

Lunds universitet
Språk-och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Olof Hedling
2014-01-16

Karsten Karlsson
FIVK01

”Purely and simply ... evil.”



John Carpenter och onskans inkarnationer

Innehåll

1. Inledning	3
1.1 Syfte och frågeställning.....	3
1.2 Metod och urval av källor.....	4
1.3 Tidigare forskning.....	4
1.4 Disposition.....	5
2 Auteuren John Carpenter...	6
2.1 Karriärens nedgång.....	9
2.2 Carpenters arv.....	12
3. Estetik	12
3.1 Bildspråk.....	13
3.2 Musik.....	15
4. Tematik	18
4.1 Genre.....	18
4.2 Resor och belägringar.....	19
4.3 Karaktärerna speglar platsen.....	20
4.4 Begränsad tid.....	20
4.5 Ideologi och kön.....	22
5. Ondskans inkarnationer	27
5.1 Utomjordisk ondska.....	28
5.2 Övernaturlig ondska.....	29
5.3 Auktoritär ondska.....	30
5.4 Hotet mot identiteten.....	30
6. Sammanfattning	34
7. Källförteckning	35
7.1 Primärfilmer.....	35
7.2 Övriga filmer.....	38
8. Litteratur	39
9. Otryckt material	40
9.1 Hemsidor.....	40
9.2 Ljudinspelningar.....	40
10 Bildadresser	41

1. Inledning

In France, I'm an auteur. In Germany, I'm a filmmaker. In the UK, I'm a horror director. In the US, I'm a bum. – John Carpenter

Under min uppväxt på 80-talet tittade jag mycket på film och fastnade tidigt för John Carpenters filmer. Jag kommer fortfarande ihåg när jag såg *Big trouble in little China* (1986) för första gången hemma hos en kompis som hade spelat in en tyskdubbad version från den schweiziska kabelkanalen *Teleclub*. Och jag glömmer aldrig *Escape from New York* (*Flykten från New York*, 1981), med den stenhårde huvudkaraktären Snake Plissken, och hur denna film bjöd på en typ av okomplicerad underhållning som gjord för en kille runt tio år likt handen i handsken.

Jag noterade att båda filmerna hade John Carpenters namn ovanför respektive titel i förtexterna och kollade upp vad denne regissör gjort för andra filmer. Med tiden upptäckte jag fler fantastiska filmer som *Halloween* (*Alla helgons blodiga natt*, 1978), *The Thing* (1982) och *Prince of darkness* (*Mörkrets furste*, 1987) och tyckte det var helt fantastiskt att en och samma person skapat alla dessa, som jag såg dem då, mästerverk. Carpenter blev, för mig, en av de stora regissörerna och är det, på sätt och vis, fortfarande. Jag är än idag lika imponerad av det pärlband av filmer han skapade under 70-och 80-talen och har flera av dem på DVD även om de, innehållsmässigt, inte är lika givande för mig nu som då jag såg dem för första gången. Men jag tycker ändå att filmerna har något oavsett mina nostalgiska band till dem. Nostalgi brukar ju kallas ”den goda smakens fiende” men rent objektivt tycker jag att Carpenter lyckas hålla spänningen uppe i sina filmer genom att fylla dem med spännande stories, ett tigt berättande, stämningsfull musik och många minnesvärda scener.

1.1 Syfte och frågeställning

Regissörer som Bergman, Fellini, Kurosawa och Renoir är idag alla ansedda som stora konstnärer inom filmhistorien. De ses som auteurs och deras filmer är fyllda av olika exempel på deras respektive signum. Syftet med den här uppsatsen är då att bevara frågan om huruvida en ”fulkulturell” regissör som John Carpenter kan ses som auteur på samma sätt som namnen ovan? Och om så är fallet: vilka gemensamma drag, formmässiga och innehållsmässiga, finns i hans filmer? Jag tänker också undersöka ifall Carpenter, som är en utpräglad genreregissör, har utvecklat någon slags ”blueprint” i sina skildringar av skräck och ondska.

Hur inkarneras ondskan i hans filmer och vilka egenskaper framhävs för att skapa skräck?

1.2 Metod och urval av källor

Den metod jag främst använt mig av vid uppsatsskrivandet är att studera primärkällorna, det vill säga John Carpenters långfilmer. Jag har avgränsat mitt urval så till vida att jag endast valt att studera de långfilmer som gjorts för biografvisning. Tv-filmer och avsnitt ur antologiserier som *Masters of Horror (2005-2007)* kommer således inte att behandlas. Bland långfilmerna har jag valt att i första hand fokusera på de verk som Carpenter skapade mellan åren 1974 och 1988- den tid som man kan se som hans kreativa storhetstid. Det var under denna tid han både slog igenom och skördade sina största framgångar. Och det var då han hade störst inflytande under filmproduktionerna och stod ofta för både regi, manus, musik och var producent. Jag har även valt att lägga fokus på filmen *In the mouth of madness (I skräckens skugga, 1995)* i mitt urval trots att den är inspelad långt efter den kreativa storhetstiden. Detta eftersom filmen av Carpenter räknas som den tredje delen i hans ”Apokalyptstrilogi” inom vilken övriga två delar utgörs av *The Thing* och *Prince of darkness*. Övriga Carpenterfilmer kommer också att beröras i uppsatsen men inte i lika stor omfattning.

Det är en fördel om man har sett primärfilmerna innan man läser uppsatsen då jag inte kommer att göra några noggrannare redogörelser för filmernas handling i den löpande texten. Däremot finns det korta sammandrag av primärfilmernas handling i källförteckningen. Jag vill här också passa på att utfärda en spoilervarning eftersom jag kommer att berätta om viktiga, storymässiga detaljer och avslöja hur flera av filmerna slutar.

1.3 Tidigare forskning

Det har inte skrivits så mycket om John Carpenter som det har exempelvis om Ingmar Bergman men jag har hittat två böcker som helt fokuserar på honom. I antologin *The cinema of John Carpenter- the technique of terror* (Ian Conrich och David Woods red. London, Wallflower press 2004) behandlas olika aspekter ur Carpenters filmskapande och denna bok har varit nyttig i diskussionen om Carpenter som auteur. Gilles Boulengers intervjubok *John Carpenter- the prince of darkness. An exclusive interview with the Director of Halloween and The Thing* (Beverly Hills CA: Silman-James press 2001) har också varit till stor hjälp då jag med hjälp av denna kunnat ta in Carpenters egna åsikter i min uppsats.

1.4 Disposition

Uppsatsen inleds med en sammanfattande genomgång av John Carpenters långa karriär för att sätta in hans filmproduktion i en filmhistorisk kontext. Jag kommer samtidigt att göra en auteurteoretisk analys av John Carpenter för att se om han uppfyller kraven för att få kallas auteur. Därefter följer ett avsnitt som behandlar den *estetik* som genomsyrar hans filmer. Vilket bildspråk använder Carpenter? Hur utnyttjar han berättarkomponenter som ljud och klippning? Nästa del av uppsatsen diskuterar *innehållet* i filmerna. Vilken övergripande tematik går att finna? Förmedlar Carpenter några ideologiska eller moraliska budskap? Finns det någon röd tråd eller några gemensamma drag mellan filmerna? Jag tycker att det är på sin plats med denna estetiska och innehållsmässiga genomgång för att man som läsare ska vara bekant med de olika aspekterna i John Carpenters konstnärskap innan jag går in på den del av uppsatsen som behandlar hans porträttering av ondskas inkarnationer. Uppsatsen avslutas med en sammanfattande diskussion.

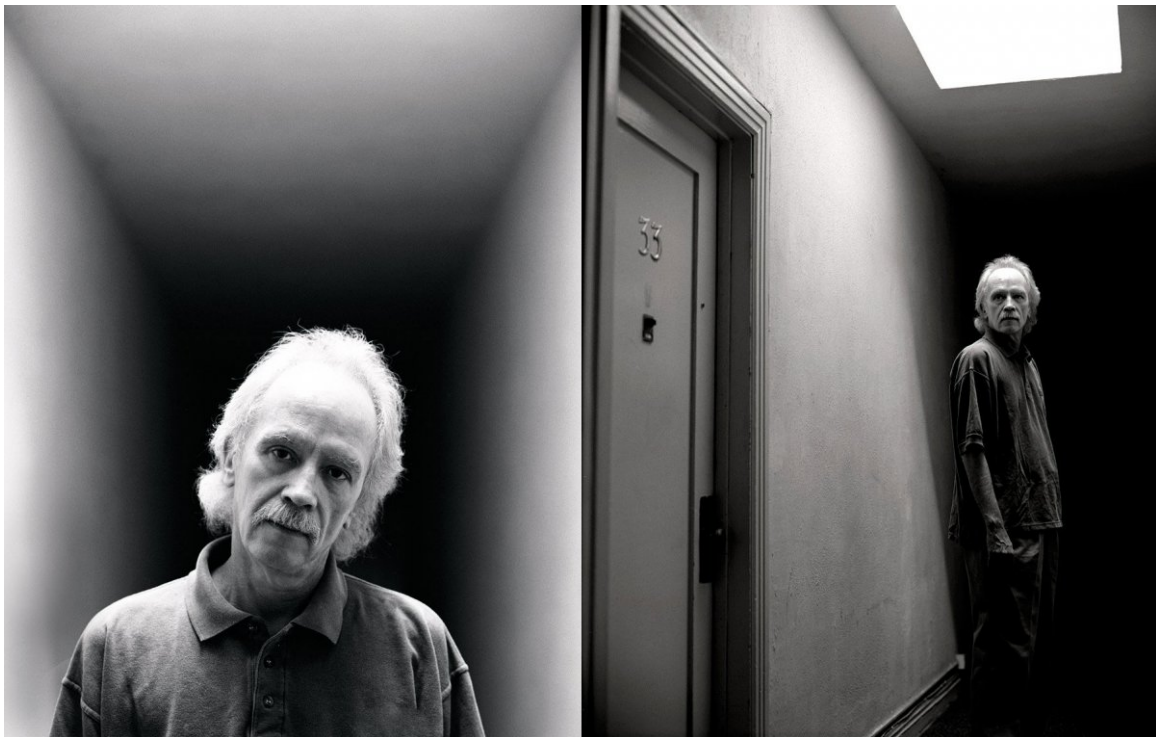


Bild 1: John Carpenter

2. Auteuren John Carpenter

Thomas Schatz skriver i sin text ”The whole equation of pictures” i boken *Film and authorship* om hur Hollywoods studiosystem vid slutet av 60-talet förlorade makt till förmån för nya tankeströmmar och nya sätt att skapa film – ”New Hollywood”. De som vid denna tid förespråkade auteurteorin påstod att de enda regissörer som var värda att kanonisera till auteurnivå var de vars personliga stil grundade sig i en antagonism mot det gamla studiosystemet vilket man såg som dehumaniserat och profittörstigt.¹ Filmskapare som George A. Romero, Tobe Hooper, Wes Craven, Dario Argento, David Cronenberg och John Carpenter slog igenom under New Hollywood-tiden med skräckfilmer som bröt mot den skräcktradition som etablerats av studiosystemet under tidigare årtionden.²

Gary Hoppenstand skriver i sin text ”The pleasures of evil: Hedonism and the contemporary horror film” om hur skräckfilmen alltid har ansetts som samhällsfientlig och konstnärligt suspekt och mer än någon annan filmgenre bemötts med skepsis. Han menar att det finns flera anledningar till detta. Vissa kritiker har attackerat användandet av våld som ”cheap thrills” medan andra diskuterat den subversiva kvaliteten och hävdar att sadistiska och antisociala motiv ofta ligger som grund för skräckfilmer. Många attackerar skräckfilmen på konstnärliga grunder och menar på att genren varken förstärker det mänskliga tillståndet eller uppmanar till filosofiska eftertankar. Kritikerna anser att skräckfilmer inte är konst eftersom de inte ser ut som konst. Konst, vars värde är universellt och evigt, har ett budskap som berör fundamentala sociala frågor. Skräckfilm anses inte kunna uppnå dessa kriterier. Hoppenstand menar att det bästa sättet att få svar på vad samtida skräckfilm erbjuder (både som konst och som underhållning) är att undersöka dess användande av våld, dess politiskt subversiva kvaliteter, dess utnyttjande av filosofiska innebörder, dess användande av karaktärer och intrig samt dess sociala budskap.³ Det är just dessa faktorer som kommer att undersökas i

¹ Thomas Schatz, ”The whole equation of pictures” i Virginia Wright Wexman (red.) *Film and authorship*, New Brunswick, N.J. Rutgers University Press 2003, sid 91

² Ian Conrich, ”Killing time... and Time Again: The Popular Appeal of Carpenter’s Horrors and the Impact of The Thing and Halloween” i Ian Conrich & David Woods, *The cinema of John Carpenter- the technique of terror*, London, Wallflower press 2004, sid 92

³ Gary Hoppenstand, ”The pleasures of evil: Hedonism and the contemporary horror film” i Paul Loukides, Linda K. Fuller, (red.), *Beyond the Stars: Themes and Ideologies in American Popular Film*, Bowling green University popular press 1996, 249f

uppsatsens kommande delar men först kommer John Carpenters karriär och hans auteuriella egenskaper undersökas.

