

Flænsefilmen

Ebbe Iversen



Gysere er blevet produceret fortløbende gennem hele filmhistorien, men nu og da har der været iøjnefaldende fortætninger af strømmen, sådan som det jo også er tilfældet inden for andre genrer.

Måske kan man betragte dele af tyvernes tyske ekspressionisme som den første sådanne fortætning, mens den første i amerikansk film indtraf i begyndelsen af trediverne og skabte flere sejlivede undergenrer med klassikere som Tod Brownings »Dracula« fra 1930, James Whales »Frankenstein« fra det følgende år, Michael Curtiz' »The Mystery of the Wax Museum« og Karl Freunds »The Mummy«, begge fra 1932, samt naturligvis Ernest B. Schoedsack og Merian C. Coopers uødødelige »King Kong« fra 1933. Man kan sige, at gysergenren i disse få år for alvor etablerede sig og formede en række af sine stadig gældende spilleregler.

Trediverne var rige på gysere, men den næste egentlige fortætning var den, som instruktøren Jacques Tourneur og producenten Val Lewton var fædre til i begyndelsen af fyrrerne. Den følgende halve snes år stod det imidlertid mere skralt til med genren, indtil Terence Fisher i 1957 instruerede den britiske »The Curse of Frankenstein« og dermed åbnede sluserne for en endeløs bølge af Hammer-gysere – en bølge, som radikalt ændrede genrens udseende ved at lægge mindre vægt på atmosfære og antydninger, mere på blod og direkte chok. Hvor Tod Brownings »Dracula« var indbegrebet af diskretion, bød Terence Fishers på en hidsigt hvæsende Christopher Lee med gevaldige hjørnetænder og blodet sivende ned over hagen.

I dag befinder vi os midt i en ny fortætning i strømmen af gysere, og nok endda kvantitativt den vældigste nogensinde. Den har allerede eksisteret i nogle år og bestod oprindeligt primært af tre undergenrer: katastrofefilmen, den okkulte gyser og så den genre, som jeg her skal beskæftige mig med, og som hidtil ikke rigtig har haft noget navn. I mangel af bedre – og af grunde indlysende for enhver, der har set eksempler på genren – har jeg valgt at betegne den som *flænsefilm*. Ved siden af pornofilm er den formentlig den mest underlødige af alle genrer, men eftersom flænsefilmene i disse år produceres i stribevis, og eftersom talrige mennesker finder en form for behag i at se dem, er det alligevel nødvendigt at beskæftige sig med dem. Og desuden gør der sig naturligvis det gældende, at flænsefilmene ligesom alle andre filmtyper indirekte fortæller noget om den civilisation, som de er produceret i.

Danske biografgængeres første møde med den konsekvente flænsefilm var formentlig Tobe Hoopers nu kultklassiske »Motorsavsmassakren« (»The Texas Chain Saw Massacre«), der havde dansk premiere i 1975. Men ligesom man kan sige, at gysergenren generelt for alvor blev genoplivet af Steven Spielbergs gigantsucces »Dødens gab« fra 1975, kan man konstatere, at lavinen af

Gennemgående figurer i flænsefilmene er den gale morder og hans værgeløse offer. Denne scene er fra »Maskernes nat 2«

flænsefilm blev sat i gang af John Carpenters »Maskernes nat« fra 1978. Flertallet af flænsefilmene har været mere eller mindre åbenlyst plagierende variationer af historien i »Maskernes nat«, altså beretningen om en lurende galnings blodige drab på en række uskyldige, og med denne konstatering er flænsefilmen samtidig kort defineret.

