke større opmærksom til hvem der havde instrueret eller produceret dem (Raskin, Art of

the short fiction film 1 og Raskin Kortfilm), af hvilken årsag at man ikke ved ret meget om dem. For Danmarks vedkommende, var perioden fra 1930'erne og frem til 1958 bestående af oplysningsfilm og senere propaganda. I 1948 indvarslede Carl Th. Dreyer den moderne periode da han indspillede filmen *De nåede Færgen* hele 10 år før periodens begyndelse (filmen er en adaptation af Jensens novelle *Naaede de Færgen?* (J. V. Jensen 1928)). Cooper og Dancyger lader til at placere diverse kortfilm fra Disney i samme periode og siger om dem, at de var animerede, havde en spilletid på fem til otte minutter og var intenderede til, ligesom comedy shorts, at blive vist som forfilm til en spillefilm. Disse animerede kortfilm havde en struktur meget lignende den ved comedy shorts (2). Denne struktur kan også siges at passe på en del nyere kortfilm – dog med små ændringer her og der, da der ikke altid er en antagonist at overvinde; vigtigt at bemærke er også, at ved de kortfilm jeg vil analysere senere, meget sjældent har en lykkelig slutning, som der ellers lidt lægges op til ved formuleringen ”at overkomme de særlige omstændigheder han/hun er fanget i” – hvert fald den ene, er overvindelsen udgjort af at accepterer nye omstændigheder (delvist i hvert fald). Disse små film kan nu om dage til tider akkompagnere spillefilm, fx DVD-versionen af *Big Hero 6* for filmen *Festmåltidet* (Potter, Adsit og Chung 2015)

Den næste og sidste periode går så fra 1958 og frem efter. Raskin fremhæver tre vigtige ting for kortfilmens vedkommende i og omkring 1958 hvor kortfilmen fik en opblomstring:

”a) kortfilmens død som studiprojekt, da de sidste Hollywood-studio satte punktum for de farcer, der indtil da var produceret som forfilm til biografforestillinger i USA; b) nye fremvisningsmuligheder internationale kortfilmsfestivaler; c) Roman Polanski banebrydende mesterværk, *To mænd og et skab*, som skabte sensation på verdensplan og kan betragtes som den første moderne korte fiktionsfilm, idet den udstyrede en sammenhængende fortælling med blændende kunstneriske værdier og genetablerede instruktørens status som nyskabende kunstner.” (Raskin 2013).

Desuden kom der også flere filmfestivaler i både ind- og udland, fx Oberhausen, der har eksisteret i mere end 60 år (International Film Festival Oberhausen u.d.), Aarhus Film Festival som også stor bag Københavns Film Festival (Annual Aarhus Film Festival 2019). På trods af at Raskins artikel er fra 2013, så omtaler han overhovedet ikke digitaliseringen, som jeg vil sige har spillet en meget stor rolle for kortfilm og des lignende. Hvornår perioden for denne digitalisering starter er mig ubekendt, men YouTube startede tilbage i 2005 (Andersen 2017), så det virker nærliggende at begynde digitaliseringsperioden heromkring. Med YouTube blev det betydeligt nemmere for

lægmand at filme og distribuerer sin egen video – det eneste der kræves, er internetadgang og, i det mindste, et mobilkamera. Ekko ligner lidt YouTube i det siden tillader alle at indsende deres videoer og i at der kan skrives en kommentar til filmene. Dog går ligheden heller ikke længere, da der som sagt er visse kvalitetskrav til de film der bliver indsendt.

Om Ekkos shortlist

Til dette speciale, havde jeg en mailkorrespondance med Claus Christensen, chefredaktør hos Filmmagasinet Ekko, for at få besvaret nogle af de spørgsmål som ikke kan besvares via deres hjemmeside (Christensen 2020). Ekkos Shortlist som er en del af Filmmagasinet Ekko, opstod i 2011 og deres mål er ”at danske talenter (instruktører, skuespillere, fotografer, klippere, scenografer osv.) skulle have et sted at vise deres produktioner frem. Og publikum skulle have et sted, hvor de kunne se danske kortfilm.” Disse talenter udvælges mellem film uploadet til hjemmesiden og for at kunne komme med i betragtningen, skal filmen enten have en dansk instruktør eller producent og må på indsendelsestidspunktet ikke være mere end fem år gammel (Filmmagasinet Ekko u.d.). Herefter bliver filmene set igennem af et panel bestående af filmkritikere, redaktører og lignende med tilknytning til Ekko og Claus Christensen selv, der kigger på talentet i filmen. Christensen skrev, at ”[v]i ser først og fremmest på ideen og fornemmer, om der er talent. Og så ser vi på den tekniske udførsel, men ikke sjældent kommer en film ind på idéen og historien.” Tanken bag panelet er, at det i sig selv skal være en udmærkelse at komme ind på siden. Er filmen blevet accepteret, så ryger den ind som en ”boblere”, hvor to nye film udvælges per uge og har tre uger derpå inden den ryger videre i systemet, dvs. enten til Top-10 eller All Time Shortlist. Om filmen ryger det ene eller andet sted hen, bestemmes af antal visninger og stjerner; ryger filmen på Top-10 kan den ligge der i maksimalt 13 uger og dens plads på Top-10 kan også varigere fra uge til uge alt efter den popularitet på listen. Som det måske forstås, så er All Time-listen mere statisk end Top-10 – nu om dage er der mere end 1.000 film på All-time Shortlisten.

I 2014 lancerede Ekko en lille konkurrence (”Selve konkurrenceelementet er selvfølgelig med et glimt i øjet”, som Christensen selv formulerede det, med andre ord, så er konkurrencen kun for sjov), nemlig Ekko Shortlist Awards, som ifølge Christensen har haft positiv indflydelse på Ekko, at der i dag er næsten 30.000 brugere pr. måned og en jævn strøm af nye videoindsendelser. Det er også hjemmesider som Ekko der kan hjælpe danske independent film videre (Hansen 2016, 58).

For at vende blikket en lidt anden retning for en stund, så skal der også tales om den danske kortfilms nuværende status. Hertil skal der snakkes lidt om dansk ’indefilm’ da der lader til at være

en vis forbindelse hertil. Denne forbindelse går især på, at kortfilm ofte betragtes som træningsgrund og er ofte 'Independent', eller film uafhængige af det Danske Filminstitut, hvilket vil sige, at de ikke modtager finansiel støtte fra DFI (ellers ville de ikke være uafhængige) og film der sjældent modtager mediebevågenhed (Hansen 2016, 54). Som Yeatman skriver, så bruges kortfilmen ofte som målestok for hvor god en instruktør er eller med andre ord som træningsgrund for den der gerne vil videre til at instruerer spillefilm. Dette gøres for at give aspirerende instruktører film på CV'et, da der sjældent gives filmstøtte til fuldstændig uerfarne instruktører (Yeatman 1998).

Kortfilmens syv balancepunkter eller hvordan en kortfilm analyseres/opbygges

Når det kommer hertil, er Raskin en af de eneste der har udviklet en reel teori og metode (selvom denne ikke er unik til kortfilm). Dette påpeger han selv i bogen *The Art of the Short Fiction Film* (Raskin 2014, 1) og det er også den teori jeg vil udfolde lidt i det følgende.

Det første der skal bemærkes om Raskins teori er, at den ikke kun kan bruges til analyse af kortfilm, men også kan bruges for kommende instruktører til at gøre deres kommende kortfilm bedre (2). Da sidste komponent af hans teori har mindre relevans for dette speciale, vil jeg så vidt muligt undgå den slags kvalitative vurderinger i det følgende.

Som nævnt tidligere, så skrev Raskin først en artikel til *P.O.V* (1998) hvori han foreslog fem parametre til analyse og forbedring af kortfilm. Da disse parametre i stort omfang blev kopieret over til hans efterfølgende syv parametre, vil jeg ikke redegøre for den korte version. De syv parametre er som følgende (Raskin 2002, 165-71):

1. Karakterfokus – karakterinteraktion: er punktet hvor seeren finder ud af hvilke(n) karakters historie vi følger. Hvis dette balanceres, skal denne karakter også interagere med andre karakterer for at fastholde seerens opmærksomhed. Fokus bliver som regel skabt ved at kameraet dvæler et stykke tid på hovedpersonen, som regel i starten af filmen. Dog behøver fokus ikke være på en karakter – Raskin snakker om en "home base" (ibid., 172), hvilket giver særligt mening da han også pointerer, at fokus kan være på et bestemt sted, fremfor på en person. Hvis dette er tilfældet, siger Raskin, at der er der større fokus på historien.
2. Kausalitet – valg: Handlingen skal springe logisk eller kausalt fra karakterernes handlinger Raskin snakker om en initiativ/respons-model, hvor en karakter foreslår noget til en anden, der så kan vælge at adlyde eller ikke. Han forklarer dette med en historie, hvor en general, der bliver rundtosset af at kigge på det cirkulende rekognosceringsfly over sig, beder det

derfor om at gå den anden vej rundt hvorefter flyet begynder at cirkle den anden retning. Man kan her se at handlingen springer kausalt fra generalens besked.

3. Overensstemmelse – overraskelse: Hver karakter skal forblive 'tro' mod deres formål i historien, men stadig kunne foretage valg der overrasker. Det med at forblive tro lader til at være inspireret af Forsters distinktion mellem runde og flade karakterer, dvs. en flad karakters funktion kan opsummeres/gengives med en enkel sætning (Forster 1990 (1927), 73), hvor det er modsat med de runde – ydermere formår de runde også at overraske på en overbevisende måde (ibid., 81). Ifølge Raskins forståelse er de to nok forstået som en blanding, altså en der forbliver tro mod til formål, men stadig formår at overraske i sine valg, fx moren i *Vokseværk* der er imod alt seksuelt, til sidst vælger at forsøge kastration af sin egen søn (se mere i analysen senere).
4. Billede – lyd: Film skal ifølge Raskin helst fortælles i billeder – dialog må gerne forekomme, hvilket forleder Raskin til at sige, at dialog er forskellig fra lyden, som kunne være en voice-over.
5. Karakter – objekt og dekor: består af objekter der er særlig vigtige for karaktererne og dermed får en symbolsk betydning for historien.
6. Enkelhed – dybde. Raskin opfordrer til at fortælle en enkel historie, da det enkle sagtens kan være dybt uden at være kompliceret.
7. Økonomi – helhed: Ifølge Raskin så skal en kortfilm være økonomisk i sin fortælling og ikke komme med unødvendige detaljer. Dette vil sige, at filmen skal balancere tre eller fire af de førnævnte punkter og samtidig kunne ses som en helhed. Han foreslår fire mulige slutninger:
 - a. Vende tilbage til begyndelsen eller en tidligere scene, men med en form for omslag eller anden forandring derfra. Et godt eksempel er *Under Månen*, hvor Signe tager af sted under lignende forhold, bare kraftigt påvirket af hvad hun lige har oplevet.
 - b. Frigørelse fra hovedpersonen eller hovedpersonerne, hvilket kan ske i form af at de vender ryggen til kameraet og går væk for så langsomt at forsvinde ud af syne. Et rimeligt eksempel findes i *Whitehats* hvor en dør lukkes bag karakterernes ryg.
 - c. Muligheden ovenfor kan også balanceres med en form for vedholdenhed af et lille element fra filmen, som det fx ses i *Skyld* i form af blodet på stoffet.
 - d. Placeringen af en symbolsk gestus eller begivenhed kort for filmen slutter, så seeren er efterladt med noget at tænke over efter filmens afslutning. Et eksempel herpå kan

findes i *Succubus*, hvor placeringen af endnu et offer på sengen taler sit klare sprog om, at Succubus stadig er på spil.

