

På rutsjebanetur i hjemmebiografen ... med ubudne gæster

Af [Andreas Halskov](#) - nov 20, 2014



En gennemført *low-key*-belysning med effektive skyggeeffekter. Et forførende men også urovækkende lyd- og musikdesign. Et monster og en kvinde. Det lyder som ingredienslisten til en hvilken som helst horror- eller monsterfilm, men henviser mere specifikt til et af Hollywoodindustriens mest velkendte og vellykkede monster-franchises: *Alien*-filmene. Den kendte filmserie, som tog sit udspring i 1970'erne, er netop blevet samlet i en imponerende skarp Blu-ray-boks, og det er denne boks, som vi her skal se nærmere på.

Det nu velkendte *Alien*-franchise så dagens lys i 1979, på et tidspunkt hvor den amerikanske Hollywoodindustri oplevede en begyndende renæssance, og hvor forskellige spektakulære og kulørte genrer fik en egentlig opblomstring. Ridley Scotts oprindelige film, der ligesom de øvrige *Alien*-film skulle udkomme i flere forskellige versioner og *cuts*, forsøgte med held at integrere den spektakulære monsterfilm med en Hitchcock-lignende suspenseopbygning, et ikonisk design og nogle A-list-skuespillere, der kunne pege i retning af de mere lødige og dyre produktioner. Skuespillere som Sigourney Weaver, Harry Dean Stanton og John Hurt. Siden har *Alien* haft kronede dage, og i 2014 fejrer serien sit 35 års jubilæum. I denne sammenhæng er der udkommet en ny Blu-ray-boks, og netop den udgivelse er genstand for anmeldelsen her. Det er samtidig en anledning til at se tilbage på de første fem film i serien (fraregnet *spin-offs* som *Alien vs. Predator*-filmene). Hvad var det, som gjorde *Alien* til noget særligt, og hvilke kvaliteter er stadig – 35 år efter den oprindelige film – værd at fremhæve? Og hvordan kommer filmene til deres ret i den nye udgivelse, der netop er sendt på markedet af 20th Century Fox?

Fig. 1: Plakaten til den oprindelige *Alien*-film fra 1979.

”In space no one can hear you scream”

Det startede naturligvis ikke med *Alien* (1979). Går man længere tilbage i filmhistorien finder man selvklart andre eksempler på science fiction-film, som har nydt – og stadig nyder – stor kunstnerisk og filmisk anerkendelse. Tænk blot på Fritz Langs *Metropolis* (1927), James Whales *Frankenstein* (1931), Jean-Luc Godards *Alphaville* (1965), Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) og Andrej Tarkovskijs *Solaris* (1972).

I generel forstand har science fiction-genren dog næppe nydt stor respekt, og science fiction-bøger placeres ofte på selvstændige hylder i boghandleren, i afdelingen for *pulp fiction*, kulørte bogserier og

billige paperbacks. Også i den kontekst, der hedder amerikansk film, har science fiction-genren levet en gedulgt tilværelse i underlødighedens og B-filmens skygger. Dette skulle dog forandre sig i løbet af 1960'erne og 70'erne, hvor studiesystemet oplevede en egentlig renæssance, og hvor kulørte genrer som science fiction-, horror- og monsterfilm fik en massiv opblomstring. Hollywoodindustriens renæssance tilskrives ofte *Jaws* (1975) og *Star Wars* (1977) – værker der med rimelighed kunne beskrives som hhv. monster- og science fiction-film – og i 1979 udkom Ridley Scotts første *Alien*-film, som netop sammensmeltede disse genrer (fig. 2-3).

Fig. 2-3: To kulørte og effektive genrefilm, som indvarslede Hollywoodfilmens renæssance i slutningen af 1970'erne – og som pegede for nye tider for genrefilmen og de store franchises. Billedpar: *Jaws* (1975) og *Star Wars* (1977).

Fig. 3.