Ligesom både katastrofefilmen og den okkulte gyser – sidstnævnte undergenrer blev behandlet af Ebbe Villadsen i Kosmorama 154 – er også flænsefilmen præget af en stadig stemning af undergang og dommedag, af al tryghed og ordens uafvendelige opløsning i ukontrollabelt anarki. Men modsat i de to andre genrer kommer truslen i flænsefilmen hverken fra naturen eller fra det overnaturlige. Den kommer, værst af alt, fra det enkelte menneske selv. Den kommer fra sjælens forræelse og moralbegrebernes pervertering, fra hævnthirst, had og sindssyge. De mørke, destruktive kræfter bor ikke længere i kæmpebrandens flammehav, i den store hvide haj eller i Satans søn, men i det ganske almindelige menneske – der bare ikke er helt almindeligt mere, fordi der er sket en enkelt, lille, indre kortslutning. Og den kan jo teoretisk set ske for enhver.

Grænsen mellem den okkulte gyser og flænsefilmen defineres af mordernes metoder (f.eks. telekinese i den ene genre, en økse i den anden), mens de to genrers primære virkemiddel (blod) og primære formål (profit) er identiske. Okkulte gysere som Brian De Palmas »Carrie« eller David Cronenbergs »Scanners« har meget tilfælles med flænsefilmene, mens omvendt en række flænsefilm – med »Maskernes nat« som prototypen – er forsynet med et ganske let anstrøg af det okkulte, idet den gale morder på mystisk vis synes forsynet med en form for uddødelighed. I enkelte tilfælde smelter de to genrer totalt sammen som i den italienske »Slagtehuset ved kirkegården« af Lucio Fulci (som også signerede »Woodoo – Rædslernes grønne ø«, hvori man finder både en gal masse-morder, telepati og genfærd samt detaljerede og dvælende nærbilleder af knive, der skærer sig vej gennem nøgen kvindehud, mens blodet springer som en geyser. Om det sidstnævnte fænomen mere senere i artiklen – sarte sjæle bør muligvis undlade at læse videre.

Er der således ligheder mellem den okkulte film og flænsefilmen, er der dog også en væsentlig forskel mellem de to beslægtede genrer. Mens den okkulte omfatter enkelte glimrende og i hvert tilfælde quasi-seriøse film som Roman Polanskis »Rosemarys baby« og Nicholas Roegs »Rødt chok«, kan flænsefilmene næsten pr. definition aldrig opvise tilsvarende kvaliteter. Højest kan de opnå en form for bizar kultstatus, som det er tilfældet med den førnævnte »Motorsavsmassakren«, med George A. Romeros zombie-film (hvoraf »Dawn of the Dead« fra 1978 har været vist herhjemme som »Zombie – Rædslernes morgen«) eller med canadieren David Cronenbergs ultralavt budgetterede film før »Scanners«.

Flænsefilmene foregår sædvanligvis i storbymiljøer, ikke sjældent (med inspiration fra »Maskernes nat«) i forstædernes vil-

lakvarterer, eventuelt i en ensomt beliggende sommerlejr for teenagers (Sean S. Cunninghams »Fredag den 13.« og Tony Maylams plagiat »Lejrbålet«) samt i enkelte tilfælde ude på landet i øde egne – det gælder Dick Richards' »Dødens dal«, hvori den gale morder viser sig at være et par tvillinger, og Wes Cravens to film »Slagterbanden« og »Krybende rædsel«. Men under alle omstændigheder udspringer filmene sig i genkendelige lokaliteter, hvor en normal tilværelse leves uanfægtet rundt om de ekstremt unormale begivenheder.



Halvt afklædt blondine og maskeret, manisk morder i »Tag telefonen og dø«

Dette er vigtigt. Flænsefilmens styrke – ordet bruges her ikke kvalitativt, men som en slags »effektmåler« – i sammenligning med film om dæmoner, jordskælv eller glubske hajer beror på, at deres skrækkelige tildragelser i princippet kan ske hvor som helst og overgå hvem som helst. Den vanvittige masse-morder, der med forkærlighed stikker sin kniv i sagesløse kvindelige babysittere, kan teoretisk lige så godt husere i Vanløse som på filmræddet, hvorimod såvel vulkanudbrud som dræberhvaler vides at være yderst sjældne i Vanløse og omegn. Og lige præcis dette er måske årsagen til, at katastrofefilmen og den okkulte gyser stort set er forsvundet, mens flænsefilmen trives så godt som nogensinde. Når folk går til gysere for (blandt andet) at blive skræmt fra vid og sans, så skræmmer den gale morder bedre end nogen anden form for monster, fordi han opererer i hverdagsagtige, umiddelbart genkendelige nutidslokaliteter. Og de fleste flænsefilm kalkulerer endda meget bevidst med den ekstra chokvirkning, der baserer sig på, at morderen går i aktion, netop når ofrenes tilværelse forekommer dem allermost hyggelig, afslappet og i enhver henseende normal. Tag hjemmeskoene på, sæt Mozart på grammofofonen, dæmp loftsløset og slå op i en god bog – så står manden med øksen parat bag gardinet.

