

Skrækfilm

– er vor sidste protestfilm

af Steen Schapiro



Skrækfilm har den tvivlsomme ære at være den mindst respekterede filmgenre, næst efter pornofilmen. Dette på trods af, at skrækfilm er den eneste filmgenre, ja, en af de få grene af moderne kultur, som er i stadig nyskabende og eksperimenterende udvikling, både etisk og æstetisk, og som giver alternativer til den måde vi lever på. Den frigør vore undertrykte følelser, viser det vi frygter, formulerer det vi drømmer. Skrækfilm er underbevidsthedens protestfilm!

Det er ihvertfald en del af tankerne bag en ny bølge af filmkritik, med blandt andre Robin Wood som foregangsmand. I denne artikel vil jeg, ud fra disse teorier, give en introduktion til skrækfilm; dens udvikling og moral, både ud fra sociologiske, psykologiske og filmiske aspekter, og ende med en beskrivelse af den moderne skrækfilmssituation og indhold.

Men det bliver selvfølgelig en både forenklet og overfladisk gennemgang; der kunne skrives mange bøger om de

perspektiver der berøres. Problemerne med at skrive om skrækfilm i Danmark kommer også af, at vi ikke har nogen tradition for at se disse film: DR har aldrig vist dem, heller ikke de gamle (TV2s filmindkøb virker næsten revolutionerende), og biograferne viser kun et tilfældigt udpluk af de mest kommercielle nye. Derfor bliver det svært for andre end et hårdtarbejdende videopublikum at få mulighed for at nyde/respektere/forstå filmene, på trods af de mange store talenter der har arbejdet indenfor genren, og de nye der er kommet til.

Men skrækfilm har jo også altid været en ubehagelig sag. Dens funktion er på een gang meget simpel og meget indviklet: at formulere vore mareridt.

Hvorfor ringeagter vi dette? Hvad ville kunst være uden mareridtet, uden formulering af den frygt og de undertrykte seksuelle og aggressive følelser, vi alle går rundt med? Er det ikke hvad de største filmkunstnere, såsom Bunuel, Bergman eller Fellini, har brugt deres liv på? Hvad ville maleriet være uden en Goya, en Munch, en Van Gogh eller en Picasso? Og er de film og det filmsprog, som kan formulere disse underbevidsthedens advarsler måske ikke de mest spændende? Er det ikke ud fra dem, vi kan lære mest om vort samfund, vor psyke og vor udvikling?

Vore skrækkelige myter

Engelskprofessoren James B Twitchells bog 'Dreadful Pleasures' tager som sit udgangspunkt, at skrækfilm er en direkte efterkommer af de traditionelle folkeeventyr og myter. Han sporer de populære monstre via den gotiske roman tilbage til middelalderens legender, og ser på udviklingen af 'Horror Art'; fra oldtidens hulemalerier frem til *Eraserhead*. Han analyserer dernæst mytens traditionelle funktion: at dramatisere hvem og hvad vi er, at advare os imod hvad vi kan blive (angrebet af), hvis vi ikke følger samfundets normer (og undertrykker f.eks. ødipale og incestuøse mekanismer); og, selvfølgelig, at formulere den skræk, lyst, usikkerhed og aggression vi alle bærer med os. Disse fabler er en del af vores traditionelle sociali-



Monstret som indre frelser/martyr – 1933s *King Kong* var animeret af Willis O'Brien. Tv. Samantha Eggars frustrationer føder monsterbørn i Cronenbergs *The Brood* (79).

sation; de hjælper os til at danne moral og etik, og til at begribe vores seksuelle identitet: 'Like the fairy tales that prepare the child for the anxieties of separation, modern horror myths prepare the teenager for the anxieties of reproduction.' (s. 7).

Twitchell analyserer så udviklingen af tre monsterlegender, og fortolker dem, først og fremmest ud fra Freuds incestteorier. Bogen illustrerer strålende, at skrækfilmene og dens popularitet er en efterkommer af vore traditionelle myter og eventyr, og at de tiltrækker os, og især unge, fordi de indeholder fortællinger om os selv og vores undertrykte drifter. Det vil altså sige, at skrækmysterne nuværende form og indhold således både må afspejle og informere os om samfundets nuværende kulturelle situation. Idag har tv'et og biografer faktisk overtaget den traditionelle familieoverlevering af fabler om bl a moral og seksualitet. Ikoner er blevet erstattet af pop-stjerner, legender er blevet til amerikanske tv-serier, og børneeventyret henviser til video'en hjemme i betonblokkens stuer.