Idéen bag Scotts film var at trække sci-fi- og monsterfilmen (i Japan kendt som *kaijufilmen*) ind i et mere kunstnerisk rum. *Star Wars*, der kostede ca. 11 mio. dollars at producere og som indtjente mere end 775 mio. dollars, blev af mange regnet som alletiders største B-film. *Alien* blev produceret for et lignende budget, og indtjente godt 100 mio. dollars, men prøvede i stilistisk forstand at lægge sig i den mere kunstneriske retning a la *2001: A Space Odyssey* (1968). Forsøget på at tilføje *Alien* et strejf af lødighed og kunst – hvilket ellers sjældent er blevet knyttet til science fiction-genren – kunne ses i castingen, hvor man som nævnt hyrede store skuespillere som Sigourney Weaver, Harry Dean Stanton og John Hurt. Det kunne også ses i den effektive brug af scenografi, *low-key*-belysning og visuelle effekter, og netop de visuelle effekter blev da også hædret med en Oscar ved årets Academy Awards.

Star Wars-serien er skabt af George Lucas i samarbejde med en serie af *hired hands* (bl.a. Irvin Kershner og Richard Marquand), mens *Alien* var tænkt som en saga af forskellige unikke film, der hver især kunne være udtryk for en (ny) auteurs særlige vision og signaturstil. Dette var i al fald idéen fra dét øjeblik, hvor Ridley Scott kuldcastede sine tanker om at instruere *Dune* (1984) og i stedet kastede sig over Dan O'Bannon og Ronald Shusetts manuskript til *Alien*. Til den første film blev den talentfulde britiske instruktør Ridley Scott, som sagt, bragt i stilling, mens de øvrige *Alien*-film blev iscenesat af nogle ditto unge og markante filmskabere – med hver sin egen signaturstil. Dette kan med rette siges at have gjort *Alien*-franchiset til en mere uegal gruppe af film (modsat de tre første *Star Wars*-film, som lægger sig

naturligt i forlængelse af hinanden), men det har også på godt og ondt gjort *Alien*-filmene til unikke skaberværker.

Den første *Alien*-film kobler science fiction og horrorfilmens elementer og dyrker en hitchcocksk brug af suspense og vidensfald. James Camerons *Aliens* (1986) dyrker den heftige kontrast imellem melodrama og hårdtpumpet action og har i flertalsformen (*Aliens*) et typisk Cameron-motiv om det spektakulære og det kvantitative. Flere monstre, større våben og en mere intens lyd og klipperytme. Scotts film udnytter *low-key*-belysning og *off-screen*-lyd til at skabe en rumlig effekt, men har ellers karakter af et intenst og kammerspilsagtigt thrillerplot. Camerons film har episke og næsten wagnerske anstrøg med effekt- og teknikunge passager samt en fokus på våben og *casualty counts* i stil med et *first-person shooter*-spil til computeren. Noget, der dog på bedste Cameron-manér kontrasteres af nogle mere rolige passager og et familieorienteret subplot (centreret om den unge Newt). Den tredje *Alien*-film dyrker en mere stiliseret kobling af fængselsfilm, science fiction og *film noir*, og denne stilisering, som er så typisk for David Fincher, ses allerede i titlen med det sirligt hævdede tretal (*Alien³*). En titel, der vidner om et finchersk signaturtræk, og som også genkendes i titlen på en af instruktørens mest populære og hæderkronede film: *Se7en* (1995). Hvis Cameron kendes for sit bombastiske udtryk og sin fremhævelse af filmens teknik, så er Fincher snarere kendetegnet ved en legende og særdeles bevidst brug af forskellige stilretninger, genrekoder og *plot-twists*. Med en lille tilsnigelse kunne man sige, at Cameron er neo-klassicist, mens Fincher er postmodernist. Også den fjerde film i rækken, *Alien: Resurrection* (1997), rummer nogle for instruktøren faste stilgreb, og navnlig blandingen imellem nogle superheltegnende karakterer og et tegneserieagtigt design med kraftige elementer af komik synes typisk for skaberen Jean-Pierre Jeunet. Den samme Jeunet, som med landsmanden Marc Caro har skabt nogle groteske, postapokalyptiske filmklassikere i form af *Delicatessen* (1991) og *De fortabte børns by* (1995).

