
Het Weekend of Terror

Grensoverschrijding als ritueel

Inleiding

Eén keer per jaar is het feest in de Amsterdamse bioscoop Tuschinski. Terwijl op het witte doek verschrikkelijke horrorfilms vertoond worden, is de grote zaal gevuld met een schreeuwende, fluitende, krijsende en joelende menigte, worden rollen toiletpapier als serpentines van het balkon gegooid, dwarrelt overal dons, stuiteren strandballen en ballonnen over de hoofden van het publiek, rennen mensen door de gangpaden, is het publiek buitennissig verkleed als monsters, zombies en seriemoordenaars. Dit artikel gaat over dat feest, een jaarlijks horrorfilm-festival genaamd *The Weekend of Terror*.

Het artikel is geïnspireerd op de door Verrips (1993) geschetste uitgangspunten van de 'antropologie van het Wilde Westen', die sociale wetenschappers ertoe wil aanzetten om 'het brede scala aan wilde fenomenen dat zich in het hart van het beschaafde Westen als pendant van het beschavingsproces voordoet' in kaart te brengen en te analyseren. Zijn keuze voor dit onderwerp lijkt vooral gebaseerd op een poging Elias' civi- lisatiethorie te ondergraven. Wilde fenomenen zoals de consumptie van horrorfilms worden door Verrips voornamelijk in een negatieve relatie tot Elias' beschrijving van beschaafd gedrag gedefinieerd. Een dergelijke negatieve definitie doet deze fenomenen geen recht, omdat zij een te beperkt begrippenkader biedt om wildheid, wilde affecten en de functies van wild gedrag te begrijpen. Hoewel de vaststelling dat een bepaald fenomeen wild of onbeschaafd is van groot belang is in het licht van Elias' beschavingstheorie, kan deze vaststelling nooit meer zijn dan een eerste stap in de interpretatie van zulke fenomenen. In dit stuk wil ik duidelijk maken dat het oeuvre van Georges Bataille ons een begrippenkader aanreikt dat gebruikt kan worden om wilde fenomenen in een ander licht dan dat van Elias' theorieën te zien. Naast het werk van Bataille gebruik ik de analytische concepten die Ulf Hannerz ontwikkelde in *Exploring the City* (1980).

Hoewel Bataille (1986, 1988) vooral bekend is als literator en filosoof, zijn bepaalde delen van zijn werk sociaal-wetenschappelijk van aard. Hij is beïnvloed door het oeuvre van Hubert & Mauss (1964). Daarnaast werd

hij geïnspireerd door Nietzsches ideeën omtrent het Dionysische, het lichaam en de dood van God enerzijds, en de perverse theorieën van Sade anderzijds (Hollier 1992).

Bataille maakt een onderscheid tussen de alledaagse wereld van eigenbelang en arbeid, die door hem ook wel de 'beperkte economie' genoemd wordt, en een wereld daarbuiten, die hij als de 'algemene economie' aanduidt. Het betreden van deze laatste wereld betekent het betreden van een wereld van erotiek en geweld, het jezelf blootstellen aan gevaar, het op het spel zetten van lijf en leden, het overschrijden van symbolische grenzen. Maar niet alleen het lichaam dreigt ten onder te gaan, ook de eigen identiteit staat in de wereld van de algemene economie op het spel. Het betreden van de wereld van de algemene economie druist in tegen het rationeel-economische eigenbelang. Voor Bataille is de wereld van de algemene economie van fundamentele betekenis voor het menselijk bestaan, reden waarom hij de termen 'beperkt' en 'algemeen' op een contra-intuïtieve manier gebruikt.

Wanneer de grenzen tussen de beperkte en de algemene economie bewust en op een beheerste manier overschreden worden, spreekt Bataille van een 'transgressief ritueel'. Batailles beschrijving van dit type rituelen lijkt ontleent aan het werk van Hubert & Mauss met betrekking tot het offer-ritueel (1964). Dergelijke grensoverschrijdingen vinden volgens Bataille ondermeer plaats binnen primitieve religies en de kunst. Mijns inziens is een ander voorbeeld van zo'n transgressief ritueel het bekijken van horrorfilms (Dronkers 1996).