Skrækfilmene har, i enhver analyse, to vigtige hovedfigurer: mennesket og monstret. Det være sig så familien og kæmpeadderkopperne; Dr Jekyll og Mr Hyde, eller – i sidste ende – normaliteten og angrebet på den. Der er forskellige forhold mellem disse to faktorer, men som jeg vil vise, er der nogle basale, væ-

sentlige træk i deres forhold, som gør skrækfilmene så spændende.

Siden de ældgamle myter, vore eventyrsagn og op gennem skrækfilmhistorien, har monstret nemlig oftest fungeret som et spejlbillede af mennesket. Monstret bliver til en skyggeside, et barn eller et oprørsk alternativ, og repræsenterer ofte de sider mennesket har undertrykt, og som det må konfronteres med, før det kan finde helhed og lykke. Monstret er jo sjældent helt usympatisk; det er tit både tiltrækkende og kært. Og nærlæser man filmenes handlingsstrukturer, bliver det tydeligt, hvordan de to figurers situationer oftest udvikler sig i parallelle bevægelser, og udfordres i samme grad.

En af de absolutte klassikere, *King Kong* (fra 1933) illustrerer dette. Monstrets spontane udbrud stilles i konstant kontrast til filmageren Denhams hæmmede følelseskulde og seksuelle inaktivitet. Denham, som er det tredje hjul i kærlighedsaffæren mellem Bruce Cabot og Fay Wray, søger ind i mørkets hjerte, og (gen-)finder bæstet, dyret som uhammet viser, kræver og behøver kærlighed. I *Frankenstein* (1932-udgaven) skaber titfiguren et kunstigt væsen, som modarbejder/destruerer de kræfter, der er ved at gøre forskeren til en del af det normale samfund (brylluppet, respekten, familien, barnet). Monstret er et (uægte, unaturligt) barn i Victor Frankenstein, som spontant, intimt og oprigtigt søger kærlighed, fred og idyl, men som hverken kan eller vil binde, ydmyges, kompromitteres osv. Byens befolkning destruerer det.

Og tilsvarende angriber fuglene i

Hitchcocks film stærkere, jo stærkere familiens interne spændringer og især moderens frustrationer bliver. Mennesket og monstret står altså i et evigt reflekterende forhold til hinanden. Og det er i dette forhold at filmenes bølger, deres moral og budskab kan findes.

Monstret er altså ofte et forværnet, afslørende spejlbillede af os selv. Figurer som Mr Hyde, Varulven eller de besættende entiteter (som i *Exorcisten* og *Den usynlige forfølger*, *The Entity*) viser os et alternativt selv. De formulerer ikke blot et billede af os vi frygter, men konfronterer os også med vores mangler og interne modsætninger/splittelser. Hvis Dr Jekyll havde været mindre tilbageholdende, havde hans undertrykte lyster og drifter vel ikke givet en Mr Hyde liv? Det samme kan vel siges om Norman Bates og *Studenten fra Prag*.

Men det er for snævert kun at beskrive monstret som 'dobbeltgænger'. En horde af zombier, rumuhyrer eller edderkopper kan vel næppe kaldes for afspejlinger, eller kan de?

Når rumuhyrer angriber os ovenfra, er det så ikke selve vor civilisation, vore kulturtraditioner, vor normalitet som bliver udfordret? Vampyrer er oftest beskrevet som stolte og kulturrige forførelse, og i klassikeren *Stjålne Kroppe* (1956-udgaven) beskriver den udfordrende race sig som logisk, funktionel og derfor fredelig. Monstrene tilbyder os altså et nyt norm- og moral-sæt, og angriber den bestående normale.

Og så er der de mange simple, destruktive væsner, som f.eks. *Fuglene*, *Godzilla* eller *The Thing* (alias *Manden fra Mars*, af Nyby/Hawks 1951), som ikke umiddelbart har nogen personlighed, men oftest beskrives som en spontan, dyrisk og destruktiv kraft. Disse monstre repræsenterer vel allertydeligt vore egne mest basale aggressive og seksuelle drifter, som bekæmper den normalitet/moral der søger at binde/underkue dem!