Som ses af gennemgangen, så er Raskins teori meget deskriptiv. Men det er stadig muligt at inddrage elementer af den i analysen af en kortfilm, selvom nogle af dem også godt kunne anvendes i analysen af en spillefilm, men næppe ville blive det, pga. bogens titel. Hvad der ydermere kan komme med i betragtningen, er hvad han skrev i artiklen ”On short film storytelling”. Han sagde her, at ”all drama is conflict” (Raskin 2014, 30) og at denne konflikt ikke skulle betragtes som andet end et ikke-obligatorisk element i kortfilmens narratologi (ibid.).

Den metode som Raskin anvender er en shot-by-shot analyse, hvor handlingen er brudt ned i mindre dele (shot kan oversættes til klippeindstillinger). Han siger, at denne metode tillader læseren at følge med i handlingen, samt for ham at referere meget mere præcist end hvad der ellers ville være muligt (Raskin 2002, 1). Selvom jeg selvfølgelig godt kan se fordelene ved denne metode – fx at komme rigtig ned i detaljerne med enhver film – virker den i sidste ende lidt overflødig til nuværende formål. Dette fordi læseren af dette speciale meget nemt selv vil kunne finde og se filmene som vil blive analyseret senere og også grundet i fokuset af dette speciale: følelser eller affekt. Hvis læseren selv vil finde ud af, hvordan filmen påvirker dem individuelt, skal de selv se filmene, da ikke alle vil blive påvirket ens af samme stimuli: alle læsere/seere har deres egen historie der, alt andet lig, vil farve deres syn på den handling eller de stimuli der udfolder sig på skærmen (Ahmed 2014, 8). Lad mig påpege, at film selvfølgelig altid kommunikerer til et publikum, altså en større forsamling af mennesker hvis følelser, ifølge Carsten Stage, godt kan ’ensrettes’, dvs. publikum, på trods af at være individer, godt kan rammes af en fælles følelse (Stage 2013). Dette betyder ikke, at mine subjektive følelser nødvendigvis er delt af alle der ser filmen, men at beskrivelsen af dem kan tillade andre at reflektere over deres følelser og på den måde finde ud af, om det var en fælles følelse eller ej. Med andre ord, så ville en shot-by-shot analyse tillade mig at reflektere over hvad det er der påvirker mig og på hvilken måde, hvilket derefter tillader mig at beskrive hvilke følelser jeg blev ramt af – denne øvelse i refleksion er er god nok indenfor fænomenologi (Hanich 2010, 38-39; 44-46), men for mig at se, så vil læsningen af et sådant skema, uanset hvor detaljeret det er lavet, ikke kunne videregive følelserne fra filmen.

Affekt og fænomenologi

For at kunne besvare spørgsmålet, hvordan kortfilmen påvirker publikum, er det nødvendigt at beskrive indenfor hvilke rammer denne påvirkning opstår – hvad der også kaldes affekt. Dette

afsnit vil handle om affekt, altså studiet af kropslige forandringer, hvordan kropslige energier ”stiger eller falder, drænes eller intensiveres” (Reestorff u.d.), men kan også hjælpes på vej af medier. Når det kommer til affekt, er der to forskellige skoler, der overordnet er repræsenteret af Brian Massumi (Massumi 2008) og Sarah Ahmed (Ahmed 2014). Trods den forskel som vil blive forklaret lidt nærmere senere, så er begge skoler enige om at kroppens historie er med til at danne følelser og at denne historie inkluderer ”sprog og kognition såvel som subjektive elementer som eksempelvis vaner og behov” (Reestorff u.d.). Selvom jeg kan se fordelene ved begge teorier, så er det Ahmeds teori jeg vil danne baggrund efterfølgende, alene af den grund, at Ahmed forholder sig konkret til frygt.

Massumi siger er affekt noget der konstant bevæger sig mellem mennesker og resulterer i såkaldte mikrochok. Disse chok er efter registrering, men før man sætter ord på dem, for i det øjeblik man sætter ord på affekten, finder ud af om man skal være bange for den stimuli man har opfanget eller ej, ophører affekten og bliver i stedet til en følelse. For Massumi er kroppen i et konstant stadie af genbegyndelse hvor disse mikrochok alle kæmper om vores opmærksomhed, om vores reaktion. Denne kamp bliver husket til næste gang, hvilket skaber en historie over tidligere reaktioner der også spiller ind i dette korte tidsrum mellem stimuli og aktiv registrering. Massumi siger også, at dette mikrochok kan fremkaldes af stort set alt: ”For example a change in focus, or a rustle at the periphery of vision that draws the gaze toward it” (Massumi 2008, 4). Men det er ikke alle stimuli der ’forstyrrer’ os, får os til at reagere, nogle af dem glider umærket forbi. Men alle skaber de en forstyrrelse i vores liv.

Samme tendens med at nogle stimuli glider umærket forbi finder man også hos Ahmed. Hos hende er skelnen mellem affekt og følelse kun teoretisk, hvilket vil sige, at der praktisk ikke er forskel på affekten og følelsen. Ahmed siger, at følelser er omkring objekter der skaber og bliver skabt i kontakt med andre objekter, altså kun gennem indtryk kan vi skabe et billede af os selv. Objekterne behøver ikke at have en fysisk form, men kan fx også være et minde, som så bliver årsagen til en bestemt følelse; denne følelse kan så i forlængelse også blive farvet af affekten og blive husket som negativ eller positiv, alt efter hvilken følelse mindet påvirker (Ahmed 2014, 7) – og dette er i virkeligheden hendes tanke omkring affekt, at det cirkulerer imellem mennesker og på den måde kan pådrage sig en akkumulativ magt (ibid., 11). Ahmed argumenterer for, at affekt er hvad der essentielt set skaber vores forståelse af andre og andet og vores følelser. Fx når det kommer til frygt, så er det frygten ’i rummet’ eller tilstedeværelsen af noget frygtsomt der gør os bange, begrænser vores bevægelser, så vi overfor det frygtsomme udgør et mindre mål (69), men

det er ikke helt så simpelt. Ahmed forklarer frygt som noget der ligger i rummet og er bygget på historie, som ikke nødvendigvis er tilstede for personen der oplever frygten (en person der første gang ser monsteret i *Skyld* i virkeligheden, ville også løbe væk, uden før at have mødt det), men en kulturel historie, der 'tillader' monsteret at blive til objekt for vores frygt; som Ahmed skriver: "It is not that the bear [monster] is fearsome, 'on its own', as it were. It is fearsome to someone or somebody. So fear is not in the child [us], let alone in the bear, but is a matter of how child and bear come into contact. This contact is shaped by past histories of contact, unavailable in the present, which allows the bear to be apprehended as fearsome" (7). Ergo kan vi nu konkludere, at frygt kræver et objekt der truer tilstedeværelsen af et subjekt (64), men at selve følelsen ikke nødvendigvis er hos den ene part eller den anden, men i luften imellem dem, i selve situationen.

Når det kommer til film og hvordan de påvirker seeren, så støder vi ind i et lille problem, for selvom at det at se en film godt kan ses som en situation, så skriver Ahmed intet om hvad affekt er mellem et medie og en person. For at klargøre min mening, så kan man snakke om den fjerede mur, grænsen mellem skuespillerne og publikum, en grænse der normalt brydes meget sjældent i form af at tiltale publikum direkte. Pointen med dette er, at i Ahmeds eksempler er det altid karaktererne i litteraturen der bliver affekteret af hinanden, hun skriver på intet tidspunkt noget om at læseren bliver påvirket af det de læser. Når det kommer til affekt i film, er problemet det samme, for selvom karaktererne i filmen naturligvis kan reagere på hinandens følelser, så er der i det hidtil gennemgåede ingen indikation af, at publikum kan reagere på det de ser. Dette problem løses i fænomenologi, hvor Hanich er en af dem der bedst har beskrevet specifikke følelser (især frygt) og deres relation til film, dette gør han i bogen *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers* (Hanich 2010). Hanich besvarer problemet ved at kigge på teorien af Erwin Strauss. Strauss, skriver Hanich, skriver om gnostiske og patiske elementer ved sanserne. Det gnostiske (genkendelse) dominerer ved synssansen, hvor det patiske er vores følesans. Hanich skriver, at "it would be wrong to understand seeing merely as a *distance sense* that relates the perceiving subject to the perceived object via distance and thus keeps the object at bay. "In seeing, too, we not only experience the seen but also ourselves as someone who sees" (Strauss citeret i Hanich 2010, 90). Altså, der vil altid være et patisk element til det vi ser, lidt i retningen af hvad der menes når man siger "øjeblikkontakt" (ibid. 91). På trods af, at virkelighed og billeder selvfølgelig er forskellige fra hinanden, så siger han ydermere, at selvom noget ikke er til stede virkeligt, som i en film, så stopper det patiske altså ikke ved filmen – vi reagerer altså også selvom vi er bevidste om, at noget kun foregår på skærmen foran os (ibid.).

Dog er dette ikke helt nok. Hvis det var, så ville vi konstant blive bombarderet af forskellige sanselige indtryk med hvilke vi ikke helt ville vide hvad vi skulle gøre – skal vi reagere på reklamen for en biograffilm, et nyt byggemarked eller skal vi i stedet 'vælge' at blive påvirket af radioudsendelsen? Nu har jeg sagt vælge, og dermed lagt sporet an til en anden vigtig bemærkning, nemlig om aktiv og passiv opmærksomhed. Aktiv opmærksomhed indebærer at vi ser på et givent objekt som et æstetisk objekt, dvs. vi vælger at fokusere på dets æstetiske værdier fremfor funktionelle egenskaber, hvilket gør ethvert objekt til et æstetisk objekt. Fx hvis man sætter sig i en stol for at læse den nye Helle Helle roman, så er stolens værdi for os i den situation funktionel – den forhindrer os i at sidde på gulvet – men hvis vi vælger at kigge på stolen som en stol og ikke tænker på dens funktion, bliver den et æstetisk objekt. Det ene synspunkt udelukker ikke eksistensen af det andet, men er simpelthen hvad der er mest fremtrædende i vores bevidsthed. Hanich citerer Mikael Dufrenne der siger: "it is only when the spectator decides to exist wholly for the work, in accordance with a perception which is resolved to remain nothing but perception, that the object appears before him as an aesthetic object" (Dufrenne citeret i Hanich 2010, 53). Kun ved at gøre et objekt til et æstetisk objekt er vi åbne for at blive påvirket af det: "The more I lay myself open to the film, the more sensitive will I be to its effects" (Hanich 2010, 53).

I modsætning til den aktive opmærksomhed står den passive opmærksomhed. Denne kan kun sætte ind når vi har besluttet os for at se en film, når vi har åbnet os selv op for at blive påvirket af den – vi er med andre ord optaget af filmen. Hanich fokuserer meget på filmoplevelsen i en biograf og argumenterer for, at alt fra salens indretning til filmen i sig selv er med til at fastholde vores opmærksomhed rettet imod den (ibid., 54-55). Selvfølgelig, ikke alle pointerne her er relevante for Ekkos shortlist, da disse film nok primært bliver vist i helt andre omgivelser som kan variere meget. Men det at filmen selv er med til at fastholde vores opmærksomhed gælder stadig, da vores øjne automatisk retter sig mod lys og bevægelse, to ting som gyserfilmen særligt benytter sig af: "The enforced attraction of the screen is particularly apparent in fearful scenes of horror that we try to resist watching by looking away" (ibid.). Dette er vel at mærke for spillefilm og det forbliver et spørgsmål – som dette speciale ikke vil besvare – hvordan det forholder sig med passiv opmærksomhed når man ser kortfilm, altså om kortfilmens forholdsvis enklere narrative struktur og kortere spilletid en positiv eller negativ indvirkning på forholdet mellem aktiv og passiv opmærksomhed?3

Lidt i forlængelse til den opmærksomhed som seeren her mod filmen er de to former for distance som også er involveret når man ser film – var det ikke for at vi aktivt ville se en bestemt

film, ville den heller ikke kunne påvirke os og sætte os i det Hanich kalder en relativ sikkerhed (Hanich 2010, 87). Den første distance er altid i spil uanset genren og er baseret i det faktum, at uanset hvor meget man nogle gange ville ønske at man kunne påvirke udfaldet af en film (at sætte filmen på pause er ikke andet end at skubbe det uundgåelige udfald hen) og kaldes den ontologiske distance. Som Hanich formulerer det: "the movie theater's Here and the filmic world's There are of different existential orders: they are, literally, worlds apart" (ibid.). Den anden type distance, den fænomenologiske, er, som jeg ser det, rigtig typisk og kendetegnende for gyserfilm og involverer alle de måder hvorpå filmen påvirker os: når filmen efterlader dens mærke på os og vi ikke længere kan tage det skræmmende vi ser eller hører på skærmen. Denne distance, i modsætning til den ontologiske, svinger fra voksende til aftagende og er svagest når filmen påvirker os mest. Hanich uddyber: "[w]hen the film really closes in on us with all its frightening potential we can grasp what Carol Clover might have had in mind when she wrote that the 'horror movie is somehow more than its sum of monsters; it is itself monstrous'" (ibid., 94).