Denne diaboliske mekanisme er helt essentiel i flænsefilmene. Rejser man til

Transsylvanien eller færdes på kirkegårde ved nattetide, er man selv ude om det, hvis man løber ind i noget skrækkeligt. Bliver man hjemme, burde man kunne føle sig tryk. Men flænsefilmene splintrer også denne tryghed, for morderen slår lige præcis til i ofrenes hjem (eller i den sorgløse sommerlejr, så fjernt fra verdens vrimmel som næsten tænkeligt).

Et godt eksempel på mekanismen finder man i Fred Waltons »Når en morder ringer«, hvori Carol Kane som forskræmt baby-sitter ringer til politiet og fortæller, at hun modta-

ger anonyme telefonopringninger med mordtrusler – hvorefter politiet sporer opringningerne og meddeler hende, at de kommer fra et sted inden i den villa, som hun befinder sig i. Og heri ligger genrens masochistiske appel: man kan aldrig, aldrig vide sig sikker. Låste døre og lukkede vinduer er ingen garanti, for galningen befinder sig allerede i huset. Og hverken krucifikser eller hvidløg, bønner eller besværgelser kan standse ham, for han er en mordmaskine totalt blottet for følelser, og han har af en eller anden grund overmenneskelige kræfter.

Den permanente og uudryddelige utryghed er altså et fast motiv i genren, og den rummer yderligere to gennemgående motiver. Det ene er hævn. Morderen er engang for år siden blevet udsat for en ydmygelse, f.eks. en grovkornet practical joke, der har drevet ham lukt ud i vanviddet. Også her er der selvfølgelig variationer – i Armand Maistroiannis »Han ved du er alene« blev morderen før sit bryllup svigtet af bruden, i William Lustigs »Maniac – Kvindemorderen« blev galningen som barn lukket inde i et mørkt skab af sin straffende mor, og i Paul Lynch' canadiske »Blodig midnat« skal det hævnes, at nogle børns ubetænksomme leg engang forvoldte et andet barns død. Men under alle omstændigheder går der en årække, hvorefter morderen vender tilbage (hvad han har taget sig til i mellemtiden,

melder historien sjældent noget om. Undertiden har han været indlagt på hospital eller anstalt) for at gøre blodigt op med fortidens plageånder samt enhver, der i øvrigt måtte komme i vejen for ham.

Fortidens grove spøg kan eventuelt have haft som utilsigtet resultat, at morderen er blevet skrækkeligt vansiret – som f.eks. i »Lejrbålet« – og dermed får filmene samme form for appel som klassikere à la »Spøgelset i operaen« eller »Vokskabinettet«. Vi ved, at der bag masken skjuler sig hæsligt forvredne ansigtstræk, og vi ser med en forvent-

sigten, at vi på én gang skal pirres seksuelt og gyse vellystigt, når den yppige blondine foran toiletspejlet blotter barmen og fluks får stukket en bajonet tværs gennem halsen.