Nu kan filmene så ses i deres problemstillings rene form: Udover at være en visuel fremstilling af vore kulturelle svagheder (og dermed angst), beskriver filmene altså også et angreb på os selv, af os selv. Filmene viser at det, som vi og vor kultur undertrykker (sublimerer), kommer tilbage og forskrækker os!

Det revolutionære monster

Robin Wood kalder i sin bog, 'Hollywood from Vietnam to Reagan', denne teori for 'the Return of the Repressed'.

Han går ud fra Freuds betragtninger om, at en vis repression (undertrykkelse/sublimering) af vores (seksuelle og aggressive) drifter er nødvendig, for at



Hitchcocks *Fuglene* (63) og Cocteauss *Skønheden og Udyret* (45).

vi kan leve i et samfund. Og, sammen med Marcuse, skelner han mellem den 'basale repression', som altid er nødvendig for at vi kan leve sammen, og 'Surplus Repression', den overskydende repression, som den enkelte kultur videre bygger op. Han argumenterer for, at vores samfund har en urimelig, ja, rekordagtig høj overskydende repression: 'None of these forms of repression is necessary for the existence of civilisation in some form, (...) and all are the outcome of the requirements of the particular surplus-repressive civilization in which we live.' (s. 73).

Vi undertrykker først og fremmest seksuel energi i os selv, især kvinders og børns seksualitet/kreativitet, og vor biseksualitet. Wood mener videre, at enhver form for ændring (revolution) både bør være økonomisk seksual-kulturel, og at det er derfor socialismen indtil nu har fejlet: 'Surplus repression makes us into monogamous heterosexual bourgeois patriarchal capitalists.' (s.73).

Denne analyse – og kritik – er i høj grad baseret på det amerikanske samfund, men vi har det jo med at udvikle os parallelt – blot lidt forsinket... og vi ser jo deres film.

Skræk-fablens monster får således rollen som det undertrykte menneske, og vore mareridts-film formulerer og protesterer mod disse vore repressioner. Derved bliver skræk-filmene til vore dages revolutionsfabler! Dog med meget forskellige idealer, og de utilstrækkeligheder filmene indeholder i denne position afspejler fint, hvad Wood kalder samfundets 'widespread suppression', afvisning og latterliggørelse af revolutionær tænkning.

Wood, og Twitchell, kæder så repressions- og monsterbegreberne sammen med Freuds 'Den Anden', og hans personlighedsmodel.

Uanset hvilken (om nogen) politisk holdning man ønsker at indtage, er betragtningerne om monstret som repræsentation for vor underbevidstheds utilfredsstillelse, og vore sociale og seksuelle repressioner, meget brugbare.

Det klassiske eksempel på teorien om monstret som det undertryktes repræsentant er *Forbiddet Planet* fra '56, som beskriver 'Monstret fra id'et'. Moderne eksempler finder man hos Wes Craven, som siden 1972 (*Last House on the Left*) har lavet en ujævn række af intelligente, intense, ekstremt voldelige/grafiske men ikke særligt gode film. Hans hovedværk fra 1984, *Morderisk Mareridt* bedre kendt som *A Nightmare on Elm Street*, er dog både vellykket og formulerer repressions-teorien perfekt.

Filmen foregår i en ærke-amerikansk lille soveby, hvor alt ånder idyl og tyggummi, indtil en teenager pludselig bliver brutalt myrdet i sin søvn. Det mest uhyggelige ved det er, at hun blev flånsat op indefra. Efter flere drabelige sekvenser, finder hovedpersonen Nancy ud af, at monstret, som har givet sig til kende som en vagabond kaldet Freddy (= Freud?), lever i byens ungdoms drømmeverden, og får kraft til at påvirke virkeligheden (myrde) gennem deres frygt. Det viser sig, at dette drømme-monster er skabt af forældrenes fælles skyld- og angst-komplekser: de lynchede ham for barnemord for mange år siden, og har aldrig siden villet tale om det! Anden del, *Freddy's Revenge*, er en ujævn men interessant historie om en

dreng, der slipper monstret løs ved at benægte sin biseksualitet.