In zijn werk bespreekt Bataille allerlei methoden om de wereld van de beperkte economie te verlaten. Al deze methoden spelen een belangrijke rol in het horror-genre. In deze films vormen het ondergaan van geweld, het schenden van verboden, bizarre vormen van erotiek, de confrontatie met het andere, het verschrikkelijke, het irrationele, de dood, rottende lijken, verminkingen, hybride lichamen, het instorten van symbolische begrenzingen, verspillende luxe, het kwaad, en het demonisch-sacrale essentiële thema's. Het verschil tussen horror- en actiefilms (een ander zeer gewelddadig genre) is dan ook gelegen in een omkering van de identiteit van de slachtoffers en slachtofferaars. In het geval van actiefilms wordt het geweld voornamelijk gepleegd door een binnen de vertelling als moreel goed voorgestelde held. Een bekend voorbeeld van zo'n held is Rambo, de heldhaftige Amerikaanse soldaat. De slachtoffers van het geweld worden negatief voorgesteld. Rambo brengt bijvoorbeeld tientallen 'slechte' communisten om het leven. Het geweld binnen actiefilms is daarom moreel verantwoord en normaliserend. In het geval van horrorfilms wordt het geweld voornamelijk gepleegd door verwerpelijke en afstotelijke persona-

ges: monsters, demonen, gekken. De slachtoffers van het geweld worden daarentegen binnen de vertellingen van horrorfilms positief gewaardeerd. Het zijn vaak heel normale tieners - slechts in weinig verschillend van de doelgroep van de films - die blootgesteld worden aan allerlei wreedheden. Het geweld in horrorfilms is grensoverschrijdend (transgressief) en abnormaliserend.

De horrorfilm is ongeveer even oud als de speelfilm zelf. In Méliès 'Le Manoir du Diable' uit 1896 krioelt het van duivels, monsters, spookverschijningen en bizarre verminderingen. In de periode van de stomme film, tot ongeveer 1930, gaan horrorfilms meer en meer gebruik maken van beeldmateriaal dat afkomstig is uit de zogenaamde 'gothic horror'-romans uit de negentiende eeuw, zoals bijvoorbeeld Mary Shelleys *Frankenstein* (1818). Tijdens deze periode oefent het Duitse expressionisme een grote invloed uit op het genre. Tussen 1930 en 1940 zijn het de grote Hollywood-studio's die het horrorgenre verder uitbouwen door het beeldmateriaal van de 'gothic horror' in het klassieke schema van de Hollywood-film te gieten. In de periode tussen 1940 en 1955 neemt de belangstelling voor het genre wat af. De Tweede Wereldoorlog en zijn nasleep zijn daar waarschijnlijk debet aan geweest. Echter, in het tijdvak tussen 1955 en 1970 bloeit de horrorfilm weer op, mede dankzij het werk van Italiaanse en Britse filmstudio's. In deze periode ontstaat een aantal organisaties van horrorfilm-liefhebbers, zoals fanclubs. In 1958 richtte Forrest J. Ackerman het eerste specialistische horrorfilm-tijdschrift (fanzine) *Famous Monsters of Filmland* op. Zoals tijdschriften een grote rol speelden in het ontstaan van de moderne natie-staat (Anderson 1990, 28-40), zo speelde dit legendarische blad een belangrijke rol bij het ontstaan van een internationale 'verbeelde gemeenschap' van horrorfilm-liefhebbers. Dit tijdschrift stelde deze liefhebbers in staat zich voor te stellen dat er over de hele wereld anderen waren die er dezelfde voorkeuren op na hielden als zij. De vorming van deze verbeelde gemeenschap viel samen met het ontstaan van de na-oorlogse jeugdculturen. In Nederland (in een sexshop aan de Amsterdamse Oudezijds Achterburgwal!) werd *Famous Monsters of Filmland* ondermeer gekocht door een jonge Eriq J. Rebel. Deze tiener zou in het begin van de jaren zestig aan de wieg staan van de eerste Nederlandse horrorfilm-fanclub, Stichting Drab. Deze stichting was de organisator van een jaarlijks horrorfilm-festival en de uitgever van het tijdschrift *Styx*.