Gyseren

Det virker umiddelbart let at besvare spørgsmålet: "Hvad er gys?". Ifølge Peter Hutchings lader spørgsmålet sig i første omgang også let besvare, da det trods alt bruges i både filmindustrien og af publikum om en lang række af film og andre medier. Samtidig siger han sandfærdigt, at blandt lærde, så er genren ikke helt så let at arbejde med, fordi hver skribent inkluderer nogle historier og ekskluderer andre. Hutchings fokuserer på gyserfilmen, og trods overskriften på kapitlet (Defining Horror) så kommer han ikke med nogen konkret definition eller anden form for afgrænsning af genren (Hutchings 2013, 1-34). En sådan afgrænsning kan findes i Cherry, der skriver: "in defining the horror genre perhaps its most important characteristics are the modes of affect that horror films are intended to create in their audiences" (Cherry 2009, 52). Ydermere så skriver hun, at genren aldrig nogensinde har været bundet, men konstant forandre sig, hvilket bringer hende til at opstille følgende model: Ydermere definerer Cherry ikke gyser som en genre som sådan, men siger at det nærmere er en samling af forskellige underkategorier der alle har til formål at få publikum til at føle noget bestemt: skræmme, chokere, forsage væmmelse eller lignende (4). De forskellige underkategorier hun foreslår er (følgende er min egen oversættelse af tabellen fundet på side 5-6; de omtalte film er blot Cherrys egne eksempler):

- **Det gotiske:** film baseret på klassiske gyserfortællinger og ofte adaptationer af før-eksisterende monstre eller andre skræmmende skabninger fra romaner eller mytologi.

- **Indeholdende:** *Dracula, Frankenstein, The Mommy* (og alle efterfølgende versioner heraf), *I Walked with a Zombie* og andre voodoo-zombier, *Masque of the Red Death, Near Dark, Interview with a Vampire*
- **Overnaturlige, okkulte og spøgelsesfilm:** film der involverer indgriben i den virkelige verden af ånder, spøgelses, heksekunst, djæveln og andre væsner ; ofte indeholdende mystiske elementer.
 - **Indeholdende:** *The Haunting, Rosemary's Baby, Kwaidan, Eksorcisten, The Amityville Horror, Den Sjette Sans, The Grudge, The Eye, The Blair Witch Project*
- **Psykologisk gys:** film der udforsker psykologiske tilstande og psykoser, inkluderende kriminalitet og seriemordere.
 - **Indeholdende:** *Cat People, Peeping Tom, Eyes Without a Face, Repulsion, Carrie, The Hand That Rocks the Cradle, The Silence of the Lambs.*
- **Monsterfilm:** film der indeholder invasioner af hverdagslivet af naturlige og sekulære - Cherry citerer Andrew Tudor der burger denne term til at skelne mellem væsner der kan forekomme indenfor naturlovene (rumvæsner er en mulighed, selvom vi ikke betragter dem sådan) og overnaturlige væsner som vi ved ikke kan eksistere i den naturlige verden (fx vampyrer, zombier og spøgelses). væsner der fører til død og ødelæggelse.
 - **Indeholdende:** *Godzilla, The Birds, The Thing from Another World, Alien, The Host, Cloverfield*
- **Slasher:** film der portrætterer grupper af teenagere truet af en stalker, opført i hjemlige og forstadsagtige områder hvor unge ofte færdes, den eneste overlevende en kvinde der (i tidlige film) endnu er jomfru
 - **Indeholdende:** *Motersavsmassakren, Halloween, Fredag d. 13., A Nightmare on Elm Street, I Know What You Did Last Summer, Cherry, Falls, The Faculty*
- **Body horror, splatterfilm (inklusive postmoderne zombier):** film der udforsker frastødning og væmmelse af menneskekroppen, ofte involverende mutationer, sygdomme eller afvigende og fetichistisk opførelse (fx kannibalisme eller sadomasochisme).
 - **Indeholdende:** *The Brood, Videodrome, The Fly* (og andre film af David Cronenberg), *The Thing, Night of the Living Dead, Evil Dead, Hellraiser, Dawn of the Dead, Shaun of the Dead, Resident Evil, The Howling*

- **Exploitation cinema, video nasties eller andre former for eksplicitte voldelige film:** film der fokuserer på ekstreme eller tabuemner, inklusive vold og tortur, andre kontroversielle emner fx koncentrationslejre, voldtægt og andre overgreb på kvinder.
 - o **Indeholdende:** *I Spit on Your Grave, Last House on the Left, Henry: Portrait of a Serial Killer, Man Bites Dog, Hostel, Saw, Audition, Ichi the Killer, The Devil's Rejects, Irréversible*

Cherry siger, at listen ovenfor på ingen måde er udtømmende, men et eksempel på en kategorisering; kategoriseringens tanke er at overskueliggøre hvilke koncepter af gysergenren der ændre sig hvordan eller hvordan grænserne mellem de enkelte underkategorier ændres. Desuden kan der forekomme overlapninger (Cherry 2009, 7).

I bogen *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (Carroll 2004) redegør Carroll for sin teori om gysergenren. Indledningsvist siger han, at gysergenren krydser alle medier og derfor kan findes i både litteratur, film, tegneserier (ibid., 13). Denne indsigt kræver en præcisering, hvilket får Carroll til at skelne mellem de meget anvendelige termer i *natural horror* og *art-horror*. For som lidt ligger i den brede formulering, at gys ikke kender til genre, så skal man – filosofisk i det mindste – også redegøre for hvad der så ikke er muligt at analysere ud fra teorien om film, nemlig naturligt gys. Det naturligt skræmmende, siger Carroll, er fx naturkatastrofer, inhumane eksperimenter som dem der bl.a. blev udført under Anden Verdenskrig af nazisterne og des lignende. Dette siger han er forskelligt fra art-horror i den forstand at art-horror der kan identificeres ud fra det formål at få et publikum til at føle frygt, altså ud fra sin affektive stimuli: "Members of the horror genre will be identified as narratives and/or images (in the case of fine art, film, etc.) predicted on raising the affect of horror in audiences" (ibid., 15). Så vidt er han ikke forskellig fra hvad Hanich og Cherry mener. Hanich skriver, at en gysersfilm er bestemt i dens evne til at få publikum til at føle mange typer af frygt "most prominently terror, shock, dread and horror – and thus to bring about a phenomenological metamorphosis of the spectator's everyday emotional tinge" (Hanich 2010, 28). Hanichs kommentar om hvilke følelser som gysersfilmen kan fremkalde – gys, chok, skræk og rædsel, der også danner overskrifter for fem kapitler i hans bog, vil blive behandlet senere når opportunt og relevant – altså ikke nødvendigvis alle hans kategorier eller i hans rækkefølge.

Resten af hans teori fokuserer ikke på affekt, men på forekomsten af det der fremkalder disse følelser, nemlig et møster. Men forekomsten af sådan en skabning er ikke nok i sig selv, da mange

typer af fortællinger kan indeholde monstre eller bare unaturlige skabninger; bl.a. kan nævnes myter og eventyr. Monsteret skal derfor have en særlig affektiv påvirkning på karaktererne i fortællingen, nemlig den af frygt, karaktererne skal betragte monstret som unormalt, som brud på den naturlige orden. Dette er ikke tilfældet i de andre typer af fortællinger, da monstret her er den af den naturlige orden. For at klargøre dette punkt kunne Todorovs teori om det fantastiske inddrages: Todorov redegør for det fantastisk-uhyggelege, hvor overnaturlige hændelser til slut bliver forklaret rationelt, altså er bogens interne regler ikke blevet brudt og det der forekom overnaturligt, var ikke sådan i virkeligheden (Todorov 2007, 45); det fantastisk-vidunderlige hvor overnaturlige hændelser accepteres som en del af den 'naturlige' verden (ibid., 51) – den fantastiske tøven er dermed en kontinuerlig 'vaklen' mellem om hændelserne blot er sansbedrag eller om de virkelig har fundet sted (ibid., 27) Hvis monsteret eller overnaturlige hændelser accepteres som ikke-regelbrydende må de være virkelige og må dermed også kunne forsage mange typer af følelser og gysergenren vil derfor oftest blive klassificeret som fantastisk-vidunderlig i Todorovs perspektiv (Hills 2005, 35).

Men hvad er det så der gør et monster skræmmende? Carroll trækker på en teori fremsat af Mary Douglas der siger, at "[t]hings that are interstitial, that cross the boundaries of the deep categories of a culture's conceptual scheme, are impure" (Carroll 2004, 31-32) hvilket indebærer, at hvis det ligger på grænsen som for eksempel mig/ikke mig, indeni/udenpå eller levende/død er gode eksempler på hvad der kan krydse disse grænser og dermed vække afsky. Desuden kan spyt, blod, tåre, sved, afklippet hår, opkast, afklippede negle, kødstykker osv. gøre det samme (ibid., 32). Med dette i mente siger Carroll "that an *object* or *being* is impure if it is categorically interstitial, categorically contradictory, incomplete, or formless" (ibid.). Ydermere så siger han, at følelsen af art-horror afhænger af:

1) I am in some state of abnormal, physically felt agitation (shuddering, tingling, screaming, etc.) which 2) has been *caused* by a) the thought: that Dracula [eller et hvilket som helt andet monster] is a possible being; and by the evaluative thoughts: that b) said Dracula has the property of being physically (and perhaps morally and socially) threatening in the ways portrayed by the fiction and that c) said Dracula has the property of being impure, where 3) such thoughts are usually accompanied by the desire to avoid the touch of things like Dracula (ibid., 27).

Så vidt mener jeg Carrolls teori er brugbar, for som han selv siger, så er tilstedeværelsen af et monster, der ellers ville leve helt op til hans teori, dvs. 'urent', forsage følelser af væmmelse eller dets lignende – som han selv skrev omkring *The Fly*:

The fly figure in this film is undeniably impure. Not only is he a grotesque man/insect; his behavior is disgusting. He digests food externally in a way that resembles vomiting. He would appear to be the very paradigm of the horrific object and yet for much of the film he is not. Why? The horrific object is a compound of threat and impurity. However, for much of the film the fly monster is not threatening. He has a girlfriend, who, as we have argued, cues our response to the fly, and until the end of the film, at least, she does not feel threatened by the fly (Carroll 2004, 39-40).

I stedet for at bruge Carrolls teori, hvor et monster skal være som citatet fra side 27 (givet ovenfor) siger, men stadig ikke nødvendigvis være nok til at blive kaldt art-horror (selvom jeg ikke er uenig i hans opdeling af narrativer og naturlige begivenheder), så vil jeg i stedet bruge den teori Hills foreslår i artiklen "An event-based definition of art-horror" (Hills 2003). Hills starter sin artikel med at redegøre for hvorfor at Carrolls teori, som er 'entity based' ikke holder – fx Carrolls ide, om at art-dread kræver en teori for sig selv og derefter ikke skænke det ret meget tanke (ibid., 140). Den teori som Hills foreslår, kræver ikke at monsteret bliver vist, men at det virker truende i måden det bliver vist narrativt (Carroll omtaler selv dette, se citatet ovenfor fra side 27; Hills 2003, 144). Men Hills tager denne detalje skridtet videre, når han skriver:

And if we accept the primacy of events here, then the threat of a monster can arise, at the same time, *through the aesthetic representations of horror cinema's narrative events*. A monster may be threatening because we see characters shrink from it, because we see it kill/attack other ("good") characters, but its threat may also be represented by virtue of camera angles and framings used to represent this attack, or thanks to devices of lighting that precede the characters' shrinking away and so on. (Hills 2003, 144).