John Carpenter hade ett enormt inflytande på sina tidiga långfilmsproduktioner och på grund av detta uppfyllde han enligt mig kriterierna för att räknas som en totalauteur under början av sin karriär. Av de fem första filmerna han regisserade, *Dark Star* (1974), *Assault on Precinct 13* (*Attack mot polisstation 13*, 1976), *Halloween*, *The Fog* (*Dimman*, 1980) och *Escape from New York*, hade han dessutom skrivit manuset och musiken till samtliga och producerat tre av filmerna. Alla filmerna är independentproduktioner producerade utanför, det enligt Schatz profittörstiga, studiosystemet vilket också bidrog till att Carpenters prägel på filmerna blev tydligare. *Halloween* spelade in 47 miljoner dollar på en budget av 325.000 dollar och kom att bli den mest inkomstbringande independentfilmen någonsin i USA.⁴ Filmens framgångar satte igång Carpenters karriär på allvar och den gav även upphov till den våg av slasherfilmer som kom på 1980-talet. Anledningen till detta var att Carpenter med *Halloween* skapade en enkel formel för den amerikanska skräckfilmen. Carol J. Clover sammanfattar den i följande punkter:

1: En sexuellt förvirrad mördare. 2: Primitiva falliska vapen (exempelvis knivar) istället för eldvapen. 3: En "hemsk plats" där mördaren bor och plågar sina offer. 4: Plötsliga chocksekvenser. 5: Sexuellt aktiva offer där kvinnorna dör på ett mer dramatiskt och utdraget sätt. 6: "The final girl". En oskuldsfull tjej som överlever.⁵

I Gilles Boulengers intervjubok ger Carpenter sin definition på vad filmskapande är: "Making movies is directing movies- and by directing movies I mean that you have to direct actors, screenplays, photography, everything".⁶ Han har alltså en ganska enväldig syn på filmskapandet vilket i hans fall har gett bäst resultat, såväl konstnärligt som ekonomiskt, i mindre indieproduktioner som de ovan nämnda.

Peter Wollen diskuterar vad som krävs för att en regissör ska ses som en auteur eller som en "metteur en scène" d.v.s. en regissör som är tekniskt kompetent beträffande filmregi men som inte tillför några personliga stildrag till filmens estetik.⁷

⁴ Box office Mojo, artikel "Halloween", <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=halloween.htm>

⁵ Carol J. Clover, *Men, women and chainsaws- gender in the modern horror film*, Princeton University press 1992, 23ff

⁶ Gilles Boulenger, *John Carpenter- the prince of Darkness. An exclusive interview with the Director of Halloween and The Thing*, Beverly Hills CA: Silman-James press 2001, sid 33

⁷ Peter Wollen, *Signs and meaning in the cinema*, London: BFI Publishing 1998, sid 50f

Är då Carpenter en auteur eller en "metteur en scène"? Liksom Howard Hawkes, som nämns i Wollens bok, och dessutom råkar vara Carpenters stora förebild, har Carpenter i regel inte varit kritikernas gunstling med vissa undantag som exempelvis den Oscarsnominerade *Starman* (1984). Men där Hawks jobbade inom vitt skilda genrer har Carpenter mestadels fokuserat på skräck och science fiction med tydliga actioninslag. De flesta av Carpenters filmer har, vilket tas upp längre fram i denna uppsats, gemensamma drag på flera punkter: den visuella stilen, tempot, musiken (ofta egenhändigt skriven av Carpenter), huvudkaraktärens egenskaper och historietvecklingen. Detta talar ju för honom som auteur även om han som person kanske inte är förenlig med den bild man brukar ha av en konstnärlig, egensinnig regissör som exempelvis Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock eller Quentin Tarantino vars personligheter blivit välkända inte minst genom mytbildning i media där de ofta framställs som "larger than life-karaktärer". John Carpenter har aldrig odlat någon sådan personlighet eller varit känd för några egenheter men han har odlat sin auteurstatus på andra sätt.

Ett tydligt tecken (kanske det tydligaste) på John Carpenters status som auteur eller åtminstone hans sätt att framhålla detta är den formulering och placering av hans namn i förhållande till filmtiteln som används i filmernas förtexter och/eller på film posters. Det står "John Carpenter's Halloween" eller "John Carpenter's Big trouble in little China". Det är inte bara han som *gjort* filmerna, det är *hans* filmer. John Carpenter är relativt ensam inom filmbranschen om att få sitt namn skrivet på det här sättet och antagligen är det med stor sannolikhet han själv som velat ha det så här men det säger ändå något om hans status som auteur. Som jämförelse talas det ju inte om "John Badhams Saturday night fever" eller "John McTiernans Die Hard".

Även om denna typ av namnplacering kan tyckas vara ett billigt sätt att hävda auteurstatus så gör det trots allt Carpenter unik och blir till en del av hans signum. Filmtiteln är en av filmmediets mest iögonfallande berättarkomponenter och Carpenter utnyttjar denna komponent till fullo genom att i princip inkludera sitt namn i titeln, något som mer kända regissörer som till exempel Steven Spielberg aldrig brukar göra. Carpenters person sammankopplas med filmen och han står och faller med dess framgångar vilket naturligtvis är ett risktagande. Namnplaceringen gör även att man förknippar Carpenters namn med de övernaturliga, skräckfyllda och spännande händelser som filmerna tar upp och namnet får i och med detta nästan en aura av mystik vilket ytterligare kan bidra till att höja hans auteurstatus.

Susan Hayward redogör i sin *Key concepts in cinema studies* för auteurkritikens historia och nämner begreppet "auteurial" intertextualitet vilket är en viktig faktor när man försöker

definiera auteurens plats i den textuella processen. Detta innebär att auteuren är en figur konstruerad av sin egen film eftersom denna innehåller ett antal signum typiska för auteuren som i sin tur påverkats av andra auteurs.⁸

I Boulengers intervjubok nämner Carpenter vid flera tillfällen Howard Hawks som en stor inspirationskälla och man kan se flera likheter mellan olika scener och teman i deras filmer. I *Assault on Precinct 13* är grundstoryn lånad ifrån Hawks *Rio Bravo* (1959) och skildrar hur en skara människor är instängda på en polisstation som anfalls av ett beväpnat gatugång. I förtexterna använder sig Carpenter dessutom av pseudonymen ”John T. Chance” när det gäller klippning. Chance är namnet på John Waynes karaktär i *Rio Bravo*. Carpenter är noga med att poängtera skillnaden på att hylla någon och att kopiera någon. Han anser att den enda gången det är ok att kopiera någon är om man avser att göra en riktig remake.⁹ Ironiskt nog var den första remake han gjorde, sci-fi skräckfilmen *The Thing*, en remake på just en Howard Hawkes-film: *The Thing from another world* (*Fantomen från Mars*, 1951).

2.1 Karriärens nedgång

I slutet av 80-talet gick det sämre och sämre för Carpenters filmer och hans karriär förlorade fart. Det hela började med att *The Thing* underpresterade på biograferna. Filmen var den första Carpenterfilmen som producerades av ett stort bolag (Universal) och den hade en högre budget än alla hans tidigare filmer tillsammans. Mycket var sig likt: filmen tillhörde en ”Carpenter-genre” och Kurt Russel spelade huvudrollen men ändå svek publiken. En yttre faktor som definitivt påverkade filmens framgångar var det faktum att den hade premiär vid samma tid som en annan film vars story också kretsade kring en rymdvarelse (fast av det snällare slaget): Steven Spielbergs *E.T.- the Extra Terrestrial* (1982) som slog alla boxoffice-rekord och tog en stor andel av Carpenters tilltänkta publik. En annan yttre faktor nämns i Boulengers bok där Carpenter berättar om hur han i samband med premiären av *The Thing* läste en marknadsundersökning som Universal gjort som visade att marknaden för skräckfilm sjunkit med 70 % på ett halvår. Detta hade Carpenter ingen aning om eftersom han var ute på inspelning och därmed förlorat kontakten med publiken.¹⁰ Dessa yttre faktorer kom att påverka resten av Carpenters karriär och försvårar därmed, som Geoffrey Nowell-Smith är inne på, en totalt strukturalistisk analys av hans filmer. Anledningen till detta är att regissören (i de flesta fall) förändras och utvecklas under årens lopp och att ingen struktur i världen kan

⁸ Susan Hayward, *Key concepts in cinema studies*, London, Routledge 2000, sid 37

⁹ Boulenger, sid 88

¹⁰ Boulenger, sid 171

vara så omfattande och förbli oförändrad att den går att skönja i en regissörs samtliga verk under en så lång tidsperiod.¹¹

I och med att *The Thing* floppade fick Carpenter sparken från sitt nästa regissörsuppdrag, filmatiseringen av Stephen King-romanen *Firestarter (Eldfödd, 1980)* och blev istället tvungen till att hoppa på det enda projekt som han erbjöds vilket ironiskt nog var en annan Stephen King-filmatisering- *Christine (1983)*. Man kan säga att Carpenter här var tvungen att lägga alla konstnärliga ambitioner åt sidan och för första gången göra en film han inte hade några känslor för. Dessutom bar han fortfarande med sig misslyckandet från *The Thing*, vilket gjorde att hans arbete med *Christine* blev lidande.¹²

När det gäller adaptationer som *Christine* (eller *The Thing* vilken är baserad på John W. Campbell Jr:s kortroman *Who goes there?* från 1938) visar auteurteorin att regissören inte bara överför en redan existerande text till den vita duken. Regissören behöver inte bara vara en metteur en scène. Enskilda scener och karaktärer i en bok kan fungera som katalysatorer för regissören i dennes arbete. Scenerna eller karaktärerna fungerar som aktiva substanser i regissörens medvetna (eller undermedvetna) och reagerar med de motiv och teman som brukar genomsyra dennes verk.¹³ *The Thing*, som är väldigt trogen den litterära förlagan, innehåller exempelvis många, som tidigare nämnts, genremässiga och estetiska men också tematiska element gemensamt för andra Carpenterfilmer.

Efter *Christine* valde Carpenter att återigen arbeta för ett stort bolag (20th Century Fox) samtidigt som han dessutom gick utanför sina invanda genreramar och gjorde den romantiska *Starman*, vilken gick plus ekonomiskt och fick bra kritik. Hans nästa projekt, den komiska, fanatsybetonade martialarts-filmen *Big trouble in little China*, var också ett genremässigt experiment och blev ett ekonomiskt fiasko.