Som et ekstremt ubehageligt à propos her til kan nævnes den undergenre inden for undergenren, som man kunne kalde kannibalfilm (kannibalisme forekommer i øvrigt også i de tidligere nævnte »Slagterbanden« og »Zombie – Rædslernes morgen«), og som delvis er inspireret, hvis man kan bruge det ord, af de italienske »Mondo Cane«-udskejelser fra begyndelsen af tresserne. Det er

der unge, attraktive og hyppigst ugifte kvinder, kan man nemt fristes til at se filmene som virkelighedens rådvilde og defensive mandschauvinisters svar på kvindefrigørelsen, så at sige deres cinematografiske hævnaktion mod de nu mere selvstændige kvinder. Typisk ser man i filmene en kvinde, der bor alene, komme hjem fra sit job til sin lejlighed og dér blive myrdet – og således ser man altså, hvad der kommer ud af ikke at have en beskyttende ægtemand! Eller, i en anden ofte forekommende variation, går dræberens blodtørst ud over enten en prosti-



Den øksebevæbnede morder i »Blodig midnat« klar til at hævne et barns død



Jamie Lee Curtis har spillet hårdt prøvet heltinde i flere gysere. Her ses hun i en scene fra »Massakren i nattoget«

ningsfuld gysen frem til at få dem afsløret (denne form for spænding arbejdes der også med i Tobe Hoopers i øvrigt ganske velfungerende og helt motorsavsløse »Rædselshuset«). Forventningerne består helt konkret i spørgsmålet: har make-up eksperterne mon endnu en gang overgået sig selv? Det viser sig, at det har de sjældent, og at de i dag snarere demonstrerer deres formåen i skildringen af selve forvandlingsprocessen, det normales deformation til det hæslige, i film som Joe Dantes »Varulve« og John Landis' »En amerikansk varulv i London« – film, der mere hører hjemme i den okkulte genre og i øvrigt rummer alt for få mord til at lade sig rubricere som flænsefilm.

Det andet gennemgående motiv er den stadige sammenkobling af vold og sex. John Landis (»En amerikansk varulv i London«) har engang over for Kosmorama karakteriseret flænsegenren som film, hvori en pige tager BH'en af, hvorefter hun bliver myrdet. Karakteristikken er meget præcis, og mønstret genfindes i talrige af filmene, som derved placerer sig uhyggeligt tæt på de inden for pornografien undertiden omtalte *snuff film* – film, hvis sadistiske kulmination består i, at den kvindelige pornomodel rent faktisk ombringes (en sådan snuff film forekom i Paul Schraders »Hårdkogt«). Ganske vist er der inden for flænsefilmen jo kun tale om fiktion. Men den størst mulige grad af realisme tilstræbes, og det er også her hen-

film som Sergio Martinos »Mysteriet i junglens dyb« (sågar med Ursula Andress og Stacy Keach), plagiatet »Massakren i junglens dyb« samt den i denne sammenhæng mest aktuelle, Ruggero Deodatos kvalmende »Kannibal-massakren« fra 1980. En del af disse films særprægede attraktion består i, at man ser autentiske dyr i junglen blive sprættet indvoldsdampende op, hvilket i hvert tilfælde for dyrevenner i sig selv må gøre dem til en slags snuff film. Men det hævdes yderligere (Berlingske Tidende 20. okt. 1982), at »Kannibal-massakren« også i egentligste forstand er en snuff film, idet en indianerkvinde – filmen foregår blandt primitive stammer i Sydamerika – rent faktisk blev spiddet til døde på en spids stage. Jeg så i sin tid (i embeds medfør!) denne grænseløst ulækre film og tør ikke afgøre, om der var tale om trick eller utænkelig virkelighed, men det er i denne sammenhæng på sin vis også underordnet. Det væsentlige er, at et karakteristisk træk i flænsegenren her drives ud i sin yderste, modbydelige konsekvens, hvor der kan opstå seriøs tvivl om, hvorvidt en autentisk kvinde er blevet dræbt eller ej. I øvrigt blev »Kannibal-massakren« en publikumssucces i Nørreport, som siden retfærdigvis har måttet lukke.