Ved at trække på Matravers' kognitionsteori, opnår han at erklære sig enig med Cherry, når hun siger, at, ved at sige at gyserfilm er lavet til hele tiden at påvirke publikum, kan affekt forklare gyserfilmens udvikling i takt med at publikum bliver vant til én tids repræsentationsmåder (Cherry 2009, 4). Hills citere Matravers, til at forklare hvad der kan være med til at styrke repræsentationsformerne og også opnå en vis affekt:

[P]roperties of the representation – the setting, the lighting, the menacing music, the Count's appearance, the way he moves, and so on – might strengthen the effect of such propositions by acting directly on the observer's feelings. The total effect is more than could be achieved by the propositions alone; two film telling the same story need not (as a matter of fact) have the same effect. (Matrevers citeret i Hills 2003, 144).

Analysen

I dette afsnit vil seks forskellige kortfilm blive analyseret ud fra teorierne redegjort for tidligere. Undervejs vil jeg inddrage yderligere punkter fra Hanich og Carroll. De syv film der analyseres, er udvalgt fra deres popularitet på Ekkos shortlist, altså hvor mange uger de har lagt på top-10 listen, der er kun gjort en undtagelse i *Skyld* da det bare er en af mine favoritter som jeg var 'nødt' til at inddrage. Deres efterfølgende placering på All Time-listen er af mindre relevans, da denne, som sagt, er en sammenfletning af samtlige film på hjemmesiden og ikke kun dem der opnåede en placering på top-10. Regulært set, så kan placeringen på All Time listen ikke betragtes som et kriterium i sig selv, da denne ud fra logisk tankegang ændrer sig både ud fra at den bliver længere, men vigtigst af alt fordi film logisk set vil kunne blive rykket rundt med på listen (selvom den er mere statisk end top-10 listen).

De film der vil blive analyseret er: *Zombiehagen* (Lykke og Sloth 2014) der har lagt de maksimale 13 uger på Top 10, *Under månen* (Højergaard og Kruse 2016) der har lagt 8 uger på Top 10, *Skyld* der har lagt 6 uger, *Vokseværk* (Hove, Højle og Lindegaard 2014) der har lagt 8 uger, *Succubus* (Herlo, Sønderholm og Bond 2012) der har lagt 13 uger, *Whitehats* (Prada og Madsen 2019) har lagt 13 og *Chicky Red Grill* (Brygmann, Hvidfeldt og Lindebjerg 2017) har lagt 8 uger på Top 10.

Hvem kan man stole på i et dystopisk samfund?

Vi får ikke oplyst noget navn på de to hovedpersoner, så inspireret af Raskin, vil jeg anvende skuespillernes rigtige navne i stedet for hele tiden at skrive den mandlige/kvindelige hovedperson (Raskin 2002, 6). Navnene er derfor Simone (Lykke) og Casper (Sloth).

Filmen *Zombiehagen* er en tydelig zombiefilm og ifølge Cherrys oversigt, er det en postmoderne zombiefilm, da zombieerne heri antageligt ikke er opstået på grund af voodoo. Teknisk set får vi det ikke at vide og filmen har heller ikke et plot som Carroll vil betegne som typisk. Carroll formulerer et såkaldt komplekst opdagelsesplot og et sæt andre typiske plotstrukturer. Det komplekse plot består af fire elementer: 1) begyndelse eller frembrud, som er der hvor monsterets

tilstedeværelse bliver slået fast overfor publikum (Carroll 2004, 99); 2) opdagelse, er der hvor et individ eller en gruppe opdager at et monster er skyld i filmens problem (ibid., 100); 3) bekræftelse, er der hvor det førnævnte individ eller gruppe overbeviser en tredjepart om at monsteret eksisterer og skal bekæmpes (ibid., 101); 4) konfrontation, som er der hvor menneskeheden tager kampen mod monsteret op (ibid., 103). De andre plotstrukturer følger den lige oplyste struktur, men er forskellige i den forstand at ét af elementerne er blevet fjernet (ibid., 108-118). Årsagen til, at *Zombiehagen* ikke er typisk er, at vi reelt kun har konfrontationen. Den udfolder sig så til gengæld to gange: første gang er på fodboldstadionet og andet gang er på badeværelset. Dog er ingen af gangene heller typiske for Carroll, da filmens slutning ikke viser, at menneskeheden er blevet redet. Selvom nogle af de senere film involverer monstre, mener jeg det godt demonstreret, hvorfor Carrolls ide ikke vil blive anvendt i nogle senere analyser.

En af årsagerne til denne forkortelse, kan måske belyses i Raskins sidste balancepunkt om økonomi/helhed: ingen grund til at fortælle hvordan København endte i den dystopiske situation, når det ultimativt ikke er nødvendigt for historien. Fra andre lignende zombiefilm, der anvender Carrolls plotstruktur fuldt ud, har vi i nogle tilfælde også at gøre med film der har en lykkelig slutning, i den forstand, at krisen løses og monsteret bliver besejret (ibid.103). Altså kan man få ideen at de forudgående elementer fungerer som en slags forsikring om, at den typiske samfundsstruktur kan blive genoprettet. *Zombiehagen* ender ikke lykkeligt, så det er ikke nødvendigt at give falske forhåbninger om strukturel genopretning.

Hanichs kategorier er denne kun baseret i skræk, der, som også vil blive eksemplificeret senere, er når seeren har en stærk fornemmelse af at et angreb på karakteren er undervejs, enten fordi vi tidligere har fået information om at et monster eller lignende er i området eller det kan være baseret på forventninger til genren (Hanich 2010, 156). Jeg har valgt denne kategori fremfor terror, hvor tiden til et angreb kun tæller ned (ibid., 202-205), fordi vi som udgangspunkt kan forudsige hvornår zombierne går til angreb eller ej og oftest er så langsomme, at karaktererne sagtens kan undvige et angreb, hvis det skulle være undervejs. En anden årsag er den, at Simone da hun går ind på stadionet vælger at gemme sig for zombierne. Ganske vist så skifter det til rædsel da zombierne har opdaget hendes position. Dette har ikke den store affekt for seeren, da vi stadig befinder os i en tilstand af spænding. Dog vil forventningerne til scenen have skiftet: teknisk set vil vi ikke længere blive chokeret over hvorfra eller hvornår zombierne angriber (teknisk, fordi den enkelte seer stadig kan blive overrasket i visse situationer, fx da Casper skyder den zombie som Simone ikke kunne forsvare sig imod). Et andet vigtigt element i denne film er følelserne af sympati og/eller empati.

Ifølge Hanich så er disse følelser et ekstra lag oveni eller ovenpå den spænding vi i forvejen føler (Hanich 2010, 180-86). Disse følelser er særdeles vigtige her, fordi Simone og Casper er (for alt hvad seeren ved) de eneste to mennesker i live. Særligt er det empati for Simone, da vi ved at hun er ude at lede sin kæreste og da hun endelig finder ham som en zombie, kan vi sagtens forstå hvorfor hun ikke trykker på aftrækkeren med det samme: vi føler sammen med hende, at der må være en anden løsning.

Men, der er endnu et trick som filmen benytter, nemlig at få os til at føle en falsk form for tryghed, hvor vi er ledt til fejlagtigt at tro, at truslen/krisen er løst: ”The *disrupted relief* strategy occurs when we are falsely led to believe that a dangerous situation has been positively solved. ... We relax and forget the offscreen threat.” (ibid., 139). Det kommer vel næppe som nogen overraskelse, at dette opstår efter at Simone og Casper er nået hen til hans mors hus. Vi får en lille ’appetitvækker’ på hvad der er i vente, da Casper fortæller hvad der skete med hans mor – at hun blev forvandlet til en zombie. Godt nok fortæller Casper ikke direkte at hun blev forvandlet, vi hører bare at der var en lille pige med døde øjne og blod om munden. Casper fortsætter: ”Da min mor vågnede igen og så på mig... Du ved hvordan det er.” Vi får ledetråden om, at Casper valgte den mest ’menneskelige’ løsning og seeren forventer nok med rette, at han slog sin mor ihjel og Simone understreger at hun forstår hvad Casper mener: ”Det er som om man ikke behøver at slå dem ihjel. Man bare kan beholde dem lidt mere.”. Hvad førstegangsseeren og Simone på nuværende tidspunkt ikke ved, er at Casper har haft nøjagtig samme tanke, bare valgte at beholde sin mor. Strategien opnår et form for klimaks da Simone og Casper kysser hinanden, men afslører igen sit ’sande ansigt’ da Casper med et tænksomt ansigt går væk fra døren til badeværelset. Herefter skiftes synsvinklen til en førsteperson og vi følger, hvem vi tror er Casper, gå langsomt ind på badeværelset. Dog da vi ser Casper smække døren (Simone hører det samme) kulminerer det hele: Casper valgte at lukke sin døde mor ind til Simone i badet – en scene der minder lidt om den berømte knivstikker scene i *Psyco*. Denne scene understreger det sidste vigtige punkt ud fra Raskins teori, nemlig overensstemmelse – overraskelse og årsagen er allerede antydnet: Simone (og seeren) bliver overrasket Casper lukker døren, hvilket i en kort stund skaber en følelse af skræk som allerede næste scene bliver udløst i et egentligt gys og/eller chok.

Et forførende monster

Filmens *Succubus* drager hurtigt seeren ind i en urolig følelse, da noget af det første vi ser, er Emma der sidder med mascara løbende ned ad kinderne. Herefter følger et flashback til hendes tid i Irak hvor hun fandt ’ægget’ der gjorde hende til en succubus. Inden alt dette, har filmen allerede på

engelsk fortalt hvad en succubus er: en stærkt forførende dæmon der tager formen af en menneskelig kvinde for at forføre mænd og optræder ofte i drømme. Den succubus Emma bliver forvandlet til optræder dog uden for drømme. Emma vender hjem til Danmark og begynder at læse op på hvad en succubus er, men da en mystisk stemme – voice-over – pludselig siger hendes navn bliver hun skræmt og forlader biblioteket. Denne voice-over bliver ved med at komme med forslag om at hun skal tage en tilfældig mand der sidder på en bænk, men Emma gør ingenting og går efter nogle overvejelser videre. Hendes anfald og stemmen bliver værre og Emma overgiver sig til den. På trods af, at Raskin ikke er begejstret for brugen af voice-over i kortfilm, fungerer den meget godt her, til at holde publikum i en form for frygt der først er rettet mod stemmen, men senere skifter til at være rettet mod Emma.

Det går hverken værre eller bedre end, at denne succubus selvfølgelig finder sit første offer, der i starten synes meget interesseret i 'legen'. Dog da Emma under deres samkvem begynder at blive mere voldsom skifter manden fra opstemt til bange eller nervøs. Emma foretager sin fulde forvandling og kvæler manden. Den skikkelse hun forvandler sig til, er komplet med vinger, horn og katte pupiller (et rigtig godt billede kan findes i Hansens artikel (Hansen 2014)). Efter at Emma har overgivet sig til denne dæmon, øges spændingen lidt, da seeren nu forventer at et angreb skal komme – altså skræk. Dog er denne anderledes end Hanichs beskrivelse, da han ikke beskriver det som stammende fra hovedpersonen selv, men et monster eller seriemorder. Seeren sidder derfor måske med spørgsmålet om hvorvidt den indledende sympati nu er rigtig – Emma er ikke længere den gode uskyldige (blonde) kliché, men noget helt andet. Emmas forvandling behøves vel næppe at forklares nærmere hvorfor den kan virke skræmmende (skal indrømme, at første gang jeg så filmen, var det ikke just frygt jeg oplevede, men komik), da den krydser mange af de kulturelle grænser Carroll skriver om. Hanichs betragtninger om monstret, som er skræmmende bare i sin rene tilstedeværelse (Hanich 2010, 83) virker også indlysende, men han påpeger især de amoralske og sommetider voldelige handlinger dette monster foretager sig – og der er vel næppe nogen tvivl om, at hvad Emma foretager sig er skræmmende?