Efter detta misslyckande lämnade Carpenter de stora projektens Hollywood och avslutade 80-talet med de två lågbudgetproduktionerna *Prince of Darkness* och *They live (1988)* som trots att de spelade in flera gånger sina respektive budgetar inte lyckades få Carpenters karriär på fötter igen.

90-talet inleddes med floppen *Memoirs of an invisible man (Den osynlige mannen, 1992)* vilken saknade flera av de "Carpenterska" ingredienser som tidigare hade definierat hans konstnärskap. Carpenter fick inte full kontroll över castingen eller klippningen, musiken skrevs av någon annan (Shirley Walker som sedan ersattes av Jack Nitzsche), storyn fördes

¹¹ Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, London: British Film Institute 2003, sid 10ff

¹² Boulenger, sid 177f

¹³ Wollen, sid 76

framåt av en berättarröst (vilket han aldrig tidigare använt) och det rådde delade meningar om vilken genre filmen skulle tillhöra. Carpenter ville göra en komisk thriller inspirerad av Hitchcocks *North by Northwest (I sista minuten, 1959)* medan huvudrollsinnehavaren, och tillika producenten, Chevy Chase ville komma ifrån sin image som komiker och bryta ny mark som seriös skådespelare. Bolaget Warner klippte dessutom om filmen innan premiären vilket resulterade i att slutresultatet inte blev så starkt som Carpenter ansåg att det kunde bli. ”Warner Bros. is in the business of making audience-friendly, non-challenging movies. I was aware of this when I signed on, so I guess I shouldn’t complain”.¹⁴

Skapandet av *Memoirs of an invisible man* påverkade Carpenter mycket negativt och för första gången funderade han på att sluta regissera. ”I’m hired for my vision, and when it gets watered down, then it’s not quite mine. If you have noticed, I don’t have my name above the title in that film... ..there’s no `John Carpenter’s. So it’s not mine”.¹⁵

Kanske markerar *Memoirs of an invisible man* slutet för auteuren John Carpenter? Hans inflytande var som minst under denna produktion och inga av de filmer han gjort efteråt har blivit framgångsrika. Skräckfilmerna *In the mouth of madness* och *Vampires (1998)* gick förvisso marginellt plus ekonomiskt men detta vägde inte upp katastroferna *Village of the damned (Ondskans barn, 1995)*, *Escape from L.A. (Flykten från L.A, 1996)* och *Ghosts of Mars (2001)* vilka alla blev brakförluster och sågades av kritikerna.

Just *Escape from L.A.* är intressant då den är ett tydligt försök att tilltala publiken genom att hänvisa till Carpenters tidigare framgångar med *Escape from New York*. Carpenter har försökt utnyttja den auteuriella intertextualiteten för att på så sätt skapa ett intresse för filmen. Ett annat lite nyare exempel på denna marknadsföringstaktik är hur man vid lanseringen av science fiction-äventyret *Prometheus (2012)* var noga med att poängtera att detta var regissören Ridley Scotts comeback i en genre han inte arbetat i sedan den klassiska *Blade runner (1982)*. Dessutom understrykte man (de aningen otydliga) sambanden mellan *Prometheus* och Scotts *Alien (Alien- den åttonde passageraren 1979)* sannolikt i hopp om att locka en så stor publik som möjligt.

Carpenters senaste långfilm, skräckfilmen *The Ward*, släpptes 2010 och blev ingen framgång men många av hans filmer som vid premiären blev misslyckanden, exempelvis *The Thing* och *Big trouble in little China* har idag hittat en ny publik och uppnått vad man brukar kalla för ”kultstatus”.¹⁶

¹⁴ Boulenger, sid 221f

¹⁵ Boulenger, sid 222f

¹⁶ Wikipedia, artikel ”John Carpenter”, http://en.wikipedia.org/wiki/John_Carpenter

2.3 Carpenters arv

Är då John Carpenter en auteur? I mitt tycke sållar han sig till den skara av regissörer som efter en rad framgångar verkat tappa förmågan att tilltala publiken och vars namn idag i princip är okända för de breda massorna. Till denna skara hör regissörerna Peter Bogdanovich, William Friedkin och i viss mån Francis Ford Coppola. Alla slog de igenom under den auteurcentrerade New Hollywood-eran på 70-talet och deras filmer hyllades av såväl kritiker som publik. Filmer som Bogdanovichs *The Last picture show (Den sista föreställningen, 1971)*, *What's up Doc? (Go 'dag yxskaft, 1972)* och *Paper moon (1973)* Friedkins *The French connection (1971)* och *The Exorcist (Exorcisten, 1973)* samt Coppolas två första *Godfather*-filmer (*Gudfadern, 1972* och *Gudfadern del II, 1974*) blev alla enorma kassaframgångar och hyllades av kritikerna. Alla tre regissörerna uppnådde auteurstatus och blev kända över hela världen, visserligen på ett helt annat sätt än Carpenter någonsin blivit eftersom han jobbade utanför Hollywoods mainstream. Men jämförelsen är ändå relevant sett till respektive regissörs karriärsutveckling. Efter sina respektive framgångar började Bogdanovich, Friedkin och Coppola få problem och deras filmer började floppa.¹⁷ Nedgången av Carpenters karriär har många likheter med Bogdanovichs, Friedkins och Coppolas om än på en mindre skala. Carpenter fick aldrig samma uppmärksamhet och erkännande under sin storhetstid och regisserade aldrig samma typ av högt budgeterade storfiler. Dessutom spelade sannolikt inte hans ego en lika avgörande roll i filmernas uteblivna framgångar. Ur den aspekten blev hans fall kanske inte lika tungt. Min slutsats är att John Carpenter en gång var en auteur med ett tydligt konstnärligt uttryck och en egensinnig stil. Han arbetade inom ett par specifika genrer och hade flera nyckelroller i de filmer som producerades under hans storhetstid. I takt med att hans filmer gick sämre blev han tvungen till att till stor del överge sina konstnärliga ambitioner och i stort sätt arbeta som bruksregissör. Men ur ett historiskt perspektiv tror jag att han kommer att bli ihågkommen som en av skräckfilmens stora auteurser på grund av att han lyckades hålla en konstant nivå och producera så många ansedda och ”kultförklarade” filmer under en så lång tid. Ur den aspekten är det lätt att förlåta de misslyckanden som följde.

3. Estetik

Efter att ha konstaterat att John Carpenter faktiskt kan ses som en auteur är det nu dags att titta närmre på vilka genomgående formmässiga grepp det går att hitta i hans filmer.

¹⁷ Peter Biskind, *Easy riders, Raging bulls*, London, Bloomsbury 1998, sid 346ff, 376ff

3.1 Bildspråk

As a director, if I'm watching a scene I'm interpreting it through my eyes, so where I will put the camera is wherever I'd like it to be. It doesn't mean it's right, it just means it's mine.¹⁸

Det första man slås av när man studerar John Carpenters bildspråk är hans flitiga användande av vida bilder. Han föredrar att jobba med anamorfisk widescreen i ration 2.35:1 vilket kan härledas till att Carpenter är en produkt av 1950-talet då bildformatet Cinemascope slog igenom och han började fascineras av Alfred Hitchcock och Howard Hawks.¹⁹ Det breda formatet ger filmerna en storslagen look (framför allt när det gäller utomhusscenerna) eftersom den miljö som omger karaktärerna av naturliga skäl blir mer framträdande.

Ett annat stilgrepp hos Carpenter är användandet av djupet i bilden vilket i filmer som *Halloween* skapar en effekt av tomhet på de redan så snålt befolkade gatorna i filmens dagsljusscener. Carpenter betonar kontrasten mellan det tillsynes oändliga bilddjupet och kamerans synfält genom att antyda att någon eller något kan vara gömt utom synhåll trots den vida bilden och det starka dagsljuset. Kameran placeras så att den, förutom att skapa ett djup i bilden, även erbjuder gömställen åt en möjlig fiende genom att inkludera buskar, häckar, staket och andra förortssymboler i förgrund och bakgrund.²⁰



Bild 2: Vid bild och stort bilddjup.

¹⁸ Boulenger, sid 34

¹⁹ Sheldon Hall, "Carpenter's widescreen style" i Conrich/Woods, sid 66ff

²⁰ Conrich/Woods, sid 72



Bild 3: Vad döljer sig i den tillsynes lugna förorten?

I inledningen till *In the mouth of madness* hittar man ett annat exempel när Carpenter klipper mellan olika djupa bilder vilket ytterligare bidrar till den skruvade atmosfären på det mentalsjukhus där John Trent (spelad av Sam Neill) spärras in. De djupa bilderna speglar också på ett expressionistiskt sätt Trents galenskap.



Bild 4: Bilddjupet speglar Trents galenskap.

Prince of darkness är fylld av bilder föreställande kyrkans korridorer där karaktärerna går mot kameran samtidigt som kameran åker bakåt. I bakgrunden av bilden skapar de långa korridorerna ett stort djup i bilden och som tittare får man intrycket av att kyrkan är större än

vad den egentligen är- att den nästan är lite labyrintlik, vilket precis som i *Halloween* skapar känslan av att man inte vet vad som lurar bakom nästa hörn.

Carpenter klipper sällan in på närbilder av skådespelarnas ansikten utan väljer istället att skapa en distans mellan publiken och karaktärerna, vilket ytterligare förstärks av det breda bildformatet. Omgivningen, dialogen och karaktärernas handlingar berättar historien snarare än blickar och ansiktsuttryck. Men det finns tillfällen då Carpenter avviker från dessa principer som exempelvis i *Starman* vars story han menar förs framåt av skådespelarna och därför sätts deras ansikten i centrum. ”It’s all about actors. It’s their faces”²¹. Samtidigt menar han att filmens look kom till på de inspelningsplatser man använde. Man lade ett mjukt ljus på skådespelarna och ”Mother Nature did the rest”.²²

Halloween inleds med en lång POV-åkning i vilken tittaren får bevittna hur Michael Myers mördar sin syster med en stor kökskniv. Detta användande av point-of-view skulle kunna ses som ett sätt för Carpenter att få tittaren att identifiera sig med mördaren men Steve Neale argumenterar för det motsatta och menar att tittarna i och med Carpenters bildval istället blir känslomässigt distanserade från Myers då deras oro för människorna i hans synfält blir starkare.²³

När det gäller hur Carpenter sätter ihop sina bilder med varandra använder han i regel sig av en ganska konservativ för att inte säga ordinär klippstil. Naturligtvis ökar han klipptakten vid action- och skräckscener men annars använder han sig av en ganska ”osynlig” klipptakt utan några experimentella eller konstnärliga drag.

3.2 Musik

The secret of scoring music for movies is to unify images, movement and sounds. The horror in music comes from the silence.²⁴

Den av filmkonstens berättarkomponenter som Carpenter kanske blivit mest förknippad med och som gjort att han stuckit ut bland andra filmskapare är den musik han varit med och skapat till de flesta av sina filmer. Förutom studioproduktionerna *The Thing* och *Starman* där de berömda filmkompositörerna Ennio Morricone och Jack Nitzsche gjort musiken till

²¹ Boulenger, sid 184

²² Boulenger, sid 187

²³ Steve Neale, ”Halloween: Suspense, aggression and the look” i *Framework*, Citerad av Hall i Conrich/Woods, sid 70

²⁴ Joseph Burnett, ”’The horror in music comes from the silence’ - John Carpenter interviewed”, The Quiet.com 2012-01-24, thequietus.com/articles/07784-john-carpenter-interview

respektive film, samt *Memoirs of an invisible man* och *The Ward* vilka är tonsatta av Shirley Walker respektive Mark Kilian, så har John Carpenter komponerat musiken till de övriga tretton långfilmer som han också regisserat. I några av fallen har han skrivit musiken på egen hand men i de flesta fall har kompositionerna tillkommit i samarbete med någon medkompositör (oftast Alan Howarth).