Der er flere og ikke ret meget mere behagelige aspekter i denne tilbagevendende sammenkædning af sex og brutal vold. Da der sædvanligvis er tale om, at mænd myr-

tueret eller en kvinde, som netop har haft et intimt stævnemøde (i endnu en velkendt variation myrdes både kvinde og mand under selve stævnemødet, ofte mens de er mere eller mindre afklædte. Eksempler findes i f.eks. »Maniac – Kvindemorderen«, »Lejrbålet«, »Slagtehuset ved kirkegården« og Ed Hunts »Små durkdrevne mordere«, hvori de sindssyge mordere, for at det ikke skal være løgn, er tre ti-årige børn).

I disse variationer er det lige så let at indfortolke en perverteret seksualangst, en puritansk fremhævelse af døden som syndens sold, og heri finder man måske igen den i videste forstand impotente mands hadblandede angst for den emanciperede kvinde. I hvert tilfælde mindes jeg ikke i flænsefilmene at have set morderen kaste sig over et gift par i den lovformelige ægteseng, så måske tør man konkludere, at filmene appellerer såvel til de allermest grumsede sado-masochistiske lag i mandens psyke – og måske i enkelte kvinders? – som til moralsk dybt reaktionære kønsrolle-opfattelser. Nok har der oprådt en enkelt drabskvinde inden for genren (i Denny Harris' »Det tavse skrig«), men den gale kvindelige morder, der kastrer sine mandlige ofre, har vi under alle omstændigheder mig bekendt endnu til gode.

Som en sidste udbygning af denne indfaldsvinkel bør i øvrigt nævnes det påfaldende i, at morderens kvindelige ofre så at sige

aldrig sætter sig aktivt til modværge (en enkelt undtagelse er Ken Wiederhorns »Tag telefonen og dø«, hvori den handlekraftige heltinde søger at afsløre massemorderens identitet og skyder ham til slut). De spiller øjnene op i hjælpeløs rædsel, de forsøger forfjamsket at flygte i en retning, hvor der ingen flugtmulighed er, de skriger og bønfalder eventuelt, men de søger ikke fysisk at værgе for sig, som vel enhver normal kvinde af al magt ville gøre i en sådan situation. Hermed vil filmene muligvis sige os to ting.

For det første naturligvis, at kvinder er svage og konfuse, og at de i sidste ende alligevel intet kan stille op mod den målbevidste mand. Og for det andet (men her er jeg ude på tyndere is), at kvinden allerinderst

Skal man placere flænsefilmene i relation til gysertraditionen, bliver det tematisk et fremtrædende træk, at de – ligesom også de okkulte gysere – sjældent slutter med det godes sejr over det onde, sådan som det tidligere var beroligende sædvane. Den maniske morder uskadelliggøres nok til slut, men kun midlertidigt, antydes det som regel. Dermed er der for det første åbnet for mulighed for en *sequel*, hvis filmen skulle gå hen og blive en kommerciel succes (som i tilfældene »Maskernes nat« og »Fredag den 13.« samt, omvendt ovre i det okkulte, Richard Donners »Tegnet« og Stuart Rosenbergs »Spøgelseshuset«), og for det andet afspejler det formentlig en mere generel desillusionering eller værdinihilisme i tiden. Happy-ends er

er ikke en ydre fjende (i denne sammenhæng symboliseret ved de beslægtede undergenrers naturkatastrofer og hajer, eller, når man går længere tilbage i filmhistorien, ved de kommunisme-repræsenterende invaderende rummænd), der i dag er den primære trussel mod os, men vor egen indre magtesløshed, vor manglende tro på, at anstændighed, humanisme og elementære moralbegreber har en rimelig chance for at sejre over det blinde, egoistiske kaos. Når den vanvittige massemorder bliver udødelig, er det anarkiets sejr over den hensynsfulde orden.