In de periode van 1970 tot 1983 ontstaan in Amerikaanse en Italiaanse filmstudio's de zogenaamde 'gore'-films, een subgenre van de horrorfilm waarin het geweld zeer expliciet, fysiek en bloederig is. Het aandeel van Engeland in deze productie is te verwaarlozen, omdat de horrorfilm-producten kampten met de strenge censuur in dat land. De horrorfilms van na

1983 zijn geleidelijk aan steeds minder goor geworden. Het eind van deze ontwikkeling lijkt nog niet bereikt. Zij hing samen met de ondergang van de kleine en onafhankelijke filmstudio's die voor de jaren tachtig verantwoordelijk waren voor de productie van horrorfilms, met de economische crisis aan het begin van de jaren tachtig en met de opkomst van de videotecnologie. Horrorfilms raken na 1983 meer en meer maatschappelijk geaccepteerd. Het werk van een aantal horrorfilm-regisseurs, zoals Cronenberg, Romero en D'Argento, begint waardering te oogsten onder kunstcritici, en horrorfilm-tijdschriften worden op steeds grotere schaal verkocht. Tegenwoordig is het niet meer, zoals in de jaren vijftig, nodig om een sexshop te bezoeken wanneer men een specialistisch horrorfilm-tijdschrift wil aanschaffen. Een gang naar de dichtstbijzijnde kantoorboekhandel volstaat.

In 1980 hield de Stichting Drab op te bestaan. Om het tijdschrift *Styx* te vervangen ging Barry Raymakers een nieuw blad, *Horrorscoop*, publiceren. *Horrorscoop* bestond tot 1992. Om het gat te vullen dat door het verdwijnen van Drab's jaarlijkse horrorfilm-festival ontstond besloot Jan Doense, die als jongeman door invloedrijke leden van Stichting Drab onder de vleugels was genomen, in maart 1984 een 'Weekend of Terror' te organiseren. Indertijd nam hij deze onderneming niet erg serieus. In een interview met *Horrorscoop* biechtte hij op: 'Ik beschouw het toch meer als een geintje. Ik ben niet van plan om mijn leven te slijten als organisator van filmfestivals. Ik wil ook weg uit die nachten. Twee nachten (...) is te veel van het goede.' (Raymakers 1992). Ondanks deze voornemens organiseert hij in 1995 nog steeds een jaarlijks horrorfilm-festival dat nog steeds twee nachten duurt en dat binnen Nederland het oudste in zijn soort is. Daarnaast heeft Doense zijn activiteiten uitgebreid. Niet alleen organiseert hij het twaalfde Weekend of Terror, maar tevens is hij verantwoordelijk voor een dependance van dat horrorfilm-festival in Maastricht, een tournee langs bioscopen in het hele land met een selectie van de films die op het Weekend of Terror vertoond worden, themanachten rond subgenres van de horrorfilm in verschillende hoofdstedelijke cinema's en ten slotte het vrijdagavond-programma van het Filmmuseum, dat al enkele jaren aan ongewone B-films is gewijd.

In dit artikel zal ik mij beperken tot het Weekend of Terror (WOT). In het eerste deel bespreek ik de rituele begrenzingsen, die het domein van het WOT als arena voor transgressie definiëren. Ik zal in dit deel speciale aandacht schenken aan de relaties tussen het domein van het WOT en de stedelijke omgeving ervan. In het tweede deel beschrijf ik hoe het domein van het WOT gevormd wordt in het samenspel van de leden van de rivaliserende publieksclusters. Het onderzoek hiernaar wordt geïnspireerd door het paradigma voor publieksstudies van David Morley (1989). Hij stelt dat de

etnografische methode en participerende observatie gebruikt zouden moeten worden om na te gaan hoe publieken zich verhouden tot filmische vertellingen.