Genom filmhistorien är det endast ett fåtal kända regissörer som lyckats kombinera regissörsuppdraget med att skriva musik och Carpenter sållar sig därför till en exklusiv skara där namn som Charlie Chaplin, Mike Figgis och Clint Eastwood kan nämnas. Soundtracken i Carpenters filmer består i de flesta fall av minimalistiska elektroniska stycken med ett lågt tempo och ett tydligt beat där ledmotiven till *Assault on Precinct 13* och *Escape from New York* är de klarast lysande exemplen. Båda melodierna på minner om rockriff och skapar en kontrast till bilderna. Lugnet i ledmotivet till *Escape from New York* speglar över huvud taget inte den förstörelse som Carpenter skildrar då han låter kameran glida över det förfallna New Yorks gator. Och de soldränkta miljöerna i början på *Assault on Precinct 13* frambringar inte samma känslor som den ibland så dystra och kalla musiken. Carpenter nämner Hitchcocks hovkompositör Bernard Herrmann som sin största musikaliska förebild eftersom han, enligt Carpenter, skapade den enklaste och vackraste typen av ledmotiv och fick ut mycket med små medel genom sin musik.²⁵

I debutfilmen *Dark Star* experimenterar Carpenter med soundtracket när han låter öppningsstycket, countrylåten *Benson Arizona*, bli en del av filmens dieges. Låten ställer sig i en tydlig kontrast till filmens tema och genre men passar samtidigt den parodiska ton som skapas då karaktärerna interagerar med varandra på skeppet under sin resa genom rymden. *Benson Arizona* blir en källa till nostalgi för karaktärerna eftersom den, såsom många countrylåtar, har en text som uttrycker negativa känslor och handlar om ensamhet, förlust och längtan. Låten hör hemma i en jordlig miljö, i karaktärernas förflutna och till skillnad från Carpenters övriga ledmotiv är den otypisk för den sterila miljö och ikonografi som förknippas med filmiska rymdresor.²⁶

I *Assault on Precinct 13* använder han samma stycke minimalistisk synthesizermusik vid flera våldsamma scener på ett sätt som gör att musiken nästan övergår till att bli en

²⁵ Ronald V. Borst, "An interview with John Carpenter" i Conrich/Woods, sid 176

²⁶ David Burnand och Miguel Mera, "Fast and cheap? The film music of John Carpenter" i Conrich/Woods, sid 54f.

ljudeffekt vilket skapar en obehaglig känsla av intimitet, en känsla av att karaktärerna är fångna.²⁷

I *Halloween* återfinns Carpenters kanske mest kända musikstycke: den krypande pianoslinga inte helt olik Mike Oldfields ”Tubular bells” från skräckklassikern *The Exorcist* som utgör ledmotivet till filmen.

Carpenter använder sig även här av musikaliska cues för att understryka vissa händelseförlopp. Exempel på detta hittar man under den långa POV-tagningen i filmens inledning vilken saknar musik där den unge Michael Myers smyger på sin storasyster Judith och hennes pojkvän och kikar in på dem genom ett fönster när de sitter i soffan i vardagsrummet. Så fort de släcker lampan lägger Carpenter in sin cue och berättar med denna att så fort ljuset släcks försvinner också tryggheten i hemmet.

Även om *Halloween* anses som historiskt viktig bland filmvetare i och med den våg av slasherfilmer som den startade är dess soundtrack inte lika ansett bland musikvetare.

Filmmusikkritikern R. S. Brown säger så här om Carpenters musik:

Though it is difficult to imagine music that would be more appropriate to Carpenter’s primitivistic horror film, the creation of such a score as *Halloween* or for that matter as the director’s music for his other films, from the 1976 *Assault on Precinct 13* to the 1988 *They live*, is at this point beyond the reach only of the tone deaf, and even there one wonders.²⁸

Men det är inte alla kritiker som är så här negativa inför Carpenters musik utan det finns de som håller hans verk högt. Journalisten Fredrik Strage skrev i samband med *Halloween* en krönika i DN i vilken han konstaterade att John Carpenter numera räknas som en lika viktig pionjär inom elektronisk musik som han gör inom genrefilmskapande.²⁹

Jag skulle säga att det är just musiken som är Carpenters tydligaste signum och den berättarkomponent som känns mest unik i hans filmer. Till skillnad från övriga filmiska beståndsdelar känns den experimentell och bryter av mot det Hawksinspirerade, stundom konservativa bildspråket.

²⁷ Conrich/Woods, sid 55.

²⁸ Brown, R. S., *Overtones and undertones: Reading film music*, Berkeley, University of California press, 1994, sid 266. Citerad av Burnand/Mera i Conrich/Woods, sid 60

²⁹ Fredrik Strage, ”När samhället förändras blir skriken och skratten allt svagare” i DN 2013-11-01, <http://www.dn.se/kultur-noje/kronikor/fredrik-strage-nar-samhallet-forandras-blir-skriken-och-skratten-allt-svagare/>

4. Tematik

Detta kapitel kommer att behandla innehållet i John Carpenters filmproduktion och undersöka ifall man kan hitta någon gemensam tematik- någon eller några röda trådar som knyter ihop olika filmer med varandra.

4.1 Genre

Carpenter är som tidigare nämnts en utpräglad genreregissör som mestadels arbetat inom skräck-och science fiction-genrerna och blandat dessa med element från både actionfilmen och westernfilmen.

Till skillnad från sin förebild Howard Hawks så väljer Carpenter att bryta mot genrefilmernas konventioner genom att ofta blanda element från olika genrer som i *Vampires* (skräck/western), *Big trouble in little China* (action/fantasy/komedi) eller *Dark Star* (sci-fi/komedi). Otypiskt för genrefilm använder han sig även av öppna slut istället för att knyta ihop alla trådar i tredje akten och därmed lämna publiken tillfredsställd: I *Halloween* blir Michael Myers, i filmens klimax, skjuten av Dr Loomis och faller ner på gräsmattan från balkongen. Han är tillsynes död men när Loomis slänger en blick ned på gräsmattan efter att ha pratat med Laurie är kroppen plötsligt borta och filmen slutar. *The Thing* slutar med att MacReady (Kurt Russell) och Childs (Keith David) är de enda överlevande kvar på basen. De sätter sig utmattade ner i snön och väntar. En av dem är inte mänsklig. Men vem? Filmen slutar och publiken lämnas ovetande om detta. I *Prince of darkness* väljer Carpenter att klippa till svart precis innan Brians fingertoppar rör badrumsspeglin, som möjligen är en portal till den andra sidan. Faran är alltså inte över bara för att filmen tagit slut utan ondskan lever vidare vilket är en rimlig eftertanke sett till den dystra världsbild som Carpenter målar upp i flertalet filmer.



Bild 5: Carpenters westerninfluenser kommer fram i denna "cowboybild" från "The Thing"

4.2 Resor och belägringar

It's amazing to watch how people interact with each other under stress and in joy. So it's endlessly fascinating and endless in the number of stories, it seems to me, about people and how they respond to the environment they're in...³⁰

Carpenter nämner att han gör två typer av filmer- ”journeyfilms” och ”siegefilms”.³¹ Journeyfilmerna skildrar, som namnet antyder, hur filmen huvudkaraktär gör en resa, ofta på det inre planet. Både *Christine* och *In the mouth of madness* får läggas in i detta fack sett till huvudkaraktärernas utveckling, vilket behandlas längre fram. Men även *Halloween* kan ses som en journeyfilm eftersom Laurie under filmens gång får uppleva flera traumatiska ögonblick som tvingar henne att ta fram nya sidor hos sig själv. Rollen som barnvakt ligger som någon slags grund för Lauries handlingar då hon under filmens upplösning hela tiden har barnens säkerhet som drivkraft. Även Michael Myers gör, om än i fysisk bemärkelse, en resa i filmen då han återvänder till sin hemstad och det är denna resa som triggar igång handlingen. Filmens tagline lyder dessutom ”The night *he* came home”.

Men det är framför allt siegefilmerna som är synonymt med Carpenters konstnärskap och utgör det kanske tydligaste innehållsmässiga draget i hans filmografi. I siegefilmerna väljer han att förlägga merparten av handlingen inom ett avgränsat utrymme. Storleken på dessa utrymmen kan variera kraftigt. I *Escape from New York* är karaktärerna inlåsta på Manhattan som i filmen förvandlats till ett jättelikt fängelse och varje bro som leder ifrån ön bevakas av den nationella polisstyrkan. Småstaden Haddonfield är spelplatsen för *Halloween* och det är dit Michael Myers återvänder för att avsluta det han påbörjade femton år tidigare. Detsamma stämmer in på hur skeppet ”Elizabeth Dane” seglar in i Antonio Bay hundra år efter dess förlisning i *The Fog*.

I *Dark Star*, *Assault on Precinct 13*, *The Thing* och *Prince of darkness* begränsar Carpenter utrymmet avsevärt och isolerar karaktärerna ytterligare. *Dark Star* utspelar sig på ett rymdskepp med samma namn som filmen, *Assault on precinct 13* på en polisstation, *The Thing* på en forskningsstation i Antarktis och *Prince of darkness* i en kyrka. Användandet av begränsade utrymme skapar en klaustrofobisk känsla och karaktärerna tvingas samarbeta för att möta det hot som oftast har sitt ursprung utanför dessa utrymmen.

³⁰ Conrich/Woods, sid 177

³¹ Kommentarspår DVD *Prince of darkness* (brittisk utgåva), Studio Canal 2002

Fear, claustrophobia and isolation is not a process or an effect, it's a subject matter. It's a part of the story, it's a part of the movie you're creating.³²

Detta uttalande understryker just att instängdhet är ett tema snarare än en effekt inom Carpenters filmografi. Han säger själv att han fascination för ämnet grundar sig i hans barndom och hur han under sin uppväxt flyttade från New York till Kentucky, där han kom att känna sig malplacerad.³³

4.3 Karaktärerna speglar skådeplatsen

Alla dessa ovanstående skådeplatser är en förlängning av sina respektive filmers karaktärer samtidigt som karaktärerna är essentiella beståndsdelar av respektive plats. I *Dark Star* utgör besättningen denna beståndsdel i rymdskeppet som med sina sterila miljöer speglar deras tristess på ett nästan expressionistiskt sätt. De fyra männen styr skeppet men förlorar med tiden kontrollen då en av skeppets AI-utrustade bomber blir självmedveten. Poliserna såväl som fångarna i *Assault on Precinct 13* är en naturlig del av den polisstation som anfalls och det är just deras band till platsen som gör att de blir tvungna att försvara den. Forskarna i *The Thing* och prästen i *Prince of Darkness* är också representanter för de platser där lugn förvandlas till mardröm. Även Snake Plissken i *Escape from New York* är som fånge en del av det gigantiska fängelse vilket han försöker fly ifrån.

Ett undantag finner man i *Halloween* där huvudpersonen Laurie utan förvarning kastas in i handlingen. Hon bor förvisso i Haddonfield och är på så sätt en del av skådeplatsen men hon kastas helt oväntat in i handlingen till skillnad från övriga filmer där karaktärernas identitet på ett eller annat sätt triggar igång handlingen som exempelvis vetenskapsmännen i *The Thing* vars upptäckt vänder sig emot dem eller poliserna i *Assault on Precinct 13* som blir tvungna att försvara sin arbetsplats. Man får förvisso reda på att Laurie är Michaels syster i *Halloween II (Alla helgons blodiga natt 2, Rick Rosenthal 1981)* men detta antyds inte överhuvudtaget i den första filmen.

³² Conrich/Woods, sid 174

³³ Conrich/Woods, sid 170ff

4.4 Begränsad tid

Carpenters filmer utspelas oftast under en kort tidsperiod vilket utnyttjas för att öka både tempo och spänning. I *Escape from New York* har Snake Plissken endast tjugofyra timmar på sig att rädda den kidnappade presidenten innan mikrobomberna i hans kropp detonerar och dödar honom. Hans uppdrag blir därmed en intensiv kamp mot klockan vilket mycket tydligt illustreras i filmen med det räkneverk, vilket Plissken bär runt sin handled.