Det burde være relativt klart nu, at *Succubus* trækker, måske noget unormalt, på Raskins karakterfokus/interaktion. Selvom der ikke er ret meget interaktion i filmen, så er den indledende scene med Emma nok til at udpege hende som vores hovedperson. De karakterer hun interagerer med, er alle på en eller anden måde i fare: seeren frygter på egne veje (ibid., 87-89) at hun skal gå til angreb på dørmanden, og ligeså overfor det offer vi ser. Slutningen peger også på et vigtigt balancepunkt, nemlig økonomi/helhed: det er stort set en gentagelse af den første scene, Emma der

græder, men mere vigtigt, så ligger der en død mand i hendes seng. Altså besvarer slutningen spørgsmålet om hvorfor Emma græder: det lader til at hun fortryder sine handlinger, men trods dette er der ingen tegn på at hun stopper. Filmens affektive potentiale kan man altså sige, ikke stopper efter de sidste rulletekster, men når man ikke længere tænker (frygtsomt) på Emma eller succubus. Denne taktik med at lade det affektive potentiale findes også i nogle af de film jeg analyserer senere (*Chicky Red Grill*) og i en lang række af andre film jeg ikke vil komme nærmere ind på, fx *Nekronauten* (Prip, Holstein og Olsen 2015) og *Skt. Clemens* (Nordbø og Hughes 2019).

En leg med forventninger

Filmen *Skylld* vandt i 2016 prisen for Bedste Scenografi og Bedste Lyddesign og var yderligere nomineret til Bedste Fiktion, Bedste Klipping og Bedste Originale Musik. Så på trods af at det er den kortfilm der har lagt kortest tid på Top-10 af de udvalgte, så har den stadig haft en vis succes hos Ekko.

Inden analysen rigtig begynder, vil jeg lige introducere Gina Wisker, der i bogen *Horror Fiction* fokuserer særligt på det psykologiske aspekt i forståelsen af hvad gysergenren er. Hendes definition er: "[horror] embodies what is paradoxically both desired and feared, dramatising that which is normally unthinkable, unnameable, indefinable, and repressed" (Wisker 2005, 13). Hvad man her særlig skal lægge mærke til, er det undertrykte, da hovedpersonen Andrea ca. midt i filmen ikke snakker om den søn hun engang havde – men ham vil jeg vende tilbage til. Jeg vil også sige, at selvom genrekendskab kan gøre et stort arbejde til at øge spændingen gennem store dele af filmen, så er det ikke strengt nødvendigt. Jeg vil mene, at selv en fuldstændig uerfaren person udi gysersfilm vil blive ramt af den 'rigtige' affekt på de rigtige tidspunkter, der er, som nævnt, et monster der i sig selv er skræmmende.

Analysen kan tage et startpunkt i Raskins balancepunkter, da denne film i særdeleshed har balanceret to, nemlig karakterfokus/interaktion og økonomi/helhed. For at starte med den sidste pointe, så er den første scene i filmen blod der løber ned ad/hen ad stof, hvilket knytter an til slutningen hvor vi ser samme motiv også i en mere overført betydning, da sidste scene måske angiver en abort. Men gennem filmen, så lærer vi, at dette scenarie med blodet der springer op ad vaserne på bordet og løber hen ad dugen, har en symbolsk betydning: hvad der engang var så smukt, har en anden side, en mørkere side. Det smukke finder vi i Andreas liv: hun havde en søn, der for alt vi ser var glad og normal. Af ukendte årsager tager hun livet af ham og, ud fra Wiskers citat, kan vi altså sige, at det der hjemsøger hende (hændelserne er ikke kun forbundet til Doritas

(patientens) hus, men er nok også det der forsager branden i kirken) er det hun undertrykker, mordet på sin søn. Da Dorita spørger hende om har nogle børn svarer Andrea kort nej. Dette kan forstås på to måder: 1), nej, hun har ingen børn længere eller 2) hun har aldrig haft børn. Hvilken af mulighederne vi her skal vælge, kommer meget an på om vi mener (hvis overhovedet) Andrea fortryder sin handling, hvor meget hun angrrer, og er ikke så let at besvare.

Det første af det fremhævede punkt, karakterfokus/interaktion kommer bedst til udtryk når man kigger på hvem der interageres med: kort sagt mennesker. Men dette skal præciseres lidt, fordi første gang vi ser den lille dreng i Andreas soveværelse, har vi ingen ide om at han rent faktisk er død – hans mystiske forsvinden når lyset bliver tændt er, ja, mystisk og vækker en nysgerrighed – hvad er han og hvad er der med ham. Denne nysgerrighed holder dog ikke ved, da den ret hurtigt efter bliver erstattet eller forvandlet (måske udvidet) med/til frygt, da vi i Andreas flashback ser, at der skete en ulykke og at drengen højst sandsynligt er død (på dette tidspunkt ved vi ikke, at hun selv slog ham ihjel). Denne ulykke bliver dog kun indikeret, da vi ser hans glas med fisk vælte og Andrea kramme hans ubevægelige (livløse) krop mens hun skriger. Med det konstateret, så kan vi altså sige, at interaktionen eller manglen af samme angiver hvem i filmen der reelt er til stede eller er virkelige. Ja, det tyder på at Dorita kan se drengen ligesom Andrea, men jeg vælger at betragte dette som et symptom på hendes tilstand som døende: hun er så tæt på døden selv, at hun kan se andre døde.

For at fortsætte lidt i den fænomenologiske redegørelse startet før, så bliver frygten i filmen kun bekræftet flere gange og endda et par gange sat på spidsen, når den fænomenologiske grænse svinder ind. For at starte med bekræftelsen, så er blodet der kommer ud af vandhanen og den 'uforklarlige' skygge der bevæger sig uden for badeværelset, foruden også scene i kirken, men den kommer så sent, at man kan diskutere funktionen. Dernæst er der de to chok-cut, som Diffrient forklarer som "a sudden, violent eruption or peak moment in a film narrative" og uddyber med "[s]hock cuts, as opposed to jump cuts, engender actual jumps, physical disturbances or agitations in spectators due to a violent rupture in diegesis" (Diffrient 2004, 52-53), altså scener der fremkalder en fysisk reaktion i publikum pga. den fænomenologiske distance svinder ind. Denne "violent rupture in diegesis" han omtalte, er pludselige visuelle forandringer i en scene eller mellem to scener (enten pludselig bevægelse af et element i en scene eller fra en scene til den næste) og stigende volumen i musik eller andre lyde (Hanich 2010, 133-38). Dette er der to eksempler af i filmen: den første er også den mest klassiske (eller kliché; *ibid.*, 130), nemlig katten i skabet. Op til denne scenes udløsning har vi en verbal advarsel i form af banken uden for kameraets synsfelt

(ibid., 162-63) og et kamera der lader til at afsøge det rum Andrea træder ind i – eller følger Andreas synsfelt, - samt et nogenlunde blokeret synsfelt (ibid., 163-67) mens Andrea søger skabet igennem. Udløsningen viser sig så at være et falsk chok ("the viewer is shocked even though the source of startle turns out to be bogus. The shock neither comes from a real threat to the character nor does it contain horrifying elements for the viewer" (ibid., 130)) da det bare er katten der har rumsteret derinde (katten bliver nok også selv chokeret idet Andrea trækker kjolen til side, men dette, for den erfarne seer af filmen, er ikke nok til at fremkalde et rigtig chok; sidste gang jeg så filmen forsagede scenen latter).

Den sidste scene er hvad Hanich kalder horror chok: "which is based on the abrupt revelation of the monster or an act of violence" (ibid., 131) og er, som citatet antyder, når vi for første gang ser, hvad der indtil videre er bedst beskrevet som et monster. Ligesom før, så har denne scene også en grundig opbygning, idet vi først hører Andreas navn blive kaldt uden for kameraet synsfelt, fiskene på gulvet (en narrativ advarsel (ibid., 162)), da vi tidligere har set Andreas søn samle sådanne fisk i et glas – meget sigende, så væltede dette glas og indholdet faldt ud – vi har drengen der kommer gående lige så stille imod Andrea samtidig med at monsteret kommer kravlende/vaklende op bag drengen, omfavner ham og vender ham ind mod sig selv for så til sidst at vise hans nu døde ansigt – dette vil godt kunne betragtes som et lille chok i sig selv. Herefter kommer det rigtige chok, da Andrea et par gange har tændt og slukket lyset som for at overbevise sig selv og seeren om, at det der ses i mørket bare må være en mærkelig skygge, før denne skygge kommer op, næsten 3-D agtigt og skræmmer både Andrea og seeren. Selvom jeg til sidst også var forberedt på denne scene, så var monsterets pludselige visning stadig næsten lige så skræmmende som første gang jeg så filmen hvor jeg hoppede af skræk. En anden ting der skal tilføjes er, at opbygningen til denne scene ikke er, at vi ikke blot frygter det uventede (Hanich kalder det *unknown knowingness* da vi forventer at noget kommer, vi ved bare aldrig præcist hvad eller hvornår det kommer (Hanich 2010, 161)) på Andreas' vejene, men også frygter på egne vejene, at vi bliver chokeret eller skræmte.

Det også her muligt at foretage en symbolsk læsning af filmen, og det er her, at Wiskers citat igen kommer i spil, igen delen med det undertrykte. Som forklaret, så undertrykker Andrea at hun havde en søn, hvilket nu kan forklare drengens fremkomst: der må være en form for forbindelse til Doritas hus eller måske til byen hvor hun bor, der får sønnen og monsteret til at dukke op. Dette monster kan vi dog godt beskrive nærmere, da vi ved et par lejligheder har set, at monsteret har et ansigt der ligner Andreas. Med det undertrykte og filmens titel i mente, bliver det nu rimelig klart, at dette monster er Andreas skyld i fysisk form. Værd at have i mente er også Carrolls ide om

monsteret: mig/ikke mig, indeni/udenpå, hvilket er hvorfor jeg har omtalt det som et monster. Så når 'monsteret' er Andreas skyld, hvad er drengen så, hvis man accepterer at drengen ligeså er et produkt af Andreas id? Mit svar er hendes minde om det der skete. Vi skal huske, at drengen kom først, siden 'monsteret', som faktisk først kom efter at Andrea havde benægtet at have haft en søn. Symbolikken træder igen frem i slutningen, som tidligere beskrevet ved blodet på dugen og Andreas abort. Men hertil kan jeg nu tilføje, at det et eller andet sted er muligt, at monsteret – Andreas skyld – forsagede aborten. Da denne tanke slog mig første gang, gik det op for mig, at den sidste scene ikke længere fik mig til at føle sympati med Andrea, men mere fik mig til at tænke: 'du fik hvad du fortjente' – en følelse jeg nok meget muligt sidder alene med.

Hvem gjorde det?