Et overvældende skue

Da Ridley Scott i 1979 valgte at lave den første *Alien*-film, havde han længe barslet med idéen om at filmatisere Frank Herberts klassiske science fiction-fortælling *Dune* – en bog der ad flere afveje endte hos David Lynch, som iscenesatte den i 1984. Skæbnen ville, at David Lynchs film blev en af instruktørens største fiaskoer – en fiasko der dog nyder en vis kultdyrkelse – alt imens den første *Alien*-film blev en stor succes hos både science fiction-fans, kritikere og branchefolk. En afgørende forskel kunne siges at ligge i designet, hvor den første *Alien*-film formåede at etablere et helt særegent og sirligt gennemført design. Fra rumskibets organiske, mørklagte gange til det metalliske monster og den flotte æggrotte, som åbenbarer sig for seeren i en imponerende supertotal (en såkaldt *grand vista*) (fig. 4). Monsterfilmen står og falder ofte med selve monsterdesignet, og grænsen imellem kunst og kitsch kan her synes hårfin. Tænk blot på den varierende designkvalitet i forskellige King Kong- og Godzilla-film og de campy kvaliteter i en dansk monsterfilm som *Reptilicus* (1961).

I forbindelse med *Alien*-filmene var det manuskriptforfatteren Dan O'Bannon, som hentede inspiration og hjælp hos den surrealistiske tegner og maler H.R. Giger. Det metalliske, seksuelle og menneskelignende monster, som er konstrueret på baggrund af nogle Giger-værker fra midten af 1970'erne – kunne i kraft af farverne og rumskibets organiske gange naturligt gå i ét med omgivelserne. Og dette kunne til stor effekt understøttes af den spændingsbefordrende *low-key*-belysning. Gigers monster, som i dag har en næsten ikonisk status, fik desuden lov at yde indflydelse på filmens generelle set-design. Med hjælp fra Ron Cobb, Chris Foss og Carlo Rambaldi skabte Giger et effektfuldt monster, men også nogle omgivelser, som på naturlig og organisk vis spejlede monstrets uhyggelige blanding af det fremmedartede og det velkendte samt organiske. Den såkaldte "chestbuster" havde klare reminiscenser af David Cronenbergs *Shivers* (1975; fig. 5), som omhandler seksuelt overførte parasitter, og arven fra den organiske *body-horror*-stil hos Cronenberg er i det hele taget ganske tydelig i *Alien*-filmene (fig. 5). Mere imponerende er dog "space-jockey"-scenen, hvor hele rummet er skabt i samarbejde med H.R. Giger, og hvor filmens scenografi næsten fremtræder som et dystert, surrealistisk maleri. En selvstændig attraktion.

Fig. 4. Et af mange *grand vistas* fra den første *Alien*-film. I den nye Blu-ray-udgivelse fremtræder denne supertotal med endnu større visuel fascinationskraft.

Fig. 5: Den første *Alien*-film har formentlig hentet væsentlig inspiration i David Cronenbergs *Shivers* (1975).

The superfield – fra rumfilm til rumklang

Alien-filmen udmærker sig dog ikke blot ved et stærkt visuelt design, som især træder frem i Ridley Scotts klaustrofobiske 1'er og David Finchers mere fugtige og *noir*-agtige 3'er. Et andet fremtrædende element i filmene er lyddesignet, og med den nye restaurering fremstår Dolby DTS HD-versionen med en særlig ildevarslende karakter. Navnlig i den første film oplever man en betydningsbærende lydside – en lydside, som medvirker til at skabe og udvide rum (*polariserende*), men som samtidig understøtter eller indvarsler den maveknugende rutsjebanetur.