Assault on Precinct 13 utspelar sig under ett dygn där tittaren under dagen får följa de viktigaste karaktärernas väg till den gamla polisstationen och under natten får bevittna hur karaktärerna innanför väggarna bekämpar hotet utifrån. I filmer som *The Thing* och *Prince of darkness* befinner sig hotet i samma byggnader som karaktärerna vilka en efter en snart faller offer för den övermäktiga ondskan. Under merparten av dessa båda filmer är det just karaktärernas desperata kamp för att överleva natten som tittarna får följa.

I Carpenters filmer hinner karaktärerna inte åldras under handlingens gång och deras bakgrund fördjupas sällan med berättargrepp som flashbacks. Istället berättas handlingen på ett effektivt sätt utan några sidospår. Användandet av den korta tidsperioden är ofta en logisk följd av det begränsade utrymme inom vilket karaktärerna befinner sig och detta skapar en komprimerad och tät story. Carpenter nämner återigen Howard Hawks starka inflytande som en orsak till den i filmerna begränsade tidsrymden. ”The countdown is a great suspense tool”, säger han.³⁴ Varenda scen i Carpenters filmer är till för att driva storyn framåt och de scener som inte är händelserika är istället dialogtyngda för att ge djup åt handlingen. Även på denna punkt kan man skönja Hawks påverkan på Carpenter:

I simply remember what I heard Howard Hawks say once: ”Since it’s movies, I’m always interested in the action first, what somebody is going to be doing; and secondly I’m interested in the words that they say.” First and foremost you’re trying to follow the plot. The plot will tell you if it is about mood or something else.³⁵

En annan anledning till detta effektiva berättande kan vara Carpenters egna uttalanden om att han ser sig själv som en undermålig manusförfattare och skrivandet som en smärtsam process. Han utgår inte ifrån logik när han skriver och det är sannolikt därför hans karaktärer alltid tenderar att säga exakt det som de tycker och alltid tar varandra på orden.³⁶

³⁴ Boulenger, sid 124

³⁵ Boulenger, sid 48f

³⁶ Boulenger, sid 47

Carpenter förutsätter som genreregissör att tittaren är bekant med de konventioner som gäller och använder genren som en ”narrativ genväg”³⁷ för att effektivisera berättandet och minska längden på filmernas exposition. Detta gör att Carpenter kan fokusera på action och koncentrera sig på det bildspråk som tidigare nämnts. I vissa fall används den begränsade tidsaspekten av andra skäl som i *Halloween* och *The Fog* i vilka handlingen förlagd vid olika högtider. I *Halloween* blir högtiden med samma namn en röd tråd mellan filmens story och backstory när Michael Myers återvänder hem på dagen femton år efter han mördat sin syster. I *The Fog* glider den mystiska dimman in över Antonio Bay när staden just står redo att fira sitt hundraårsjubileum. Filmen inleds med hur en gammal man sitter på stranden och berättar spökhistorien om skeppet ”Elizabeth Dane” för några barn just när klockan slår tolv och det nya dygnet, ”filmens” dygn, inleds.

4.5 Ideologi och kön

1979 gjorde John Carpenter följande uttalande:

If I ever make a political or social statement in a film, I'll either do it unconsciously or else I'll have to be taken away, because I don't believe in that sort of thing.³⁸

År 2001 sa han:

Having a cause to me means at least you have a solution, and I don't really have a lot of solutions to problems.³⁹

Trots uttalanden som dessa är det mycket som talar för det motsatta när man studerar de filmer som John Carpenter skapat under sin långa karriär. Philip Green behandlar en av de mest långlivade ideologiska uppfattningarna om det amerikanska samhället är det nästan marxistiska ”omvända klass-snobberiet”, inom vilket de hårt arbetande människorna har ett högre moraliskt värde och är mer pålitliga i en tuff situation än de sofistikerade, rotlösa stadsborna som tjänar pengar och försöker klättra på karriärstegen. Lägre är bättre. Lägre är ”mer äkta”.⁴⁰ Exempel på denna typ av ”äkta” människor går att finna i många av John

³⁷ Barry Keith Grant, ”Disorder in the universe: John Carpenter and the question of genre” i Conrich/Woods, sid 12

³⁸ R. Appelbaum, ”From cult homage to creative control” i *Films and filming* (1979). Citerad av David Woods, ”Us and them: Authority and identity in Carpenter's films” i Conrich/Woods, sid 22

³⁹ Boulenger, sid 42

⁴⁰ Philip Green, *Cracks in the Pedestal: Ideology and Gender in Hollywood*, Amherst, University of Massachusetts press 1998, sid 34

Carpenters filmer. David Woods skriver att ett återkommande tema i filmerna är just konflikten mellan ”vi” och ”dem”, där ”vi” representeras av karaktärer som symboliserar den vanlige medborgaren, en ärlig ”straight up” person och där ”dem”, om det inte rör sig om något övernaturligt väsen (vilket behandlas längre fram), ofta antar formen av någon form av etablissemang eller auktoritet.⁴¹ Karaktärer som Snake Plissken i *Escape from New York* och Napoleon Wilson i *Assault on Precinct 13* innehar många av Carpenters ”vi-kvaliteter” då de i respektive film kastas in i ett händelseförlopp mot sina viljor. Dessa två män är förvisso inte några vanliga ”Svenssons” utan har ett brokigt förflutet präglad av våld, vilket de använder till sin fördel då de blir tvungna att förlita sig till sina tidigare erfarenheter av krig och mord för att lösa de situationer de hamnat i. Men dessa antihjältar framställs trots allt, likt många andra Carpenter-karaktärer exempelvis Laurie Strode, som ärliga människor med stort rättvisepatos i kampen mot en tillsynes övermäktig fiende vars mål är ytterst tveksamma. I Plisskens fall är detta extra tydligt då han ställs mot omöjliga odds och under tvång måste hjälpa den totalitära polisstaten med att rädda den kidnappade presidenten. Carpenter framställer i båda filmerna den moderna storstaden som belägrad av svårkontrollerade gänggestalter och hjältens uppdrag blir, trots dennes antiauktoritära egenskaper, att försvara ordningen.⁴²



Bild 6: Snake Plissken- en ”äkt” människa.

⁴¹ Conrich/Woods, sid 22

⁴² Olle Sjögren, ”Den förbannade tröskeln- skräckfilm som modern övergångsrit” i Forselius, Maria Tilda & Seppo Luoma-Keturi, (red), *Väldet mot ögat: filmforskare om film- och videokräck*, Stockholm, Författarförlaget 1985, sid 47

Paradoxalt nog har Carpenter i sina filmer även använt sig av antiauktoritära karaktärer för att representera det onda eller ”dem”. Dessa karaktärer har ofta haft tydliga vänsterdrag vilket man kan tänka sig är en effekt av det kalla kriget som USA var en del av under andra halvan av 1900-talet. Både ledaren för gatugänget ”Street thunder” i *Assault on precinct 13* och antagonisten Cuervo Jones i *Escape from LA* är utseendemässiga kopior på kommunistikonen Che Guevara och terroristerna i *Escape from New York* som får presidentens flygplan att störta, kallar sig ”The national liberation front of America” och följer en uppenbart kommunistisk agenda. Om Plissken och Wilson är inkarnationer av John Wayne- själva sinnebilderna av den amerikanske hjälten så representerar de det röda hotet mot den amerikanska friheten. Men i terroristernas fall kanske de egentligen representerar ett alternativt förtryck till det som råder i polisstaten USA i *Escape from New York*, pest i kontrast till koleran. Carpenter utvecklar denna polisstat i *Escape from L.A.* där presidenten har infört ett antal ”moraliska lagar” som bland annat förbjuder tobak, alkohol och samlag mellan ogifta.



Bild 7: Några medlemmar av gatugänget ”Street Thunder”.

Den typ av man som, enligt Green, fungerar bäst rent filmiskt av vad han kallar för ”den lakoniske hjälten” som avsäger sig ett hem-och familjeliv för att istället viga livet åt större ändamål. ”If he can’t have women whenever he wants them, better not want them at all”.⁴³ En manlig hjälte kan dessutom i princip bete sig hur som helst och ändå vara åtråvärd för de kvinnliga karaktärerna.⁴⁴ Ett exempel på denna typ av man hittar vi i *Big trouble in little*

⁴³ Green, sid 41f

⁴⁴ Green, sid 52

China med lastbilschauffören Jack Burton som huvudperson. Jack Burton (spelad av Kurt Russell) är en plump, klantig och något komisk karaktär som ständigt gör bort sig men som ändå lyckas få journalisten Gracie Law på fall. I slutet av filmen väljer den rotlöse Burton att dra vidare ut på vägarna istället för att stanna hos Gracie precis som den lakoniske hjältetyp som Green pratar om.

Ett fåtal av Carpenters filmer har kvinnliga huvudkaraktärer. I den stora genombrottsfilmen *Halloween* spelar Jamie Lee Curtis den ordentliga barnvakten Laurie Strode som till slut lyckas överleva massakern orsakad av psykopaten Michael Myers. Denna timida, sexuellt inaktiva, kvinnliga karaktärstyp (så kallad ”final girl”) kom som tidigare nämnts att bli standard under den skräckfilmsvåg som kom att präglade 1980-talet.

I filmen *Village of the damned*, som är en remake på den brittiska skräckfilmen med samma namn från 1960, blir tio kvinnor i en kalifornisk kuststad oförklarligt blir gravida samtidigt. Carpenter har här valt att fokusera på de kvinnliga karaktärerna vilket man inte gjorde i originalet något som han benämner som ”bisarrt” eftersom kvinnorna är de som föder fram barnen och som då rimligen först kommer att märka att något inte står rätt till med dem.⁴⁵

Suzie Young skriver om hur det i Carpenters filmer oftast är männen som utkämpar striderna men att det är kvinnorna som vägleder dem. Framtiden är ideologiskt feminin i flera filmer som i *Escape from L.A.* där den fascistiske presidentens dotter (vid namn ”Utopia”) bryter med patriarken och skakar om det rådande, repressiva dödsläget.⁴⁶

I sci-fi filmen *Ghosts of Mars* skildrar Carpenter ett samhälle styrt av kvinnor där män endast är till för att säkra mänsklighetens fortlevnad:

”...who better to control reproduction than women? Plus if we’ve run out of natural resources and plundered our environment, women might rule in a more cooperative manner as opposed to the competitive aggression of the male”.⁴⁷

I *They live* hittar man mängder av politiska budskap trots Carpenters uttalanden om att han inte är en politisk person. Barry Keith Grant skriver att filmen tar upp vikten av att se igenom den förvirrande dimma som den dominerande ideologin sveper in över samhället.⁴⁸

⁴⁵ Boulenger, sid 238

⁴⁶ Suzie Young, ”Restorative and destructive: Carpenter and maternal authority” i Conrich/Woods, sid 130

⁴⁷ Boulenger, sid 264

⁴⁸ Conrich/Woods, sid 16

They live handlar kortfattat om hur ensamvargen Nada (spelad av Roddy Piper) hittar ett par solglasögon som ger honom förmågan att se verkligheten som den egentligen är. Det visar sig att jorden är bebodd främmande varelser som kontrollerar människorna genom dolda budskap bland annat i TV-program och på gatureklam. När Nada tar på sig solglasögonen och studerar reklamskyltarna på gatan ser han budskap som "OBEY", "CONSUME" och "WATCH TV" istället för den ordinarie reklamen. Denna westerninfluerade sci-fi film är en tydlig samtidskommentar och Carpenter riktar skarp kritik mot det amerikanska konsumtionssamhället. Så här motiverar han anledningen till att han gjorde filmen:

I got fed up with being told over and over again that it was so beneficial to be a consumer. We are no longer producing anything in the United states. / We are buying things, accumulating things, throwing money away, but we aren't making anything good anymore.⁴⁹



Bild 8: Verkligheten som den egentligen ser ut i "They Live".