For at gøre mest muligt ud af denne film, vil jeg besvare spørgsmålet om hvem der gjorde det, senere. Årsagen hertil er, at det er filmen *Chicky Red Grills* omdrejningspunkt. En førstegangsseer af denne film, ville nok ikke tænke ret meget over filmens 'kickstarter', altså hvor spændingen lige så stille trapper op: der hvor Mille står og ryger. Her drages hendes opmærksomhed mod mørket i skuret og musikken er langsom, med små brud der kunne minde om en radio. Mit bud på hvorfor hun er draget af mørket, vil jeg også komme ind på senere, men vigtigt at bemærke herom, er hvor meget denne scene i virkeligheden minder om en kliché: kameraet zoomer langsomt hen mod mørket bag skurdøren hvilket har den effekt, at få seeren til at tænke, hvad er der bag døren? Med dette spørgsmål, kan vi nu konstatere at scenen lægger op til en vis følelse af rædsel og, som vi ved, så skal sådanne scener have udløsning i enten et chok eller grafisk voldeligt indhold – og resultatet er den første af mulighederne: tjeneren Morten griber hende bagfra og trækker hende med ind i køkkenet. I det han griber hende, stiger volumen i musikken og Mille kommer med et lille skrig i overraskelse. Det er nok også rimelig klart, at chokket er af den falske slags, da Morten ikke udgør nogen trussel mod Mille – meget sigende, så griner begge to også af det senere og så er de kærester med hinanden.

Filmens balance af Raskins karakterfokus/interaktion hjælper næste 'enhed' af spænding på vejen – antageligt også hjulpet lidt på vej af sympati. Men ved den sidste gæst der sidder i restauranten, begynder Mille at udvise en mere og mere nervøs adfærd, ikke nok til at fremkalde empati, da seeren endnu ikke helt kan sætte fingeren på årsagen til hendes opførsel: gæsten har kun bedt om to glas vin og ellers reageret på Milles mærkelig opførsel overfor ham, som fx at blive stående et stykke tid efter at have modtaget hans bestilling: "Lang aften, hva'?", som han siger. Deres indledende samtale er bedst beskrevet som nervøs, da Mille forsøger at lave sjov med hans

held i, at køkkenet var lige ved at lukke, men grundet hendes stigende nervøsitet, bliver deres følgende interaktion bare mere akavet, hvor hun sammen med Morten fortsat kan føre en nogenlunde normal samtale. Forskellen mellem de to interaktioner sætter de to personer op mod hinanden, og det falske chok fra før, hjælper seeren til at indse, at Morten er på Milles side, altså må gæsten være en antagonist. Dette bliver yderligere klart, da Mille fortæller at det er gæsten der har slået hendes søster ihjel. Logisk foreslår Morten at sende gæsten hjem og bortforklare det med sygdom, men Mille siger bare: "Han skal dø". Milles antagelse bliver bakket op, da hun fortæller Morten at "Det hele passer": han blev nægtet prøveløsladelse på sin livstidsdom og blev så løsladt for to måneder siden. Med Mille etableret som hovedpersonen er alle disse oplysninger bare med til at optrappe spændingen: der sidder en morder ude i restauranten, hvad kan han mon finde på? Sidder han der for at gøre arbejdet færdigt, at slå Mille ihjel? Det er nok det sidste spørgsmål der løb gennem Milles hoved og er sandelig også nok til at føre seeren ud i en følelse af nervøs energi og angst, skræk. Milles efterfølgende historie om hvordan de tilfældigt fandt manden i hans lejlighed, virker lidt langt ude, men understreger også bare, at hvis den er sand, så sidder der en psykopatisk morder og venter ude i restauranten.

Milles historie dannede også visse billeder i mit hoved. Jeg så for mig, hvordan pigerne ankom til lejligheden, og hvordan de gik ind i det andet, mørke rum. Alt dette er en tydelig advarsel, taget fra Hanichs rapport fra budbringer (messenger's report; Hanich 2010, 118) og bliver i den grad hjulpet på vej af Milles oprevne ansigtsudtryk og rystende/stammende stemme.

En pludselig lyd uden for kameraets synsfelt sætter næste fase i gang. Lyden er nok til at sætte seeren på kanten af sædet: kommer han ud i køkkenet? Spørgsmålet er let besvaret: Nej, men da Morten går ud med gæstens mad, er han ikke længere ved sit bord. Af årsager vi kun kan gætte på, har han besluttet at slå de to ihjel og seeren afventer i spænding, hvad der nu følger: enten bliver vi chokeret eller også bliver vi udsat for en voldelig og amoralsk handling. Bevæbnet med sin kniv, er Mille gået ud i restauranten for at tjekke op på Morten og seeren afventer stadig en afklaring; chokket kommer da gæstens hænder lukker sig over Milles mund, men hendes skrig formår alligevel at fange Mortens opmærksomhed. En slåskamp følger hvor Morten bliver stukket i maven af gæsten, hvorefter Mille bruger en afbrækket flaskehals til at stikke gæsten med. En lille detalje der skal nævnes er, at mens Morten holder gæsten op mod væggen får gæsten sagt: "Det er ikke mig der er syg i hovedet!". Mille skynder sig over til Morten der får fremstammet at de skal bruge en ambulance. Mille, i sin tilstand af chok, ringer i stedet til sin veninde og fortæller hende alt hvad der er sket. Ida (veninden) fortæller at Mille godt vidste at manden der slog søsteren ihjel, døde for flere

år siden. I løbet af tre scener ser vi først at mandens lig (?) er væk, men der er blod på gulvet, der klippes hen til Mille der ikke kan forstå at han er væk og siger det samme til Ida i telefonen, hvorefter der igen klippes til det sted hvor manden lå, men denne gang er blodet på gulvet også væk. I næste scene ser vi Mille sidde med blodige hænder, men denne gang er Morten væk – blodet efter hans stiksår er der imidlertid stadig – seeren, ligesom Mille, døjer med at forstå hvad der er sket og vores følelse af spænding eller skræk bliver forstærket af en stærk empati overfor Mille. Imens Mille undrer sig over hvor Morten er, ser vi ham kravle væk, trække blodige spor på gulvet efter ham og filmen fader til sort.

Dette bringer os nu til spørgsmålet om, hvem der gjorde det. Noget tyder på, at gæsten forlod restauranten før han fik sin mad serveret – forståeligt, må man have lov at sige, baseret på ventetiden og den besynderlige opførsel hos personalet. Men hvem stak så Morten? Der er ligesom kun en mulighed: Mille. I sin tiltagende nervøsitet fandt hun noget af den energi der fik hende til at sige ”han skal dø”, men om hun her talte om manden eller Morten må stå hen i det uvisse. Men seeren er bleven givet nogle ledetråde, at ikke alt ved Mille er som hun giver udtryk for. Hun blev trods alt draget af mørket i skuret, og med Wisker i mente, kan vi gætte at mørket mindede hende om en anden, mørkere side af sig selv. Lidt tyder på, at hendes historie om søsterens død er sand – i hvert fald i den udstrækning, at søsteren er død, men med disse hændelser i mente, er der en spekulativ mulighed for, at årsagen til at Mille sagde hun ingenting kunne gøre mens søsteren blev slået ihjel er, at hun selv slog hende ihjel.

Hvad sker der?

Dette spørgsmål er nok hvad ret mange seere sidder med undervejs i filmen *Whitehats* og ved slutningen, da ingen af spørgsmålene er besvaret, sad de nok med dem, bare meget mere tryggende. *Whitehats* er, ligesom filmen ovenfor, en thriller. Filmen starter en medias res med kidnappingen af slenna (det er hendes alias), hvilket meget hurtigt skaber interesse, mindsker den fænomenologiske distance og skaber en vis empati for slenna. Spørgsmålet er selvfølgelig, hvorfor hun blev kidnappet og følelsen sidder i et kort øjeblik efterfølgende, da der i næste scene er en kort stalkeragtig fornemmelse idet kameraet bevæges langsomt tættere på vores hovedperson b0neless's hus. I chatten, hvor vi ser deres forskellige alias, snakker de om at slennas mærkelige besked: ”Kom og find mig”. På trods af b0neless's forsikring om, at der ikke burde være noget i vejen, så siger cap0ne at de ikke kan snakke om det dér (online). Dette er med til at øge seerens paranoia og frygt for hvad der er sket med slenna, da vi ud fra beskrivelsen af filmen ved, at det er en gruppe af hackere, der ifølge fordomme, er skrappe til at betjene en computer; der spørges også tit ind til om

en karakter har dækket sig ind, hvilket jeg tolker på den måde, at deres arbejde ikke skal kunne spores tilbage til dem, en mistanke der bliver bekræftet når vi (og b0neless) bliver præsenteret for grand masteren, hvis nick han forhåbentlig ikke har hørt nogle steder før.

Tanken om at karaktererne bliver forfulgt bliver undervejs i filmen bekræftet. Da b0neless og cap0ne er kørt videre (b0neless har fået hue på, for ikke at vide hvor de kører hen), tændes lygterne på en bil bag dem og volumen på musikken øges – en effekt der kan virke chokerende, men gjorde det ikke på mig personligt, første (og nogle andre) gang(e) jeg så filmen. Det skal bemærkes, at denne scene, på trods af den chokerende mulighed, selvfølgelig ikke minder om et chok-cut ifølge Diffrients definition. Ud af bilen stiger to mænd iført jakkesæt og de scanner vores hovedpersoners dækspor med et eller andet futuristisk apparat. Det at vi ikke ser andet end at de er iført jakkesæt, får med det samme seeren til at tænke tilbage på dem der kidnappede slenna, da man heller ikke her så andet et sløret jakkesæt og et ansigt. Men en følelse af big-brother, eller bare paranoia, bliver opretholdt gennem hele filmen. Da b0neless sad på bussen for at møde cap0ne blev der to gange klippet til et overvågningskamera-lignende perspektiv i sort/hvid og med lavere opløsning, hvilket yderligere skaber mistanke om hvor hovedpersonerne er i sikkerhed, når de ikke engang kunne tale online. Men efter at have scannet dækaftrykket kører mændene videre og ankommer kort efter hovedpersonerne på den 'sikre adresse'. Hovedpersonerne flygter (grand masteren bliver antageligt taget til fange) og begynder at tænke over hvor slenna kunne være – b0neless er stålsat på at finde hende, og cap0ne bliver overtalte til sidst og mener at kende et sted hvor hun kan være. For at låne et begreb fra litteraturanalsen, så understreger denne nulfokalisering hvor lidt seeren reelt ved om karaktererne, deres verden og gøren.

Da b0neless og cap0ne finder slenna i god behold i varehuset får seeren afløsning for noget af den spænding filmen har opbygget: hun har det godt. Dette faktum gør denne film lidt forskellig fra gyseren, hvor genrekendskab hurtigt vil kunne føre fantasien i andre retninger, men det åbner også op for nogle andre spørgsmål for seeren: nu slenna har det godt, hvad er det så forfølgerne vil med hovedpersonerne? Filmens slutning, der et eller andet sted minder om Raskin beskrivelse af en god afslutning, hvor døren lukkes og karaktererne har ryggen til kameraet klar til at fortsætte ind i bygningen, rejser igen flere spørgsmål for seeren, da vi ser at grand masteren også har det godt – i hvert fald kom han i sin rullestol, hvilket kan få seeren til at tænke, at han måske havde kendskab til mændene i jakkesæt fra starten. En anden mulighed er selvfølgelig, at han er blevet overtalte til at arbejde sammen med dem, hvad deres plan så end er. Dette øger måske den big-brother

fornemmelse som filmen bygger på, at mændene i jakkesæt var klar til at kidnappe en person bare for at bruge hende som lokkedue.

Slutningen er beskrevet, som værende et rimeligt eksempel på Raskins økonomi/helheds punkt og det andet punkt filmen trækker på er karakterfokus/interaktion. De eneste karakterer der interagerer med hinanden, er hovedpersonerne, hvilket er med til at opbygge den sympati/empati vi føler med de forskellige. Især Boneless' karakter kan vække empati da han er parat til at udsætte sig selv for potentiel fare ved at tage ud for at redde slenna. Det faktum at Boneless og Capone begge tror at slenna skal reds, viser en dobbelt nullokalisering, da det ikke kun er seeren der er holdt hen i uvidenhed: selvom Capone har en ide om hvor mændene kan gemme slenna, så ved han i sidste ende ikke hvorfor hun blev kidnappet eller, lidt i samme spor, hvad de derudfra vil gøre/har gjort ved hende.