Det starter med en ildevarslende titelsekvens. En urovækkende musikalsk figur høres på lydsporet i stil med György Ligetis ikoniske musik til Stanley Kubricks *The Shining* (1980). Kameraet bevæger sig fra venstre mod højre i en rolig panorering, idet forskellige navne og nogle hvide skråstreger lakonisk entrerer billedrammen. Skråstregerne bliver pludselig til en titel i nogle kliniske hvide versaler (ALIEN), og strygermotivet nærmer sig nu et crescendo, idet man også hører trommer og en mere dystert undertone. Således åbner den første *Alien*-film, og den urovækkende musik er skabt af komponisten Jerry Goldsmith, der sammen med lydklipperen Jim Shields har haft en væsentlig rolle i skabelsen af den første films spænding og rumorganisering. Billedet i titelsekvensen siger ikke meget, men indikerer, at vi befinder os i det ydre rum, og den efterfølgende montage af indstillinger viser os et tilsyneladende tomt eller affolket rumskib indefra (fig. 6). De halvnære og nære indstillinger af computerudstyr vidner primært om en mangel på mennesker, og det er faktisk det gennemførte lyddesign, der giver rummet sin karakter og fylde. Computernes bippende interface, den lette rumklang og de små diegetiske lyde er alle med til at skabe rummet. Og lyddesignet fungerer her som et alternativ til den traditionelle måde at skabe rum og overblik på i en film, hvor man klipper til et *establishing shot*, der giver overblik over hele rummet, for herefter at klippe *ind* på de væsentlige handlingselementer.

Fig. 6: Den første film opererer ikke med et klassisk *establishing shot*, men bruger lyden til at etablere, artikulere og udvide rummet. Gennem de bippende og støjende maskinlyde, de fjerne ekkoer og den store rumklang skabes noget, som Michel Chion har kaldt et *superfield*. Et rum, der om noget er en lydlig konstruktion.

Når man taler om *Alien*-filmene, tænker man straks på det forrygende og foruroligende lysarbejde, hvor monstret ofte bliver væk i de endeløse, labyrintiske gange eller gemmes bag denne eller hin slagskygge. Hvad man alt for sjældent opholder sig ved, er *Alien*-filmenes forrygende musik- og lyddesign, som Jerry Goldsmith, Jim Shields og en lang række konsulenter og lydfolk har skabt.

Vi ville aldrig tale om *Star Wars* (1977) uden at anerkende betydningen af John Williams' musik og lyddesignet af Ben Burtt (der i ganske konkret forstand animerer de forskellige miniaturemodeller, som filmen er udgjort af). Man kunne heller ikke forestille sig at tale om *Planet of*

the Apes (1968) uden at nævne Jerry Goldsmiths partitur (fig. 7). Det er den samme Goldsmith, som 11 år senere lavede musikken til den første *Alien*-film, og han har altså sammen med Jim Shields været med til at skabe den rum-lighed, som er så grundlæggende for *Alien*-filmene, der netop foregår i rummet (fig. 7). Og faktisk har netop Ben Burt også været inde over lydarbejdet på *Alien*, om end i en mindre synlig og eksponeret forstand (i sammenligning med *Star Wars*-filmene).

Fig. 7: Komponisten Jerry Goldsmith har lavet musik til det klassiske science fiction-opus *Planet of the Apes* (1968, bl.), men har også lavet det fængende og foruroligende partitur til *Alien* (1979).

Hitchcock in space

Den første *Alien*-film har fået den danske titel *Alien – den 8. passager*, og denne film spiller i særligt høj grad på vidensfald og spændingsopbygning. Noget, som alle *Alien*-filmene dog opererer med i større eller mindre grad.

At filmen etablerer en gådeformel ses allerede i titlen, der blot beretter om 'en fremmed' uden at præcisere, hvem eller hvad denne fremmede er. Også titelsekvensen er et studie udi vidensfald, idet de hvide skråstreger kun langsomt åbenbarer titlen, og eftersom vi ikke klart kan afgøre hvor filmen foregår, endsig hvad den handler om. Af taglinen til den oprindelige film kunne man formentlig godt ane, at der var (er) tale om en rumfilm med træk fra horrorgenren: "In space no one can hear you scream". Taglinen er dog stadig tilpas diffus og ukonkret til at vække interesse, uden at afsløre centrale handlingstråde.