Carpenter berättar också att filmen snarare var en intellektuell än en emotionell reaktion från hans sida och att den är en protest mot oreglerad kapitalism utan att för den sakens skull vara marxistisk.⁵⁰ Han vill alltså inte hänge sig åt någon specifik politisk ideologi men använder sig, även som icke-politisk person, ändå av ideologi för att förstå och diskutera sin omgivning. Här kan man också dra paralleller till Peter Bonadellas bok om den italienska

⁴⁹ Boulenger, sid 209

⁵⁰ *ibid*, sid 209

filmindustrin och hans resonemang om hur regissörer inspireras av ett rådande samhällsklimat och på ett eller annat sätt skildrar och kritiserar detta i sina verk.⁵¹

I *They live* berättar Nada om den ekonomiska depressionen i sin hemstad och hur folket ställde upp för stålverket när det gick dåligt och hur cheferna sedan höjde sina egna löner istället för att anställa fler när det började gå bättre. ”The golden rule: he who has the gold makes the rules”, konstaterar han. Ironiskt nog, noterar, Barry Keith Grant, överger Carpenter samhällskritiken efter ungefär halva filmen och börjar istället fokusera på Nadas hjältedåd, vilket gör filmen till samma typ av schablonartad eskapism som den till en början kritiserat. Keith Grant menar att Carpenters filmer pendlar mellan att vara genrebaserade underhållningsfilmer och att vara filmer med en progressiv potential.⁵²

Assault on Precinct 13 är en film som man både kan se som högervriden och vänstervriden. Dels på grund av hur Carpenter skildrat ungdomsgänget som en anonym massa ledda av en kopia av Che Guevara men också hur han valt att göra en dömd fånge som blivit illa behandlad av auktoriteterna till hjälte. Kanske är det som Steve Smith skriver att filmens politiska ambivalens är ett tydligt argument för John Carpenters syn på filmer som en form av eskapism istället för ett forum för politiska åsikter. Smith skriver att även om *Assault on Precinct 13* absolut kan ses som en verklighetsflykt låter den samtidigt inte tittaren glömma vad det är för en verklighet denne flyr ifrån.⁵³

5. Ondskans inkarnationer

Efter att ha fastställt hur Carpenter använder sin estetik och sin tematik för att skildra skräck kommer vi nu se närmre på de inkarnationer av ondska som skildras i filmerna.

Slasher-och splatterfilmer omdefinierade ondskan på vita duken genom att göra den psykologisk och därmed intern. Religion och vetenskap, som varit filmiska källor till ondska under 1950-talet, blev mindre viktiga och i den nya psykologiska varianten av skräck så gömde sig istället ondskan på vardagliga ställen. Slitna motell ersatte gotiska slott eller laboratorier som onskans hemvist och själva föreställningen av vad som är ett monster gick från utomstående manifestationer av kollektiva mardrömmar (som vampyrer eller galna vetenskapsmän) till blyga, diskreta, tillsynes sårbara, mänskliga sociopater.⁵⁴

⁵¹ Peter Bonadella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York, Continuum 2002, sid 346

⁵² Conrich/Woods, sid 18

⁵³ Smith Steve, ”A siege mentality? Form and ideology in Carpenter’s early siege films” i Conrich/Woods, sid 47

⁵⁴ Loukides/Fuller, sid 253

Gamla Hollywoods arv är märkbart hos Carpenter och om man studerar hans samlade verk ser man tydliga kontraster till ovanstående när det gäller hans definition av ondska, trots att han med *Halloween* gav nytt liv till slashergenren, inom vilken filmer som Michael Powells *Peeping Tom* (1960) och Hitchcocks *Psycho* (1960) anses som tidiga milstolpar. Carpenter har alltid varit en regissör som blickat bakåt i filmhistorien för att leta inspiration och ett par gånger har detta tillbakablickande resulterat i remakes som i fallet med *The Thing* men oftast har Carpenters kärlek till det förflutna manifesterats i form av storymässiga upplägg (som *Assault on Precinct 13:s* likheter med Howard Hawks *Rio Bravo*) och i hans skildringar av ondska. Carpenter förlitar sig, likt 1950-talets filmskapare, både på religion och vetenskap för att skrämman publiken och hans skräckinkarnationer är därför inte sällan av en konservativ, gammaldags art. I *The Fog* representeras ondskan av ett spökskepp, i *The Thing* av ett monster från yttre rymden, i *Christine* av en demonisk bil och i *Prince of darkness* av djävulen själv. Den sistnämnda filmen utspelar sig till stor del i en kyrka och just kyrkan är den institution, eller auktoritet, som Carpenter kritiserat mest i sina filmer genom att göra den till en onskans hemvist. Till skillnad från de liknelser med Jesus som tillskrivs huvudpersonen i *Starman*, framställs de som propagerar för Jesus som korrupta eller maktlösa.⁵⁵

Och även om antagonisten Michael Myers i *Halloween* på pappret egentligen är en vanlig människa så tillskrivs han ett antal i princip övernaturliga krafter allt eftersom filmen pågår. Att filmen dessutom utspelar sig under en, åtminstone till en början, kristen högtid, att Myers anammar dess traditioner genom att maskera sig och hur han i slutet verkar återuppstå från de döda för också tankarna till den mer traditionella skräcken trots att filmen utspelar sig i en modern, vardaglig miljö.

Just när det gäller Carpenters skildrande av ondska och skräck anser jag att man kan tala om tre olika typer av ”inkarnationer” som ofta förekommer i hans filmer. Jag har valt att kalla dem för ”Utomjordisk ondska”, ”Övernaturlig ondska” och ”Auktoritär ondska”.

5.1 Utomjordisk ondska

I filmerna *The Thing* och *They live* utgörs hotet mot mänskligheten i form av en utomjordisk fiende. Denna fiende skildras dock på två helt olika sätt. I *The Thing* ställs människorna mot en monsterlik varelse som likt ett vilddjur gör dem till byten. Varelsen kan också ses som en sjukdom eller ett virus som infekterar sina offer en efter en. Vid filmens tillkomst hörde

⁵⁵ Conrich/Woods, sid 17

Carpenter och teamet talas om en ny dödlig sjukdom som inte gick att bota och som man inte visste orsaken till. Denna sjukdom, som sedermera fick namnet "AIDS" gav kusliga ekon under inspelningen.⁵⁶ Utomjordingarna i *They live* klär sig utomjordingarna i en mänsklig skepnad och försöker, som nämnts tidigare, kontrollera människorna genom dolda budskap i medierna.

5.2 Övernaturlig ondska

Med *Prince of darkness* ville Carpenter sammanföra vetenskap med religion⁵⁷ och precis som i *The Thing* faller vetenskapsmännen offer för det fenomen de själva studerar. En efter en tas de över av den demoniska kraften och deras vetenskapliga kunskaper visar sig vara obrukbara vilket gör att karaktärerna under filmernas gång reduceras till att endast lita till sina primala överlevnadsinstinkter. *In the mouth of madness* är liksom *Prince of darkness* och *The Thing* inspirerad av skräckförfattaren H. P. Lovecrafts olika verk. Carpenter har precis som Lovecraft en förmåga att se det demoniska i det vardagliga samtidigt som han använder vetenskapen för att förstärka den fiktiva skrällen. Carpenter brukar också låta den övernaturliga ondskan husera i moderna föremål som böcker (*In the mouth of madness*) eller en bil (*Christine*).⁵⁸

Carpenter skildrar ett sekulärt samhälle inom vilket kyrkan framstår som en egen värld.⁵⁹ Kyrkans representanter är också de helt maktlösa inför den onda kraften, vilket skiljer hans verk från andra skräckfilmer som *The Exorcist* där kyrkans män visar sig vara formidabla motståndare till det diaboliska hotet. I *The Fog* visar sig det gyllene korset vara obrukbart som skydd mot gengångarna och fader Malone får, trots sitt gudomliga skydd i egenskap av präst, sätta livet till.

I *Prince of darkness* har den katolska sekten "The Brotherhood of sleep" misslyckats med att hantera den onda kraften och de kontaktar därför Professor Birack (spelad av Victor Wong) och hans studenter och ber dem om hjälp.

Ondskan antar ingen egen form utan tar istället över människornas kroppar och använder dessa som vapen. Utöver detta använder Carpenter också andra symboler som gemene man skulle kunna se som obehagliga och låter dessa representera ondskan.

⁵⁶ Kommentarspår DVD *The Thing* (svensk utgåva), Universal studios 2003

⁵⁷ Kommentarspår DVD *Prince of darkness* (brittisk utgåva), Studio Canal 2002

⁵⁸ Powell, Anna, "Something came leaking out": Carpenter's Unholy Abominations" i Conrich/Woods, sid 142

⁵⁹ Conrich/Woods, sid 140

Kackerlackor, likmaskar och uteliggare är exempel på sådana symboler vars laddning till stor del grundar sig i fördomar och rädslan för det främmande.



Bild 9: Fader Malone möter sitt öde i "The Fog".

5.3 Auktoritär ondska

Den tredje inkarnationen av ondska utgörs av de olika typer av auktoriteter som förekommer i filmerna och är inte lika påtaglig som den utomjordiska och den övernaturliga. Auktoriteterna utgör nästan aldrig det direkta hotet mot huvudkaraktärerna utan sätter istället en prägel på den fiktiva värld som målas upp i filmerna. Som tidigare nämnts utspelar sig de båda *Escape*-filmerna i ett framtida fascistoidliknande USA där den styrande auktoriteten tvingar Snake Plissken till att utföra två tillsynes omöjliga uppdrag. Kyrkan är som sagt även den en auktoritet som präglar många av John Carpenters filmer.

Men det finns också exempel där den auktoritära onskans representanter utgör huvudantagonist som i *Starman* i form av NSA-agenten George Fox (spelad av Richard Jaekel) och *Memoirs of an invisible man* med CIA-agenten David Jenkins (spelad av Sam Neill). Carpenter anser att historien gång på gång visat vad som kan hända när en auktoritet får för mycket makt. Samtidigt menar han att man ändå bör fortsätta att belysa denna möjliga fara:

We make gods out of our presidents and that's a very dangerous thing. They become convinced that they have a divine right to do whatever they want. And the minute you hear them talking about their place in history, you know you are in trouble.⁶⁰

⁶⁰ Boulenger, sid 44

5.4 Hotet mot identiteten

Vad är då själva essensen av den skräck som Carpenter skildrar? Var hos tittaren ligger den rädsla han försöker frambringa? Finns det något genomgående tema kring detta i filmerna?

Det tydligaste skräckscenariot som målas upp i Carpenters filmer är hotet mot den mänskliga identiteten eller hotet om dehumanisering. I *The Thing* besitter rymdvarelserna förmågan att genom assimilering skapa exakta kopior av andra livsformer. En efter en blir vetenskapsmännen på polarstationen assimilerade och som tittare vet man inte vem som är mänsklig eller vem som är kopia. MacReady och hans kolleger inser att om varelsen på något sätt kan ta sig till civilisationen kommer det inte dröja länge tills hela mänskligheten assimileras. Noël Carrol skriver beträffande konstruktionen av fiktiva monster att förutom att monstret alltid utgör ett fysiskt hot så tillför det ytterligare till skräcken om det även utgör ett hot mot exempelvis den mänskliga identiteten.⁶¹

I *Prince of darkness* tas människornas kroppar över av den onda kraften och försätter dem i ett zombieliknande tillstånd. Först drabbas uteliggarna som befinner sig utanför kyrkan och sedan börjar även forskarna innanför kyrkans väggar påverkas av kraften, vilken förvandlar dem till viljelösa slavar och vänder dem mot sina vänner. Bland annat tvingas en av de besatta forskarna att skära halsen av sig själv.