Filmen og dens efterfølgere er blevet uøhørt populære kommercielle succeser. Der er nu fem film (de senere uden Craven's hjælp), hvoraf de to første aldrig har gået i danske biografer, og en amerikansk tv-serie, *Freddy's Nightmares*, som på trods af en skrækkelig ringe kvalitet nu udgives på dansk video. Hvilken vits over det assimilerende samfund: Freuds mareridt som halvdårlig men populær amerikansk tv-serie!

Den menneskelige sejr

Der er sket mange betydningsfulde ændringer i skrækfilm-historien (ofte parallelt med vor kulturelle/politiske historie), men den måske mest radikale skete i sidste halvdel af 60'erne.

Op til omkring 1968, det magiske årtal, kom monstret generelt udefra. Wood noterer, at skrækken generelt rykker stadig tættere geografisk på dets sande miljø, familien. Monstret kom oprindeligt fra katakomberne (*Spøgelset i Operaen*, 1925); fra junglen eller fjerne lande (som i *King Kong* eller *Frankenstein*); fra gamle bøger eller religioner (40'ernes varulve- og mumie-film, for eks.); eller fra det ydre rum (eller fra Rusland!) i utallige amerikanske koldkrigsfilm fra 50'erne. Men dette princip blev undermineret med mesterværker som Hitchcocks *Psycho* fra 1960, *Peeping Tom* (også kendt som *Fotomodeller Jages*) af Michael Powell fra 1961 og de utallige maniac-film, der op gennem 60'erne fulgte i deres spor. Disse film fortalte nu at monstret var psykisk sygdom i (blandt) os.



Catherine Deneuve i Polanskis *Chok* (65). Linda Blair og Louise Fletcher i *Boormans Eksorcisten 2: Kætteren* (77), en metafysisk thriller.



I 1968 vendte billedet så helt, med George A. Romeros banebrydende low-budget succes *Night of the Living Dead*. Monstret kom nu *indefra*: det var barnet vi fødte (*Baby Killer*, af Larry Cohen, 1973); det var familien der bandt os (*Motorsavsmassakren* af Tobe Hooper, 1974); det var skolens distance og grusomhed (*Carrie* af Brian DePalma 1976); ja, det var vore egne kroppes frustrationer (*Parasitmordene* af David Cronenberg, 1974) eller vor egen psykes latente potentialer (*Rødt Chok* af Nicolas Roeg, 1973). Monstret var nu familiens/normalitetens/vores eget produkt.

Fælles for denne bølge var ikke blot, at mennesket nu blev *involveret* istedet for *invaderet*, men også at monstrene ikke kunne destrueres. Vi anerkendte, at monstret er en del af os selv, som vi må erkende og lære af, da det altid vil være med os. For første gang i filmhistorien fik monstrene ret; de vandt, som hos Romero, eller de viste veje fremad, som hos Cronenberg. I mesterværket *Motorsavsmassakren*, er monstret blevet familien selv – 'one of the great composite monsters of the Cinema'. (Wood). Groft set ligger forskellen i, om den evige (amerikanske) familie besejrede det onde, som kom udefra, eller om frustrerede individer så deres familie opløst og normalitets-begrebet blive værdiløst. Et af de bedste eksempler er Romero's *Zombie – Dawn of the Dead* fra 1979, hvor hjerne-løse zombier vandrer fortabte rundt i et gigantisk indkøbscenter. De har ingen lyst, vilje eller vision, de er blot sultne. Hvor de klassiske (=gamle) film altså i sidste ende distancerede monstret og hylde status quo, går de nyere film alt-

så mod at integrere monstret og søge nye veje.

Den moderne splatter-splittelse

Men 70ernes socialrealistiske perspektiver er efterhånden blevet mindre tydelige i filmene. Både vore protester og vor måde at protestere på, har ændret sig op gennem 80erne. Faktisk er skrækfilmen idag midt i sin måske største tematiske splittelse nogensinde. Fælles for dem er dog aggressionen og ekstremiteten, som har gjort, at de fleste af de sidste 15-20 års skrækfilm nu kaldes 'splatterfilm'.