Dette foregriber den orkestrering af spænding og suspense, som alle *Alien*-filmene – navnlig den første – excellerer i. Virkemidler som *low-key*-belysning, nærbilleder og montageklipning bruges ofte i Ridley Scotts film til at nedbryde rummet og gøre det umuligt for tilskueren at have det fulde (rumlige) overblik. Når overblikket forsvinder, er muligheden for overraskelse og chok større, og med de ulmende lydeffekter og den foruroligende musik af Jerry Goldsmith bringer filmen konstant tilskueren i en form for usikkerhed. Hvad vil der ske? Hvor er vi? Og – ikke mindst – hvor er monstret?

De forskellige elementer af *comic relief* (som da besætningen diskuterer arbejds- og ansættelsesvilkår i den første film) bruges også som en form for stilhed før storm, og en række genstande i filmene har udelukkende en spændingsbefordrende funktion. Tænk blot på katten Jones/Jonesy, der fungerer som en art MacGuffin i den første film (fig. 8), eller rumskibets selvudslettelsesmekanisme med det stressende nedtællingsur (fig. 8). Den klassiske Hollywoodfilm opererer med klare mål, konflikter og motiver – og søger at skabe spænding gennem en flittig brug af deadlines og annonceringer. Ja, der er tale om generelle principper for Hollywoodfilmen, men også en temmelig præcis beskrivelse af de kvaliteter, som *Alien*-filmene rummer. Uagtet hvordan man læser og forstår de enkelte film i serien, så er de for størstedelen dramatiske og stemningsfulde.

Alfred Hitchcock er blevet kendt som "the master of suspense", og det var en afgørende pointe hos Hitchcock, at kontrasten og pauserne begge var centrale komponenter i spændingsopbygningen. I den forstand har det lange familielignende subplot i *Aliens* (som er forlænget i *director's cut*-udgaven) også flere forskellige funktioner: For det første udfolder det Newt og Ripleys respektive karakterer, for det andet tilføjer det filmen et melodramatisk tilsnit mhp. at engagere tilskueren følelsesmæssigt, og endelig skaber det nogle pauser, der kan danne grobund for en knugende suspense eller pludselige elementer af surprise (fig. 9).

Fig. 8: 'Jonesy' – en dramatisk rekvisit i den første *Alien*-film.

Fig. 9: Familie-biplotet med Newt har flere forskellige funktioner: Det udfolder karaktererne, det giver filmen et melodramatisk tilsnit med mulighed for en bredere (kønsnæssig) appel, og det skabe nogle såkaldte "svage partier", der kan danne kontrast ift. den heftige action og de flittige chokeffekter.

Alien-filmene er indbyrdes meget forskellige, og kvaliteten er svingende fra film til film. Ridley Scotts første film, der som sædvanlig er udkommet i forskellige versioner (tænk blot på *Blade Runner*), er stadig den mest effektive og audiovisuelt imponerende. James Camerons *sequel* ligner en tidskapsel – et billede på 1980'ernes store *high-concept*-film og begyndende *sequelitis* (for at bruge Kristin Thompsons ord). David Fincher, som er aktuell med *Gone Girl* (2014), kendes for sin næsten kliniske *noir-coolness* og sine drilske plotafviklinger, og disse elementer kommer til dels udtryk i den udskældte *Alien*³. En film, der nok er fortælmæssigt rodet, men stadig stilistisk fængslende. James Cameron har kritiseret Finchers 3'er, ikke mindst for dens indhug i *Alien*-mytologien og dens lemfældige tilgang til de faste karakterer. Ikke desto mindre slutter Finchers film med en hommage til netop James Cameron, dette i form af en parafrase af den nu velkendte afslutningssekvens fra *Terminator 2: Judgment Day* (1991) (fig. 10-11).