I båda dessa filmer, vilka utgör del 1 och 2 i Carpenters ”Apokalypstrilogi”, spelar man på rädslan att förlora sin mänsklighet, sin själ om man så vill. Just den mänskliga identiteten eller jaget är ju den ”ägodel” som ingen människa kan bli bestulen på och däri ligger skräcken. I filmerna gör Carpenter detta möjligt- det onåbara blir nåbart, det ohotade blir hotat. Som nämnts tidigare slutar filmerna öppet och som tittare vet man inte om den sista själen gått förlorad. Sådär skriver Marie Mulvey-Roberts om just slutscenerna:

The endings of several of carpenter’s films are suggestive of the dissolution of the self about to disappear into the fog, or into the oblivion of the mirror in *Prince of darkness*, with its final cut to a blank screen. In *The Thing*, the two survivors await to see who will be or has already been assimilated into the formless entity, which is itself a simulacrum of a human being.⁶²

I den sista delen av Apokalypstrilogin- *In the mouth of madness* skildras identitetsförlusten först i slutet då huvudpersonen John Trent förlorar sitt förstånd när han får reda på att alla handlingar han utfört under filmens gång bara varit en del av den film som bygger på boken

⁶¹ Noël Carrol, *The Philosophy of horror or Paradoxes of the heart*, New York, Routledge 1990, sid 43

⁶² Marie Mulvey-Roberts, ”A spook ride on film’: Carpenter and the Gothic” i Conrich/Woods, sid 88

”In the mouth of madness”. Trent sitter i biosalongen och ser sig själv på vita duken. Hans hysteriska skratt övergår så småningom till uppgivna tårar. Hela hans mänsklighet och identitet är bara en del av ett fiktivt verk.

I *Christine* blir Arnie Cunningham (spelas av Keith Gordon) besatt av sin bil, en Plymouth Fury från 50-talet som han ger namnet ”Christine”. Han restaurerar den gamla bilen så att den återfår sin forna glans men med tiden förändras Arnies personlighet. Hans blyghet ersätts med kaxighet, han börjar klä sig i annorlunda kläder än tidigare och han förvandlas till en hjälte genom att humanisera bilen genom en slags fetischism- en process som enligt Mulvey-Roberts normalt sett dehumaniserar människan.⁶³

Ibland väljer Carpenter att istället låta skräckinkarnationernas eller antagonisternas avsaknad av identitet utgöra den skrämmande faktorn i filmerna snarare än det hot mot den mänskliga identiteten som nämnts tidigare. Om man kan säga att han i Apokalypstrilogin skildrar hotet mot den egna identiteten väljer han i andra filmer att skildra den skräck som uppstår då man ställs inför en eller flera varelser vars mänsklighet har upphört att existera. Gatugänget ”Street thunder” i *Assault on Precinct 13* skildras som en identitetslös, inhuman massa då de attackerar polisstationen. Deras anfall genomförs tillsynes utan rädsla för det egna livet vilket onekligen för tankarna till George A. Romeros *Night of the living dead* (1968)- en film, som ofta brukar räknas som en av förebilderna till *Assault on Precinct 13*, där horder av själlösa zombies försöker ta sig in i huset där människorna barrikaderat sig. En liknande inkarnation hittar man i *The Fog* där de döda sjömännen framträder som ansiktslösa siluetter ur dimman och börjar mörda invånarna i Antonio Bay utan att yttra ett ord. Michael Myers i *Halloween* är även han helt tyst filmen igenom och beskrivs också som en varelse helt berövad på sin tidigare mänsklighet av Dr Loomis:

I met him, fifteen years ago; I was told there was nothing left; no reason, no conscience, no understanding; and even the most rudimentary sense of life or death, of good or evil, right or wrong. I met this six-year-old child, with this blank, pale, emotionless face, and the blackest eyes... the devil's eyes. I spent eight years trying to reach him, and then another seven trying to keep him locked up because I realized that what was living behind that boy's eyes was purely and simply... evil.

Myers benämns i filmens eftertexter endast som ”The Shape” vilket också förstärker bilden av honom som ett omänskligt monster liksom hans klädsel som utgörs av ett anonymt blåställ

⁶³ Conrich/Woods, sid 85

och en vit, uttryckslös mask som döljer hela hans ansikte. Antagonisternas avsaknad av mänsklighet gör att de inte går att resonera med vilket i sin tur gör hotet än mycket större.

I *Dark star* är det istället uppkomsten av mänsklighet och medvetenhet som utgör det största hotet då en av de intelligenta bombernas (Bomb# 20) självinsikt och anammande av den egna identiteten tillslut orsakar skeppets undergång då den kommit till slutsatsen att den endast kan lita på sig själv och väljer då att detoneras medan den fortfarande befinner sig inuti skeppet.

I *They live* har utomjordingarna klätt sig i mänsklig skepnad för att på så sätt ta över vårt samhälle. De använder den mänskliga identiteten som en fasad för sina onda gärningar och Carpenter leker här med rädslan att personen bredvid inte är den han utger sig för att vara. Dessutom handlar ju filmen om hjärntvätt (vilket också kan ses som en slags påtvingad identitetsförändring) och spelar på rädslan att tvingas utföra handlingar man egentligen inte vill utföra.



Bild 10: En utomjording mitt ibland oss i "They live".

David Lo Pan, huvudantagonisten i *Big trouble in little China*, är fånge i sin egen bräckliga kropp. Det vilar en förbannelse över honom och för att bryta denna är han tvungen att offra en grönögad kvinna. Först då kommer han att återfå sin forna prakt. Antagonistens huvudsakliga drivkraft utgörs här av jakten på den egna identiteten och det är denna jakt som utsätter

filmens huvudkaraktärer, Jack och Wang, för olika faror då de beger sig in i Lo Pans fäste för att rädda Gracie och Miao Yin.

Som nämnts tidigare har Carpenter ibland även experimenterat med publikens identifikation som i inledningen till *Halloween* då han i en POV-åkning låter publik se det som Michael Myers ser. Användandet av point-of-view är också påtagligt (och för berättelsen nödvändigt) i *They live* när Nada tar på sig solglasögonen och ser den svartvita, ”ocensurerade” världen (se Bild 10).

Jag har alltså kommit fram till att det är den mänskliga identiteten som utgör essensen i Carpenters skräckskildringar. Filmerna kan handla om hotet om dehumanisering då karaktärerna ställs inför en övermäktig fiende men hotet kan i andra fall utgöras av en fiende berövad på all mänsklighet, en fiende som det inte går att resonera med och som därmed är livsfarlig.

6. Slutsats

Efter att ha studerat ett flertal aspekter i John Carpenters filmografi anser jag absolut att han kan räknas som en auteur trots sin relativt sett lågkulturella status. Åtminstone tycker jag att Carpenter under 1970- och 80-talet utan tvekan kunde räknas som en auteur då han var huvudansvarig för flera kreativa processer som manus, regi musik, klippning och produktion. Med tiden dalade hans karriär på grund av minskande publik och han var tvungen att ta en del beställningsjobb som *Memoirs of an invisible man*, vilket minskade hans auteurstatus. Sedan millennieskiftet har han bara gjort två långfilmer, båda av låg kvalitet och båda ekonomiska misslyckanden.

Men å andra sidan kan man också hävda att om man en gång varit auteur så är man det för evigt. Misslyckandena tar ju inte bort framgångarna och väldigt få regissörer håller en lika hög nivå genom hela sin filmografi.

Carpenters auteurskap består av en estetisk och tematiskt utpräglad stil vilken genomsyrar alla hans filmer. Bildspråket kännetecknas av vida bilder och ett stort bilddjup och Carpenters musik har blivit hans kanske tydligaste signum. Tematiskt är han definitivt en genreregissör som ofta mixar skräck, sci-fi och action. Filmerna kännetecknas av att de utspelas under ytterst begränsade dimensioner, både tidsmässigt och rumsligt. Carpenter har ingen politisk agenda men politiska budskap förekommer ändå i hans filmer. Hans karaktärer representerar ofta den plats på vilken filmen utspelar sig och rollbesättningen utgörs mestadels av män. Carpenters hjältar är även de oftast män med ett brokigt förflutet.

När det gäller Carpenters förmåga att med sina filmer skapa skräck har jag kommit fram till att hans genomgående metod för detta är att på olika sätt ställa den mänskliga identiteten i fokus. Antingen hotas karaktärerna av dehumanisering eller så är det antagonists avsaknad av identitet som är tänkt att frambringe skräck hos publiken. Ondskan i Carpenters gestaltas i tre ofta förekommande inkarnationer: Utomjordisk ondska, Övernaturlig ondska och Auktoritär ondska.

Slutligen vill jag återknyta till uppsatsens inledande citat om Carpenters egen syn på sitt auteurskap:

In France, I'm an auteur. In Germany, I'm a filmmaker. In the UK, I'm a horror director. In the US, I'm a bum.⁶⁴

Kanske säger detta allt om John Carpenters auteurskap och auteurskapet i stort? Kanske auteurskapet ligger i betraktarens öga?

7. Källförteckning

7.1 Primärfilmer

DARK STAR (1973)

Produktionsbolag: Jack H Harris Enterprises, University of California **Regi:** John Carpenter
Producent: John Carpenter **Manus:** John Carpenter/Dan O'Bannon **Foto:** Douglas Knapp
Klippning: Dan O'Bannon **Musik:** John Carpenter **I rollerna:** Brian Narelle, Cal Kuniholm, Dre Pahich, Dan O'Bannon

Rymdskeppet "Dark Star" har varit på resa i tjugo år och besättningen lever i en konstant tristess. Deras uppdrag är att förstöra planeter som anses instabila och till sin hjälp har de jättelika bomber, utrustade med artificiell intelligens. Ombord på skeppet finns också en rymdvarelse som utseendemässigt påminner om en badboll med fötter.

ASSAULT ON PRECINCT 13 (1976)

Produktionsbolag: CKK Corporation, Overseas FilmGroup **Regi:** John Carpenter
Producent: J. Stein Kaplan **Manus:** John Carpenter **Foto:** Douglas Knapp **Klippning:** John Carpenter (som John T. Chance) **Musik:** John Carpenter **I rollerna:** Austin Stoker, Darwin Joston, Laurie Zimmer, Martin West, Nancy Loomis, Charles Cyphers

⁶⁴ Conrich/Woods, 91

Polisen Ethan Bishop har fått i uppdrag att ha hand om personalen på polisstationen i Andersondistriktet under de sista timmarna innan stationen stängs ner för gott. Efter ett tag kör en fångtransport in på stationen för att ta hand om en sjuk fånge. Ombord på fångtransporten finns också den ökände mördaren Napoleon Wilson. Samtidigt blir en liten flicka mördad av en medlem i gatugänget "Street Thunder". Flickans pappa skjuter ihjäl sin dotters mördare och flyr sedan in på polisstationen. När mörkret fallit omringar gatugänget byggnaden och går till attack.

HALLOWEEN (1978)

Produktionsbolag: Falcon International Productions **Producent:** Debra Hill **Regi:** John Carpenter **Manus:** John Carpenter/Debra Hill **Foto:** Dean Cundey **Klippning:** Charles Bornstein/Tommy Lee Wallace **Musik:** John Carpenter **I rollerna:** Jamie Lee Curtis, Donald Pleasence, Nancy Loomis, Charles Cyphers, P. J. Soles, Nick Castle

På Halloween, den 31:e oktober, 1963 knivmördar den då sexårige Michael Myers sin storasyster Judith i småstaden Haddonfield, Illinois. Efter att ha spenderat de följande åren på en psykiatrisk klinik rymmer Michael och återvänder till sin hemstad på dagen femton år efter mordet. Samtidigt ska den unga Laurie Strode spendera Halloween med att sitta barnvakt. Hon har ingen aning om vad som är på väg mot henne...