Splatterfilmen, som startede med de engelske Hammer-film i slutningen af 50'erne, kendetegnes først og fremmest ved, at den viser kød og blod (kaldet 'gore') explicit – det hele bliver 'splattet' ud på lærredet/skærmen. Den er meget voldelig, meget rå, og viser både drab og opløsning uhammet tydeligt. Mange tror, at alle disse film er ens, og at de ikke har andet indhold/formål end at vise disse splatter-billeder. Men formen betegner naturligvis ikke indholdet; splatterformen er blot en tidssvarende måde at formulere sit indhold på, og i de vellykkede film fungerer denne strøm af plasmatiske special- og make-up-effekter faktisk som ekspresionistiske virkemidler. At forbyde/negligere de grafiske splattereffekter, ville være som at forbyde brugen af skygge i 20'ernes ekspresionistiske film! (Splatterformen er efterhånden ved også at finde vej til andre, mere 'normale' filmgenrer, fra *Hvem snørede Roger Rabbit* til *Robocop*).

Men der er som sagt stor forskel på disse splatterfilm. Der er en ekstremt

regressiv bølge, som kaldes *slasher*-filmen (eller 'body count'-film, da man kan tælle ned på ligene, hvornår filmen slutter). Det er en stor bølge af film, hvis eneste egentlige handling er at sætte en psykopat til at slå så mange unge (især piger) ihjel, som muligt. De unge i filmene bliver som regel dræbt, så snart de viser nogen form for seksuel lyst og/eller adfærd. Morderen er ofte helt non-deskript og lige gyldig for historien, og mordene foregår på stadig mere grusom og sadistisk vis. De to hovedeksempler her er low-budget-filmene *Fredag den 13.* og *Maskernes nat*, og alle deres utallige efterfølgere (især på video). Filmene er vigtige, om ikke andet så på grund af deres uhørte popularitet, på trods af de ofte ringe filmiske kvaliteter, især blandt teen-age-publikummet. Den eneste kantede filmmager som har arbejdet konsekvent indenfor dette område er John Carpenter, som startede *Maskernes nat*-filmene. Bølgen indeholder også, meget passende, genfilmatiseringer af 50'ernes kold-krigs-klassikere, med en overflod af special-effects og et minimum af nyskabelse eller moral (f.eks. Carpenters 1984-udgave af *The Thing* eller den ny *The Blob*).

Vi har altså en bølge, der ønsker at straffe enhver form for fri seksualitet eller alternativ livsstil, og som passer fint ind i tidens nymoralske konservatisme, og opgør med 70'er-tankegange.

På den anden side har vi så en bølge af mere progressive – men ofte ligeså ekstreme, ubehagelige og voldelige – splatterfilm, som man vel passende kunne kalde *opløsnings-film*. Denne bølges 'fader' er David Cronenberg – genrens mest spændende auteur for tiden – og



med sig har han navne som George Romero, Clive Barker, Tobe Hooper, Stuart Gordon. Deres monstre kommer stadig indefra, og angriber/udfordrer vores normalitetsbegreber og samfund i moderne/tidssvarende dimensioner og former. Monstret er her ofte hæmningsløst, spontant, seksuelt frigjort og instinkt-styret. Dets funktion er oftest at destruere undertrykkende dobbeltmoral (især i familien), at forføre hæmmede normale mennesker udi skrækelige konfrontationer, eller at destruere vort samfund, der beskrives som indskrænket, koldt, kommercielt og undertrykkende.

For at bekæmpe dette monster – som ofte vinder, men som sjældent er så sympatisk eller identificerbart som tidligere – må mennesket ikke blot erkende sine begrænsninger (repressioner) og anerkende sit monster, men nu også fusionere med det, og derved opnå en helhed og skabe en ny og bedre verden og væren.

Den Moderne Schizoisme

Endnu en ny sub-genre er fornyligt dukket op; både etisk og æstetisk er den næsten en genre i sig selv. Jeg kalder den, i mangel af bedre, en hyperkinetisk schizoisme.

Filmene beskrives lettest som et non-stop angreb på tilskueren af ekstrem rå vold, høj-ekspressionistisk kamera- og lydbrug, et orgie af splatter-effekter, og ofte ledsaget af uhæmmet Tom-og-Jerry-agtig humor. De fortæller om isolerede mennesker i dæmoniske, uoverskuelige miljøer, som nådeløst angribes af de mest voldelige mareridt og den dybeste neurotiske angst for omverdenen. Der er ingen nåde, ingen pauser og kun ringe håb for overlevelse og en overskuelig fremtid. Her dykkes ikke så meget ned

Fra David Lynch' *Eraserhead* (78) – seksualangstens indre hulemaleri?

i mareridtet, som i den koncentrerede paranoia-følelse.