Hvem er monsteret?

Nu til den film der skiller sig mest ud ved at være en animationsfilm, nemlig *Vokseværk*. Klassificeringen som Ekko har givet filmen, er horror, hvilket fra et synspunkt kan virke lidt besynderligt, da filmens budskab om at kærlighed nok skal finde vej, ikke er en beskrivelse der forsager frygt. Men selvfølgelig, så indeholder filmen et monster i ret klassisk forstand, nemlig Fabian der ved seksuel ophidselse forvandles til en varulv. Ud fra Carrolls teori så krydser Fabian under sin forvandling flere kulturelle grænser, bl.a. indeni/udenpå da det, som sagt, er hans seksuelle drift der forsager forvandlingen, samt grænsen mellem mand eller dyr. Men Carrolls teori kommer lidt til kort, fordi Fabian trods hans forvandling ikke forsager skade på nogen. Der er godt nok en scene under hans første forvandling, hvor han bider struben over på Felicia, men dette er blot hans fantasi – man kan indvende at, hans fantasi viser en voldelig tendens, hvilket bliver bakket op af scenen hvor 'det er lige op over' og hans klør kradser hende voldsomt på ryggen. Men da hans fantasi i slutningen af filmen bliver til virkelighed, at han rent faktisk opnår samkvem med Felicia, forvolder han ingen skade på hende. Ergo så udviser han ikke en adfærd der på noget tidspunkt virker ret skræmmende. Hvad der yderligere støtter op om en Carroll-fortolkning er Felicias reaktion første gang hun ser Fabian i sin forvandlede tilstand. Efter at have kradset hende på ryggen, er hendes reaktion da også forståelig da hun reagerer med frygt og Carroll vil nu sige, at hendes reaktion bliver spejlbillede for seeren, der altså også burde reagere med frygt. Dette er måske også hvordan mange vil reagere, men alt taget i betragtningen, så tvivler jeg på denne forklaring – ikke følelsen. Efter at Fabian er løbet ud på badeværelset lyder Felicias stemme ikke nervøs (hun har trods alt lige set Fabian forvandle sig), men mere bekymret, hvilket kan lede én i retningen af hvad

Hanich skrev. Han skriver, at alene tilstedeværelsen af et monster, dets skræmmende udseende kombineret med tidligere erfaringer om voldelig eller brutal adfærd (hun åbner døren til en scene med blod og en smadret håndvask), er nok til at forsage frygt (Hanich 2010, 83).

Men her viser Carroll, med en malplaceret forståelse af Hanich, hvor meget man egentligt kan tage fejl. For Hanich skriver at ”monstrous entities indicate *intentional* and *disproportional immorality* in combination with *disturbing brutality*” (ibid.). Hvis man vender citatet omvendt, at tilsigtet og uforholdsmæssigt amoralitet kombineret med forstyrrende brutalitet, monstrøse væsner, så peger pilen i en anden retning, på et andet ’monster’, nemlig Fabians mor. Hun udviser fra starten en væmmelse mod alt seksuelt, presser Felicia til at lade sin hund (Cujo) kastrere, men krydser først grænsen da hun forsøger at kastrere Fabian. Scenen hvori hun presser kastrationen viser hvor meget hun egentlig har imod menneskets indre drifter (eller mænd i det hele taget: skulle være blevet gravid ved insemination); bl.a. siger hun: ”Det er jo sådan, at vi mennesker kan styre vores drifter, det kan dyrene ikke. Så de har brug for vores hjælp.” Herefter tvinger hun Cujo ned i en position hvor hun kan komme til ’klokkeværket’ og udfører indgrebet. To ting skal bemærkes her: 1) dette kan betragtes som hendes første overgreb, da Felicia siger, at hun ikke tror det er noget for hende og Cujo; 2) på trods af Felicias beskrivelse og genkendelse af den adfærd som moren beskriver, så har Cujo bare siddet helt stille og passivt. Med andre ord, så har Cujo ikke udvist en adfærd der på den mindste måde kan minde om aggressiv – selv da moren kæler for ham med gummihandsker, reagerer han ikke den mindste smule. Vigtigt at notere sig er også, at hun spænder Cujo fast til briksen (ved ikke om dette er normal procedure), og igen, Cujo reagerer overhovedet ikke. Men som sagt, så forsøgte hun også at kastrere Fabian, hvilket kunne have foregået på samme måde som ved Cujo – Fabian blev spændt fast, men undslap i sidste ende. Hun havde fundet ud af, at hans seksuelle ophidselse forårsager forvandlingerne og lægger to og to sammen (opnår måske tre), nemlig at hans frustration over ikke at kunne parre sig med nogen får ham til at reagerer ud af på den måde – selvfølgelig er hun forkert på den. Alt i alt, en opførsel der er meget mere monstrøs end hvad vi nogensinde ser ved Fabian (eller Cujo).

Hvad der også er noget atypisk for gyserfilmen er, at der i denne film ikke er ret mange scener der reelt forårsager frygt hos seeren. Der er scener hvor den fænomenologiske grænse svinder ind, fx indledningsscenen, hvor Fabian ’rykker i banditten’ og bliver grebet på fersk gerning af sin mor. Fabians åndedræt som starter allerede før billedet kommer på, kan sætte tankerne i gang og udfaldet kan nok også få ret mange mænd til at smile let forlorent eller grine. Scenen hvor Felicia sammenligner Fabians opførsel med en seriemorder (deres første tur ude i skoven), kan ved første

øjekast også opnå at minimere den fænomenologiske grænse, selvom den ved nærmere eftertanke også er humoristisk: med seerens forudgående kendskab til Fabian, ville det komme som en gevaldig overraskelse hvis han slog hende ihjel. Af andre ting der kortvarigt kan opnå det samme er: Cujos piben da han får testiklerne klippet over, Fabians forsøg på at 'korrigerer' (klippe sine klør af, klippe sit ene øre over) sig selv i varulvetilstand (med en masse blod og smerte som resultat). Den eneste scene der kan opnå at forsage frygt og dermed også at begrænse den fænomenologiske distance er kastrationen af Fabian. Med inspiration fra psykoanalysens metaforiske omtale af kroppen (Rösing 2002) giver dette en helt anden mening: moren fremtræder nu næsten som en femme fatal, med magten til at fjerne alt hvad der gør manden til den han er. Moren lider dog ikke af penismisundelse, men af vrede mod fallossymbolet i en hver afskygning – så meget, at hun lader til at finde en vis glæde i at kunne udføre kastrationer på netop den måde, fjerne roden til alt ondt og, ret bogstaveligt, blotlægger den for hvad den er.

Raskins parametre er fortsat en smule vanskelige at arbejde med, da de på trods af deres del hensigt i at være formålstjenlige til analyse, bliver for deskriptive. Men med dette sagt, så vil jeg mene at Raskins tre første punkter giver en fin mening i forhold til denne film. Det første punkt om karakterfokus/karakterinteraktion spiller rimelig godt sammen med det næste punkt om kausalitet/valg og det tredje punkt med overensstemmelse/overraskelse og så har vi fat i 'treenigheden' for denne film: vi har allerede etableret, at starten med fokus på Fabian og moren etablerer dem som vigtige karakterer samt introduktionen af Felicia (som bliver introduceret med et elevatorblik fra Fabian) også giver den nødvendige tid for seeren til at forstå at hun også bliver vigtig for historien. Lad os nu fokusere særligt på moren, for hun er den mest interessante når det kommer til punkt nummer tre (og i og for sig også punkt nummer to). Hendes introduktion etablerede hende som værende imod objektiviseringen af kvinder og med et næsten hadfyldt syn på hvad dette medfører (basalt set, så er hun imod porno/sex). Vigtigt at bemærke, så forbliver hun tro mod denne tankegang hele filmen igennem, selvom hendes valg stadig formår at overraske, som da hun valgte at prøve at kastrere Fabian. Denne overraskelse ligger i, at der for seeren vil være en stor forskel i for en dyrlæge at kastrere en hund, til for samme person at forsøge indgrebet på et menneske. Det at hun følger samme procedure for både hund og menneske er tro mod hendes baggrund og årsagen er også samme i begge tilfælde.

I tråd med at Raskin i sin analyse af *To mænd og et garderobereskab* kommenterede på symbolske læsninger af filmen (fokuserende på garderobereskabet og dermed udgangspunkt for hans femte punkt) vil jeg lige kort redegøre for de symboler filmen anvender – hvilket hænger sammen

med det sidste balancepunkt for Raskin, nemlig økonomi – helhed. Forudsat at jeg har stavet hundens navn korrekt, så er Cujo en stærk reference til en anden monsterfilm af samme navn, *Cujo* instrueret af Lewis Teague (IMDB u.d.). Cujo i *Vokseværk* går ikke grassat som sin navnefælle, men der åbnes for en symbolsk læsning mellem Fabian/varulven og den anden Cujo i det at Cujo i filmen af samme navn også opfører sig meget instinktivt – med den åbenlyse forskel mellem de to, at Fabian ikke dræber nogen, så tyder det også på, at Fabian er mere dyrisk jo mere seksuelt ophidset han er. Lad mig forklare: hen mod slutningen af filmen lader det til at han har mistet sit sprog og hans fysiske styrke er forøget i sådan en grad at han kan vride stålrørene i Felicias bur fra hinanden. Men symbolikken kan trækkes endnu længere end dette, nemlig en i en svag kobling mellem Fabian og Felicias hund, hvilket begynder at minde om seksuel omgang med dyr. Ikke at det forholder sig sådan; Felicia har set Fabian forvandle sig før, så langt det mest nærliggende er at Felicia nu accepterer Fabian i sin anden form. For at vende tilbage til Raskin, så kan man godt sige, at vi har en form for gentagelse af starten, med det twist at Fabian ikke længere behøver at onanerer men nu kan have fuldt ud samleje. Der er også en form for symbolik i, at slutningen sker ude i skoven, da det understreger Fabians dyriske tendenser, men de er også rykket væk fra morens kontrol, både i huset hvor hun kunne trænge ind (også psykologisk) og på dyreklinikken hvor hun tvinge sin kontrol ned over dem – i hvert fald indtil Fabian både mentalt og fysisk undslap sin mors kontrol.

Når to og to lægges sammen

Filmene *Under Månen* er den korteste af de seks udvalgte film, men den kommer ikke ligefrem kort når det kommer til affektivt potentiale. Hanich siger ligefrem, at antydninger (suggestive horror) er mere affektive end direkte horror, fordi den første ikke kan ignoreres; ved direkte horror kan vi lukke øjnene og holde os for ørene for at holde det skræmmende væk. Ved det foreslående har vi ikke samme mulighed (ibid., 115).

Hanich siger, at antydninger bygger på signaler som filmen sender i form af fx verbale beskrivelser af hvad der sker uden for synsfeltet eller af hvad der allerede er sket (ibid., 117-118) eller ved stemmer og lyde mere generelt (119). Men det kan også ske visuelt som i form af billeder, forhindret synsfelt (120-22) og perceptuelt (123) hvilket er klart den tydeligste i denne film. Selvom nogle film benytter denne strategi mere end andre, så gør Sobchack opmærksom på, at vi aldrig kan forlade os 100 % på hvad vi ser: "[t]he visible is never the whole of vision. It is never experienced by us as complete. The content of our sight is never simply all there is for us" (Sobchack 1992, 293)

Kort sagt, så viser filmen aldrig nogensinde farens forvandling til en varulv, men mange forskellige tegn får hovedpersonen Signe til at realisere, at det er derfor hun blev bedt om at passe Mille.

Det første tegn på at der er noget galt er præsenteret for os ved blokeret syn, da faren ude i køkkenet tager nogle piller og drikker af en flaske – alt dette ser vi kun ved hans skygge gennem døren der blokerer vores fulde udsyn. Dernæst ser vi faren skynde sig ud i skuret i haven. Vi ser kradsemærker på Milles arm – Mille vil ikke svare på Signes spørgsmål om hvad der er sket – og Signe opdager også at der er kradsemærker gemt bag et tæppe på væggen i gangen. 'Endeligt' går det op for Signe, at faren måske er en varulv da hun hører knurren og brøl ude fra skuret og ser at det er fuldmåne – en antageligt ikke-diegetisk lyd af en et klassisk ulvehyl høres samtidig med at vi og Signe ser fuldmånen. For den ikke så opmærksomme seer, så ses også Milles tegning af en halv mand halv ulv.