Fig. 10-11: Slutningen i David Finchers film *Alien3* (1992) ligner en hyldest til James Camerons film *Terminator 2* (1991), men Cameron var – ironisk nok – en af de mest fremtrædende kritikere af Finchers film.

Fig. 11.

De svageste film er formentlig *Alien: Resurrection* og den seneste *Prometheus* (2012), der dog på flere måder går tilbage til oprindelsen af den første film og genopliver den oprindelige *Alien*-mytologi. Bevægelsen mod det oprindelige spejles endog i filmens titel – en titel der henviser til Prometheusmyten (om Prometheus der stjæler ild fra guderne) og til alle science fiction-historiers moderfortælling: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818).

Fra *damsel in distress* til slagkraftig satan

Den første *Alien*-film kunne på mange måder betegnes som et barn af 1970'erne. Den kom på et tidspunkt, hvor Hollywoodindustrien oplevede en regulær renæssance, og hvor kulørte genrer som monster-, horror og science fiction-film oplevede en egentlig genopblomstring (med film som *Bugs*, *Squirm*, *Star Wars*, *Close Encounters of the Third Kind* og *Halloween*). Filmen kunne dog også i sin stærke, egenrådige og kvindelige protagonist siges at illustrere nogle generelle tankestrømme og forandringer i det amerikanske samfund og kulturliv. I 2014, hvor vi har *Bechdel*-testen (som søger at vise underrepræsentationen af kvinder i film) og tilbagevendende diskussioner om kvinders rolle bag og foran kameraet, er det bemærkelsesværdigt hvor meget *Alien* er centreret omkring én kvindes gøren og laden. I modsætning til teenagegyserens fokus på den jomfruelige unge pige (*the final girl*), der kun i kraft af sin påpasselighed lykkes med at overleve diverse farer, så er Ripley (Sigourney Weaver) hverken på flugt fra sig selv, sin egen seksualitet eller sine egne drifter. Ripley er hverken en *damsel in distress* eller en dydig

final girl, der lykkes med at undslippe det farlige (læs: maskuline) monster. Ripley er en stærk kvinde, der nok er tiltrækkende og sensuel (jf. scenen, hvor man ser hende i undertrøje og små bomuldstrusser), men uden at være en bovlang genstand for det seksualiserede maskuline blik. Og uden selv at være maskuliniseret.

Når den karseklippede Demi Moore siger "Suck my dick!" i filmen *G.I. Jane* (1997), er dette et billede på det paradoks, som mange stærke kvindelige helte står i: Hvis hun skal være en stærk og handlekraftig helt, skal hun gøres til en mand. Dette paradoks spilles der bevidst på i *G.I. Jane*, og også i *Alien* er Ripleys kvindelighed genstand for diskussion i løbet af de forskellige film (ikke mindst i David Finchers fængselsfilm). Det er dog bemærkelsesværdigt, at hun skildres som en stærk og egenrådig helt, der også (som set i *Z'eren*) har et moderligt gen, uden at dette fjerner hendes fokus eller hæmmer hendes handlekraft.

Sigourney Weaver, som havde haft nogle mindre roller i forskellige produktioner fra 1970'erne (bl.a. *Annie Hall*), blev castet til at være den ene af to kvindelige hovedroller i den oprindelige *Alien*-film. Som makker til Weaver havde man oprindeligt udset sig Veronica Cartwright, men filmen endte som en næsten Paul Schrader-lignende *one-character movie*, og Weavers Ellen Ripley-karakter er i dag et sjældent og ikonisk eksempel på en stærk kvindelig protagonist i en Hollywoodfilm (jf. fig. 12). Dette i en industri, hvor langt de fleste kvinder har sekundære roller som *damsels in distress* eller *love-interests*, og hvor det oftest er en stærk mand, der klarer ærterne og til sidst får sin udkårne (for det er jo netop det, hun er: en genstand for hans længsel). Klassiske øjeblikke, der illustrerer Ripleys kvaliteter er slutningen på Ridley Scotts *Alien*, hvor hun trods alle love, inklusive tyngdekraften, samt slutningen af James Camerons *Aliens*, hvor hun viser sine evner udi at kæmpe og betjene tungt, elektronisk udstyr. Så meget for mande- og kvindejob, mande- og kvinderoller.