Gennembrudsfilmen i denne bølge er Sam Raimis *The Evil Dead*, (igen en amerikansk low-budget-film) fra 1982, som udover at være en kunstnerisk succes også langsomt blev en publikums-magnet.

Af betydningsfulde efterfølgere, udover Raimis *Evil Dead II*, kan nævnes den vidunderlige New-Zealandske low-budget ekstremitet *Bad Taste* fra 1988, eller Richard Kerns eksperimentelle undergrundsfilm, som fik skandale-premiere i BarBue maj 1988. Den mest populære succes her er den førnævnte kommercielle Freddy-legende, især i de nyere *Elm Street*-film.

Bølgens egentlige fader, er en af filmens største men ukendte mestre; den 40-årige italienske instruktør Dario Argento. Han har siden 1968 lavet 10 film, som er unikke. De bærer alle et dybt personligt præg, både etisk og æstetisk, og er altid medskrevet af ham selv. Man kan vel sige at han er verdensberømt i Italien, men i den øvrige verden er han stort set u(aner)kendt, kun i England har man et bare rimeligt kendskab til ham. De få kritikere der kender hans værker, anser ham altid for at være enestående, og oftest som en af filmens allerstørste sande poeter.

Argento er en meget eksperimenterende moderne ekspressionist, som har skabt et univers helt for sig selv, domineret af usikkerhed, mareridt og umådelig skønhed. Det er vel netop på grund af deres kompromisløst aggressive og særegne kvaliteter, at hans film er så ukendte som de er. De få af hans film som kan opspores på video (hvad de ab-

solut ikke egner sig til at blive set på), er maltrakterede af censur eller amerikansk tv-nedklipping (værst er det gået ud over hans hovedværk *Profondo Rosso* fra 1975 – også kendt som *Deep Red* – som mangler 40 min, med klip i hver scene)! Man kan blot bede til, at tiderne vil skifte nok til at disse film kan vises og anerkendes som de mesterværker de er!

Fælles for disse moderne fabler er, at monstret nu er ufravælgeligt, udødeligt, og at mennesket oftest er nødt til at opgive sin normalitet, ja, sit liv, for at få fred og helhed. Det er ikke et bæst der er behageligt at se i øjnene, slet ikke når man ser filmene som afspejling af nutidens unges opfattelse af (og drømme om) vort samfund. De fleste (voksne/kritisk modne) vender da også hovedet bort og affærdiger disse uhyggelige film som ubehagelige, uintelligente, skadelige og frastødende! Det er jo også nemt, for skrækfilmen giver jo ikke en 'normal' samfunds-kritik eller -analyse, men derimod en mere spontan og symbolsk kritik, der måske netop dermed bliver langt stærkere. Det er formodentlig netop dette paradoks, der gør, at den 'anstændige' filmkritik altid har nedgjort genren. Aggressiv og seksuel spontaneitet er i vort samfund blevet underlødigt – og bliver dermed represseret.

Man har diskuteret meget, hvad der sker, når man ser skrækfilm (og volds- og sex-billeder i det hele taget). Nogle mener, at filmene fungerer som en slags katarsis-oplevelse, hvor man får udløb for sine drømme og aggressioner ved at se dem formuleret, og andre mener at man bliver afstumpede fikserede psykopater. Der er ingen sikre svar (eller undersøgelser), spørgsmålet hænger i sidste ende sammen med, hvad der egentlig sker i os, når vi ser et billede eller hører en fortælling. Jeg tror at man, mere eller mindre bevidst, udvælger de myter man har behov for, for at blive et så helt og/eller tilfredstillet menneske som muligt.

Hvis man tager udgangspunkt i Woods analyser af skrækfilmen som samfunds- og selvrevsende og undertiden i sidste ende som revolutionær myte, ja, så bliver konservative kræfters arbejde for censur (som f.eks. i England) og statsmagtens arbejde for monopoler (som på det danske video-marked) stillet i et klarere lys: samfundet beskytter sig selv med en offentlig kulturfascisme, der forbyder protesterne!

Præsident Roosevelt har sagt 'We have nothing to fear but fear itself. Jeg er ikke helt enig. Det vi skal frygte, er at lukke af for frygten, og dermed drømmene. Censur-ideen – eller angsten for angsten – er det endelige monster!