Et par af Raskins punkter kan med fordel inddrages nu for at klargøre en anden del af historien. Punkterne er valg/kausaltitet og overensstemmelse/overraskelse og kommer i spil da Mille vælger at stjæle Signes mobiltelefon efter at have forsøgt at stoppe Signe i at gå ind i skuret. Den karakteristiske disse punkter lader os danne om Mille er, at hun altid vil beskytte sin fars hemmelighed eller, i det mindste, at hun er bekendt med den og vil beskytte andre i mod at blive smittet (varulve smitter ved at bide deres ofre). Hun forbliver tro mod sin karakter og overrasker alligevel ved at stjæle mobilen. Valget kommer ind da Mille har stjålet Signes mobil og hun nu kan vælge imellem at få den tilbage – følge efter Mille der er løbet ind i huset – eller undersøge nærmere hvad der sker inde i skuret. Den sidste af Raskins punkter man kan trække ind, er også med til at klargøre et element i historien. Punktet er økonomi/helhed og ses i slutningen: fremfor at komme cyklende hen til gården, så trækker Signe nu sin cykel afsted væk fra gården, tydeligt påvirket af hvad der er sket.

Konklusion

Analysen har vist, at Raskin syv balancepunkter i nogle tilfælde kan være med til at uddybe forskellige perspektiver af kortfilm, men arbejdet med dem har ikke altid været lige let, da de i andre tilfælde var lettere begrænsende. Det, at ikke alle syv balancepunkter kom i spil på tværs af de seks analyserede kortfilm, kommer måske ned til en forskel i genre, forstået på den måde, at andre genre end gyser/thriller vil trække på andre balancepunkter. Et spørgsmål der må stå hen i det uvisse, da intet i Raskins punkter afslører særlig anvendelighed ved specifikke genrer. En ting ligger dog klart: Raskin analyserede ikke selv nogle gysere eller thriller, men holdt sig til drama og

komedie – to genre der har mere med hinanden at gøre, end dramaet har med gyseren. Dog er der et punkt der kunne have været anvendt på alle de analyserede film, punktet om enkelhed/dybde. Jeg vil sige, at dette punkt et eller andet sted har mindre analytisk formål og bedre fungere som guide til kortfilmsinstruktører, ligeledes kan man sige om karakter/objekt og dekor. Analysen af de seks film har afsløret en enkel historiefortælling i (stort set) alle filmene, men graden af detaljer som filmene så alligevel har inddraget har, når de bliver analyseret, afsløret en stor rigdom. Dette bekræfter hans pointe, men gør sig ifølge min erfaring altid gældende uanset hvilken medietype man har fat i, hvilket gør hans pointe nogenlunde overflødig eller så understreger det bare, at det ikke forekommer lige akademisk.

Det sidste spørgsmål som skal besvares, er det spørgsmål som Riis stillede, nemlig hvordan kortfilmen engagerer publikum. Dette spørgsmål kan jeg selvfølgelig bedst besvare for gyseren og/eller thrilleren og ud fra Hills's pointe, at gyseren trækker på en lang række af følelser når man ser den, så hænger det logisk sammen at andre genre vil gøre det samme – det at spørgsmålet ”hvorfør gyser” blev rejst til at starte med, afslører det nogenlunde. Så indledningsvist er spørgsmålet besvaret i, at gyseren eller thrilleren vækker en lang række følelser som alle er med til at publikum kan bibeholde deres interesse, dette adskiller sig altså ikke fra spillefilmen. Men dette svar er dog for overfladisk, da analysen har vidst, at mange af filmene især trak på de afventende følelser af skræk eller rædsel (henholdsvis ”dread” og ”terror”), med andre ord: så trak de på følelsen af spænding. Som Hanich ofte gjorde opmærksom på, så er det ikke kun karaktererne der kan opleve frygt overfor et monster. Når den fænomenologiske distance i en film forkortes, så er publikum også udsat idet de oplever enten eksplicitte voldelige og amoralske handlinger eller chok, forskrækkelse. Det trak de analyserede film selvfølgelig også på. En sidste pointe er, at filmene ikke rigtig trak på Hanichs kategori af direkte gys – kun *Succubus* og til en vis grad *Skyld* kan man sige gjorde dette. En af årsagerne hertil, er at det kan være relativt dyrt at fremstille livagtige og overbevisende gyserscener (Hanich 2010, 111). En anden årsag er, at filmene som, jeg ser det, ønsker at påvirke publikum så meget så muligt, og hertil sagde Hanich, at vis man kan spille på folks fantasi, så bliver det mere effektivt (ibid., 112), da en gyserscene der er skræmmende for én seer, ikke nødvendigvis vil påvirke en anden på samme måde (ibid., 83). Desuden så forekom det også, at nogle af filmene ’ikke respekterede deres afslutning’, enten ved at lægge op til at seeren virkelig skal være bange selv efter filmens afslutning (som i *Succubus*), eller ved bare at lade en lang række spørgsmål være ubesvaret (som i *Chicky Red Grill* og *Whitehats*) – desuden kunne en

lang række af andre film som dog ikke er analyseret heri opgaven, men stadig benytter samme 'trick' ved på en eller anden måde at trække gulvtæppet væk under seeren - nævnes.

Bibliografi

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburg University Press, 2014.
- Andersen, Anne Anthon. *YouTube: faktalink*. maj 2017. <https://faktalink.dk/titelliste/youtube00> (accessed juni 4, 2020).
- Annual Aarhus Film Festival. *Home*. 2019. <https://www.aarhusfilmfest.com/> (accessed maj 08, 2020).
- Berland, Jody. "Sound Image and social space: Music video and media reconstruction." In *Sound and vision : the music video reader*, by Simon Frith, Andrew Goodwin and Lawrence Grossberg, 20. 37: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Chicky Red Grill*. Directed by Sofie Siboni. Performed by Karoline Brygmann, Youssef Hvidfeldt and Jan Lindebjerg. 2017.
- Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Storbritanien: Taylor & Francis e-Library, 2004.
- Cherry, Brigid. *Horror*. Madison Ave; New York, NY: Routledge, 2009.
- Cooke, P. "Packing the affective moment." *Short Film Studies*, 2017: 211-214.
- Cooper, Pat, and Ken Dancyger. *Writing the short film*. Elsevier Focal Press, 2005.
- Cristensen, Claus, interview by Steffen Nielsen. *Spørgsmål om kortfilm* (april - maj 28-5, 2020).
- Diffrient, David Scott. "A Film Is Being Beaten : Notes on the Shock Cut and the Material Violence of Horror." In *Horror Film : Creating and Marketing Fear*, by Steffen Hantke (red.), 52-85. Mississippi: University Press of Mississippi, 2004.
- De nåede færgen*. Film. Directed by Carl Th. Dreyer. 1948.
- Filmmagasinet Ekko. *Indsend film*. n.d. <https://www.ekkofilm.dk/shortlist/indsend/> (accessed maj 08, 2020).
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. Penguin Books, 1990 (1927).
- Hanich, Julian. *Cinematic emotion in horror films and thrillers : the aesthetic paradox of pleasurable fear*. New York, NY: Routledge, 2010.
- Hansen, Kim Toft. "Blockbuster Genres in Danish Independent Film." *Akademisk Kvarter*, 2013: 172-188.
- . "Den danske independent film." *Kosmorama*. juni 27, 2014. <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/den-danske-independent-film> (accessed juni 13, 2020).
- . "Creativity, protest, training: Three modes of independent film-making in Denmark." *Journal of Scandinavian Cinema*, 2016: 53-61.
- Succubus*. hjemmeside. Directed by Kim Sønderholm. Performed by Kat Herlo, Kim Sønderholm and Nadia Bond. 2012.

- Hills, Matt. "An event-based definition of art-horror." In *Dark Thoughts: Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, by Steven Jay Schneider and Daniel Shaw, 138-157. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2003.
- . *The Pleasures of Horror*. London; New York, NY: Continuum, 2005.
- Vokeværk*. Directed by Tor Fruergaard. Performed by Elliot Crosset Hove, Iben Hjejle and Amalie Lindegaard. 2014.
- Hutchings, Peter. *The Horror Film*. New York, NY: Routledge, 2013.
- Under månen*. Directed by Peter Bjerggaard. Performed by Fie-Cornelia, Blach, Annabell Fobian Højgaard and Mads Kruse. 2016.
- IMDB. *IMDB: Cujo*. n.d. https://www.imdb.com/title/tt0085382/?ref_=nv_sr_srsrg_0 (accessed juni 8, 2020).
- Ingenta. *Short Film Studies*. n.d. <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/sfs> (accessed Maj 07, 2020).
- International Film Festival Oberhausen. *About us*. n.d. <https://www.kurzfilmtage.de/en/about-us/about-us/> (accessed maj 8, 2020).
- Jensen, Johannes V. "Naaede De Færgen?" In *Ved Livets Bred og andre Myter*, 73-79. København: Gyldendal, 1928.
- Jensen, Klaus Bruhn (red.). *Dansk Mediehistorie 1880-1960*. Forlaget Samfunslitteratur, 2001.
- Zombiehagen*. Directed by Jonas Ussing. Performed by Simone Lykke and Casper Sloth. 2014.
- Massumi. "Of Microperception and Micropolitics." August 15, 2008.
- Skyld*. Directed by Heidrik a Heygum. Performed by Sofia Nolsøe and Runa a Heygum. 2014.
- Big Hero 6*. DVD. Directed by Don Hall and Chris Williams. Performed by Ryan Potter, Scott Adsit and Jamie Chung. 2015.
- Whitehats*. Directed by Christian Dollerup Petersen. Performed by Matt de la Prada and Mads Madsen. 2019.
- Raskin, Richard. "On short film storytelling." *Journal of Scandinavian Cinema*, 2014: 29-34.
- . *Kortfilm*. 2013. <https://medieogkommunikationsleksikon-dk.zorac.aub.aau.dk/kortfilm/> (accessed Maj 07, 2020).
- . *Kortfilmen som fortælling*. Systime, 2001.
- . *P.O.V. a Danish Journal of Film Studies*. n.d. <https://pov.imv.au.dk/POV.html> (accessed Maj 04, 2020).
- . "Five Parameters for Story Design in the Short Fiction Film." *P.O.V.*, Marts 1998.
- . *Richard Raskin*. n.d. <http://www.raskin.dk/#top> (accessed Maj 07, 2020).

—. *The Art of the Short Fiction Film : a shot by shot study of nine modern classics*. McFarland, 2002.

Reestorff, Camillia Møhring. *Affekt*. n.d. <http://medieogkommunikationsleksikon.dk/affekt/>.

Riis, Johannes. "Toward a Poetics of the Short Film." *P.O.V. (Point of View)*, Marts 1998.

Rösing, Lilian Munk. "Kønnetts anatomiske metaforer." *Kvinder, køn og forskning*, 2002: 60-72.

Sobchack, Vivian. *The address of the eye : a phenomenology of film experince*. Princeton, New Jersey; Oxford: Princeton University Press, 1992.

Stage, Carsten. "The online crowd: a contradiction in terms? On the potentials of Gustave Le Bon's crowd psychology in an analysis of affective blogging." *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory*, juni 3, 2013: 211-226.

Todorov, Tzvetan. *Den fantastiske litteratur : en indføring*. Århus: Klim, 2007.

Wisker, Gina. *Horror fiction : an introduction*. New York, NY: The Continuum International Publishing Group, 2005.

Yeatman, Bevin. "What Makes a Short Fiction Film Good?" *P.O.V.*, Marts 1998.