THE FOG (1980)

Produktionsbolag: AVCO-Embassy Pictures, EDI **Producent:** Debra Hill **Regi:** John Carpenter **Manus:** John Carpenter/Debra Hill **Foto:** Dean Cundey **Klippning:** Charles Bornstein/Tommy Lee Wallace **Musik:** John Carpenter **I rollerna:** Adrienne Barbeau, Jamie Lee Curtis, Tom Atkins, John Houseman, Janet Leigh, Hal Holbrook

När kuststaden Antonio Bay gör sig redo att fira sitt hundraårsjubileum drar plötsligt en kraftig dimma in över staden och märkliga saker börjar hända. I dimman döljer sig skeppet Elizabeth Dane som förliste på samma plats för hundra år sedan och förlorade hela sin besättning. Skeppet plundrades och med hjälp av rikedomarna grundades Antonio Bay. Nu vill besättningen utkräva hämnd.

ESCAPE FROM NEW YORK (1981)

Produktionsbolag: AVCO-Embassy Pictures **Producent:** Larry J. Franco/Debra Hill **Regi:** John Carpenter **Manus:** John Carpenter/Nick Castle **Foto:** Dean Cundey **Klippning:** Todd C. Ramsay **Musik:** John Carpenter/Alan Howarth **I rollerna:** Kurt Russell, Lee Van Cleef, Ernest Borgnine, Donald Pleasence, Isaac Hayes, Harry Dean Stanton, Adrienne Barbeau,

År 1997 har Manhattan förvandlats till ett jättelikt fängelse där total anarki råder. När Air Force One störtar på ön är det upp till den fångslade ex-militären Snake Plissken att rädda presidenten.

THE THING (1982)

Produktionsbolag: Truman-Foster Company (distribuerad av Universal) **Producent:** David Foster/Lawrence Turman/Stuart Cohen **Regi:** John Carpenter **Manus:** Bill Lancaster efter ”Who goes there?” av John W. Campbell **Foto:** Dean Cundey **Klippning:** Todd C. Ramsay **Musik:** Ennio Morricone **I rollerna:** Kurt Russell, Wilford Brimley, Keith David, Donald Moffat, T. K. Carter

En hund jagas av en helikopter över Antarktis slätter. Männerna i helikoptern skjuter efter hunden som flyr in på en amerikansk forskningsstation. Efter en häftig eldstrid med amerikanerna dör helikopterbesättningen och hunden får ett nytt hem på forskningsstationen. Men inuti hunden döljer sig något fruktansvärt. Något som legat begravt under polarisen i tusentals år.

CHRISTINE (1983)

Produktionsbolag: Columbia Pictures **Producent:** Richard Kobritz/Larry J. Franco **Regi:** John Carpenter **Manus:** Bill Philips efter Stephen Kings roman **Foto:** Donald M. Morgan **Klippning:** Marion Rothman **Musik:** John Carpenter/Alan Howarth **I rollerna:** Keith Gordon, John Stockwell, Alexandra Paul, Robert Prosky, Harry Dean Stanton

Highschoolnörden Arnie Cunningham köper en gammal rostig Plymouth Fury och börjar restaurera den. Allt eftersom bilen (som kallas ”Christine”) återfår sin forna glans förändras också Arnies personlighet.

STARMAN (1984)

Produktionsbolag: Columbia Pictures **Producent:** Larry J. Franco **Regi:** John Carpenter **Manus:** Bruce A. Evans/Raynold Gideon **Foto:** Donald M. Morgan **Klippning:** Marion Rothman **Musik:** Jack Nitzsche **I rollerna:** Jeff Bridges, Karen Allen, Charles Martin Smith, *En utomjording störtar i Wisconsin och hamnar i den nyblivna änkan Jenny Haydens hem. Utomjordingen antar formen av Jennys döde man och övertygar henne att köra honom till Arizona där hans vänner ska hämta honom. USA:s armé har undersökt kraschen och är dem snart på spåren.*

BIG TROUBLE IN LITTLE CHINA (1986)

Produktionsbolag: 20th Century Fox **Producent:** Larry J. Franco **Regi:** John Carpenter **Manus:** Gary Goldman/David Z. Weinstein/W. D. Richter **Foto:** Dean Cundey **Klippning:** Steve Mirkovich/Mark Warner/Edward A. Warschilka **Musik:** John Carpenter/Alan Howarth **I rollerna:** Kurt Russell, Kim Cattrall, Dennis Dun, James Hong, Victor Wong

Lastbilschauffören Jack Burton kastas in i ett oförglömligt äventyr då han ska hjälpa sin kompis Wang att rädda dennes flickvän Miao Yin från gatugänget ”Lords of death” i San Franciscos China Town. Miao Yin har nämligen kidnappats av den gamle magikern Lo Pan som behöver Miao Yins gröna ögon för att återfå sin fysiska kropp. En strid mellan det goda och det onda tar sin början.

PRINCE OF DARKNESS (1987)

Produktionsbolag: Alive Films **Producent:** Larry J. Franco **Regi:** John Carpenter **Manus:** John Carpenter (som Martin Quatermass) **Foto:** Gary B. Kibbe **Klippning:** Steve Mirkovich **Musik:** John Carpenter/Alan Howarth **I rollerna:** Jameson Parker, Lisa Blount, Victor Wong, Dennis Dun, Donald Pleasence

Fader Loomis upptäcker en stor glasylinder, innehållande en grön vätska, i en övergiven kyrka. Han kontakter sin gamle vän professor Birack som tar med några av sina studenter för att studera behållaren. Snart upptäcker de att behållaren innehåller djävulens son.

THEY LIVE (1988)

Produktionsbolag: Alive Films **Producent:** Larry J. Franco **Regi:** John Carpenter **Manus:** John Carpenter efter ”Eight O’clock in the morning” av Ray Nelson **Foto:** Gary B. Kibbe **Klippning:** Gib Jaffe/Frank E. Jimenez **Musik:** John Carpenter/Alan Howarth **I rollerna:** Roddy Piper, Keith David, Meg Foster

Nada hittar ett par solglasögon som får honom att se hur världen egentligen ser ut. All media och reklam innehåller dolda budskap som framträder då han tar på glasögonen. Nada upptäcker också att många högt uppsatta, auktoritetsfigurer och rika människor egentligen är rymdvaror vars mål är att undertrycka mänskligheten.

IN THE MOUTH OF MADNESS (1995)

Produktionsbolag: New Line Cinema **Producent:** Sandy King **Regi:** John Carpenter **Manus:** Michael De Luca **Foto:** Gary B. Kibbe **Klippning:** Edward A. Warschilka **Musik:** John Carpenter/Jim Lang **I rollerna:** Sam Neill, Julie Carmen, Jürgen Prochnow, Charlton Heston

Den bästsäljande författaren Sutter Cane är spårlost försvunnen och John Trent får i uppdrag att hitta honom. Trent får reda på att Cane gömmer sig i Hobb’s End- en stad som bara existerar i författarens böcker. Trent beger sig dit och snart har gränsen mellan verklighet och fiktion börjat suddas ut.

7.2 Övriga filmer

MEMOIRS OF AN INVISIBLE MAN (1992)

Produktionsbolag: Le Studio Canal+/Regency **Regi:** John Carpenter

VILLAGE OF THE DAMNED (1995)

Produktionsbolag: Alphaville films **Regi:** John Carpenter

ESCAPE FROM L.A. (1996)

Produktionsbolag: Paramount **Regi:** John Carpenter

VAMPIRES (1998)

Produktionsbolag: Film office/JVC Entertainment/Laro ent./Spooky tooth prod./Storm King prod **Regi:** John Carpenter

GHOSTS OF MARS (2001)

Produktionsbolag: Screen gems **Regi:** John Carpenter

THE WARD (2010)

Produktionsbolag: A bigger boat/Echo Lake ent. **Regi:** John Carpenter

8. Litteratur

Biskind, Peter, *Easy riders, Raging bulls*, London, Bloomsbury 1998

Bonadella, Peter, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York, Continuum 2002

Boulenger, Gilles, *John Carpenter- the prince of Darkness. An exclusive interview with the Director of Halloween and The Thing*, Beverly Hills CA: Silman-James press 2001

Carroll, Noël, *The Philosophy of horror or Paradoxes of the heart*, New York, Routledge 1990

Clover, Carol J., *Men, women and chainsaws- gender in the modern horror film*, Princeton University press 1992

Conrich, Ian & Woods, David (red.), *The cinema of John Carpenter- the technique of terror*, London, Wallflower press 2004

Green, Philip, *Cracks in the Pedestal: Ideology and Gender in Hollywood*, Amherst, University of Massachusetts press 1998

Hayward, Susan *Key concepts in cinema studies*, London, Routledge 2000

Loukides, Paul, K. Fuller, Linda (red.), *Beyond the Stars: Themes and Ideologies in American Popular Film*, Bowling green University popular press 1996

Nowell-Smith, Geoffrey, *Luchino Visconti*, London: British Film Institute 2003

Tilda, Maria & Luoma-Keturi, Seppo (red), *Våldet mot ögat: filmforskare om film- och videoskräck*, Stockholm, Författarförlaget 1985

Wollen, Peter, *Signs and meaning in the cinema*, London: BFI Publishing 1998

Wright Wexman, Virginia (red.) *Film and authorship*, New Brunswick, N.J. Rutgers University Press 2003

9. Otryckt material

9.1 Hemsidor

Box office Mojo artikel "Halloween",

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=halloween.htm>

Burnett, Joseph, "The horror in music comes from the silence"- John Carpenter interviewed, The Quietus.com 2012-01-24, thequietus.com/articles/07784-john-carpenter-interview

Strage, Fredrik, *När samhället förändras blir skriken och skratten allt svagare* i DN 2013-11-01, <http://www.dn.se/kultur-noje/kronikor/fredrik-strage-nar-samhallet-forandras-blir-skriken-och-skratten-allt-svagare/>

Wikipedia, artikel "John Carpenter", http://en.wikipedia.org/wiki/John_Carpenter

9.2 Ljudinspelningar

Kommentarspår *The Thing* (svensk utgåva), Universal studios 2003

Kommentarspår *Prince of darkness* (brittisk utgåva), Studio Canal 2002

10. Bildadresser

Framsida:

http://www.avcesar.com/source/software/tmdb/8830/extrait_halloween_1.jpg

Bild 1: <http://www.outpost31.com/images/John%20Carpenter.jpg>

Bild 2: <http://www.horrorphile.net/images/halloween-jamie-lee-curtis-pj-soles-and-nancy-loom1.jpg>

Bild 3: http://4.bp.blogspot.com/-YLU5mfa_K9s/UmrCjozfvXI/AAAAAAAAACxo/yuRhIcb8OBQ/s640/halloween-2.png

Bild 4: <http://4.bp.blogspot.com/-CT27N83BWwo/TIVtSxHxWol/AAAAAAAAABbg/QUV76st0Cxcw/s1600/in-the-mouth-of-madness.jpg>

Bild 5: <http://media.cinemasquid.com/blu-ray/titles/the-thing/67616555-3f9c-4575-9719-a19217ff53da/screenshot-med-35.jpg>

Bild 6: <http://www.cinematallica.com/wp-content/uploads/2013/11/SnakePlissken2.jpg>

Bild 7: <http://3guys1movie.com/wp-content/uploads/2012/02/assault13edited.jpg>

Bild 8: <http://thewolfmancometh.files.wordpress.com/2012/11/they-live-billboards-messages-john-carpenter.jpg>

Bild 9: <http://www.scaruffi.com/director/carpente/carp4.jpg>

Bild 10:

http://www.mondonerd.it/wp/wpcontent/uploads/2013/08/large_they_live_blu-ray_8.jpg