Skal man fortsat placere flænsefilmene i relation til gysertraditionen, bliver det formelt et fremtrædende træk, at disse film generelt ikke har begreb om den antydningens kunst, som kan gøre en gyser flertydig, anelsesfuld og dermed uhyggelig. Det usete er jo mere uhyggeligt end det set (hvilket paradoksalt nok heller ikke Peter Folegs »The Unseen«, på dansk »Kælderer«, fattede), fordi det giver fantasien lov til at arbejde, og derfor bliver flænsefilmene næsten aldrig i klassisk forstand uhyggelige, men i bedste fald skræmmende og overrumplende, i værste fald decideret kvalmende. Her forekommer det én, at den tendens, som Hammer-filmene startede, nu er ved at nå til sine yderste grænser (med snuff filmen som den alleryderste). Hvor genren engang arbejdede med lurende skygger og knirkende trapper, arbejder flænsefilmene med close-ups af knivens flænsen gennem kødet og øksens kvasen gennem hovedskallen, pilens dirren i øjenæblet og indvoldenes udvælden fra den splittede mavesæk (og undskyld, at det er ulækkert, men sådan er filmene).

Sligt burde man selvfølgelig slet ikke beskæftige sig med, hvis ikke så mange mennesker så disse film. Men det gør de faktisk, og et godt eksempel på udviklingen, eller rettere degenereringen, er (selv om den mere hører hjemme i den okkulte genre) Paul Schraders genfilmatisering af Jacques Tourneurs »Cat People« fra 1943, hvori originalens antydningssrige appel til den meddigtende fantasi er erstattet af kontant, blodig bestialitet. Samt naturligvis sex, for Paul Schrader ved, hvad der er oppe i tiden, og hopper behændigt på vognen.

Flænsegenren føler utvivlsomt selv, at den for at bevare publikums gunst må gribe til stedse grovere virkemidler, hvormed den i sidste instans underskriver sin egen dødsdom – som erfaringen viser fra tidligere lukrative og nu forsvundne populærgenrer som spaghettiwesterns, agentfilm (fraregnet 007) og karatefilm. Men indtil de selv dør væk, viser flænsefilmene, at døden – ikke den heroiske, ikke den selvopofrende, men den bratte, brutale og meningsløse – for øjeblikket er én af de mest populære former for underholdning, og at filmene med andre ord appellerer til et publikum, hvis behov for eskapisme tilsyneladende bedst tilfredsstilles af synet af andres lidelser. Psykologer og sociologer må afgøre, hvad den kendsgerning fortæller om det samfund, som filmene er produkter af og rekrutterer deres publikum fra, men man tør godt gisne om, at svarene næppe kan blive synderligt behagelige.



Barbara Back i Peter Folegs »Kælderer« demonstrerer, hvordan blusen er pirrende knappet op, når heltinden er tæt på døden

inde holder af at blive voldeligt behandlet og trods skrigene og de nærmest kun symboliske flugtforsøg giver sig hen til sin morder som til en elsker. Det er en hæslig teori, men den har solidt belæg i (de værste af) filmenes tydelige visuelle associering mellem dødsøjeblik og orgasme, og så er vi igen tilbage ved mandens infantile ønskedrøm om at beherske kvinden til det yderste og endda se hende nyde den totale underkastelse. Jeg påstår ikke, at filmenes manuskriptforfattere og instruktører – der næppe rekrutteres fra den intellektuelle elite – nødvendigvis bevidst har gjort sig disse tanker, men de repræsenterer dem ikke desto mindre. Og et spørgsmål i forbifarten: hvad sker der i det lange løb inden i hovedet på meget unge og ubefæstede mænd, som ser den ene efter den anden af disse film?

Jo i det hele taget ikke på mode mere, men betragtes snarest som noget naive, og i flænsefilmene appelleres der her igen i de aller-sidste sekunder til tilskuerens masochisme: når man omsider tror, at morderen efter sine talrige ugeringer er blevet uskadelliggjort, åbner den formodede døde galning i filmens sidste billede øjnene og kaster et truende blik ned på publikum. Ondskaben lader sig ikke stoppe, de gode viljer har trods alle anstrengelser igen spillet fallit. Og skal man blive stor i slaget, kan man heri godt se en slags selvopgivende og selvdestruktivt symptom i den vesterlandske kultur, som disse film trods al deres ukulturelle primitivitet ikke desto mindre er et produkt af. Det