Fig. 12: Den kvindelige westernhelt ved den nye *frontier*: Ellen Ripley.

Samlet set er *Alien*-franchiset et billede på en overgangstid. En tid, hvor kulørte genrer og genrehybrider fik en oplomstring, hvor Hollywoodindustrien og dens endeløse *sequels* fik en renæssance, og hvor stærke kvindefigurer begyndte at slå igennem. Men måske også en tid, hvor jagten efter sikre succeser begyndte at kompromittere kunsten, og hvor man begyndte at søge tilbage mod velkendte formler og skabeloner frem for at skabe noget nyt og originalt. *Alien*-filmene er dog også – på et ganske simpelt plan – et studie udi flotte designs, effektiv brug af lyd og lys og en næsten hitchcocksk leg med tilskuerens følelser. Se dem (igen), hvis du tør...

[quote_center]***[/quote_center]

Fakta

Blu-ray-boksen *Alien Anthology* (2014) indeholder bl.a. følgende elementer:

- De fire første *Alien*-film (*Alien* [1979], *Aliens* [1986], *Alien3* [1992], *Alien: Resurrection* [1997]) i deres oprindelige biografversioner.
- De fire første *Alien*-film i alternative udgaver (*special edition*) med introduktioner af de respektive instruktører.
- En *making of*-disk med forskellige *featurettes* knyttet til hver af de førnævnte *Alien*-film, fx om klipning (*Future Tense: Editing and Music*), casting (*Truckers in Space: Casting*) og instruktion samt visuelt design (*The Visualists: The Direction and Design*).
- Kommentarspor med instruktører, lyddesignere mv.
- De oprindelige biografplakater (i mindre format).
- Kort med designtegninger af H.R. Giger.

Andreas Halskov (f. 1981). Cand.mag i filmvidenskab og engelsk med speciale i filmens lydside, ekstern lektor ved Københavns Universitet og adjunkt i engelsk og mediefag ved Egaa Gymnasium. Har undervist, holdt foredrag og udgivet artikler i diverse film- og medierelaterede sammenhænge (bl.a. i tidsskrifter som *P.o.v.*, *Cut!*, *AngloFiles*, *Soundvenue* og *Kosmorama*). Har desuden bidraget med et kapitel om "Tendenser og brudflader i moderne dansk reality-tv" til bogen *MedierNu – Massemedier og meningsdannelse* (Systeme 2011) samt et kapitel om fejlæstetik i film til bogen *Et fejlæstetisk univers* (2011, red. Marie Boye Thomsen), foruden at have medfattet og -redigeret bøgerne *Fjernsyn for viderekomne – de nye amerikanske tv-serier* (Turbine 2011, red. Jakob Isak Nielsen, Andreas Halskov og Henrik Højer) og *Guldfeber – på sporet af Oscarfilmen* (Turbine 2013, red. Andreas Halskov, Henrik Højer og Thomas Schwartz Larsen). Herudover har han bidraget til en kommende amerikansk antologi om *The Walking Dead* (red. John W. Morehead), og han har skrevet to monografier: *Paradoksets kunst* (Turbine, 2014) og *TV Peaks: Twin Peaks and Modern Television Drama* (Syddansk Universitetsforlag, 2015). Halskov har også fungeret som ekspert i diverse medier (fx DR2, P1, P3, P4, Radio 24/7, Tv2 News, Politiken, JP og Børsen), foruden at være fast filmekspert ved Tv2's Go'morgen Danmark. Og han skriver også fast om film og tv på bloggen "[Det røde rum](#)".