Bataille (1986) schreef dat het overschrijden van de grenzen tussen de wereld van de beperkte en de algemene economie een affect in de participanten oproept dat aan de ene kant bestaat uit afstoting, zielsangst, afschuw, vrees, weezin en walging en aan de andere kant uit aantrekking en fascinatie. Uit interviews met horrorfilm-consumenten blijkt dat sommigen inderdaad proberen dergelijke gevoelens op te roepen door horrorfilms te kijken. Dat valt echter niet mee, de grote bekendheid met de clichés binnen het horrorgenre die fanatieke horrorfilm-liefhebbers hebben, is er de oorzaak van dat zij door de meeste horrorfilms alleen maar verveeld worden. Andere horrorfilm-fans - bijvoorbeeld sommige adolescenten - gebruiken de films uit dit genre niet om het 'transgressieve affect' te ervaren, maar juist om te bewijzen dat ze de verschrikkingen die zich binnen horrorfilms afspelen onverstoord kunnen aanzien. Ze kijken naar horrorfilms om zichzelf te bewijzen, en niet om zichzelf te verontrusten.

Het domein van het weekend of terror

Volgens Bataille (1986) moet de wereld van het rationele eigenbelang en de arbeid beschermd worden tegen de excessen van de algemene economie. Als dat niet gebeurt, loopt deze wereld het gevaar ten onder te gaan aan de aantrekkelijke verschrikkingen van de algemene economie. Daarom moet de beperkte economie afgeschermd worden van de algemene met behulp van symbolische grenzen. Deze grenzen worden zowel in de tijd als in de ruimte getrokken. Bataille gebruikt daarvoor de term ritualisering. De rituele begrenzingen zijn conventioneel van aard omdat ze voor iedereen duidelijk herkenbaar moeten zijn, zodat de veiligheid van de beperkte economie beter gegarandeerd kan worden. Deze ritualisering kan zeer uitgebreid zijn (zoals het geval is bij bepaalde religieuze vormen van transgressie) of relatief eenvoudig. In *Erotism* (1986, 17) stelt Bataille bijvoorbeeld dat het ontkleden en aankleden de rituele inkadering kan vormen die het begin en het einde van seksuele gemeenschap aankondigt. Door de gemeenschap in ruimte en tijd te begrenzen is zij geritualiseerd in de Bataillaanse zin van het woord. In dit hoofdstuk wil ik nagaan hoe ten eerste grensoverschrijdingen binnen horrorfilms en ten tweede het kijken naar horrorfilms zijn geritualiseerd.

Begrenzingen binnen de vertellingen van de films zelf worden gerealiiseerd door de handeling plaats te laten vinden in een gebied dat zich op

grote afstand van het woongebied van de consumenten van de film bevindt. Deze grote ruimtelijke afstand schept een mentale afstand van de verschrikkingen die zich op het scherm afspelen. Velen vinden horrorfilms die zich 'ver van het bed' afspelen minder angstaanjagend dan die films die zich in een omgeving afspelen die vergelijkbaar is met die van de consument. Eén informante meldde dat als ze films zag die zich afspeelden op een locatie die vergelijkbaar was met haar dagelijkse omgeving 'ze het gevoel kreeg dat het (de ontmoeting met het monster) haar ook kon gebeuren.'

Vóór de jaren zestig speelden de meeste horrorfilms zich af op exotische locaties zoals Transsylvanië en Haïti. In de films uit deze tijd lijken de urbane en suburbane gebieden meestal relatief veilig. Ze zijn alleen gevaarlijk wanneer ze van buitenaf gefiltreerd worden, hetgeen bijvoorbeeld gebeurt in de film *Dracula* (1932) waarin de roemruchte vampier naar Londen verhuist. In de periode na Hitchcocks *Psycho* (1960) spelen horrorfilms zich meer en meer af in gebieden die door het Amerikaanse publiek beschouwd konden worden als dichterbij huis. In de jaren zestig en zeventig bezetten de monsters het platteland van de Verenigde Staten. Het beeld van de rurale bevolking in deze films is niet bepaald complimenteus. Zij wordt afgeschilderd als arm, achterlijk, tribalistisch, ingeteeld, achtergebleven, onbeschaafd, geneigd tot verkrachting en vol verachting voor stedelingen. In sommige films is het echter de stedelijke bevolking die negatief wordt afgeschilderd. De spierkracht, boerenslimheid en 'survival skills' van de plattelandsbewoners worden in deze films verheerlijkt. Clover (1992, 124-137) suggereert dat deze verbeeldingen van de plattelandsbewoners gezien moeten worden in het licht van een economische en culturele strijd tussen boeren en stedelingen. Tijdens de vroege jaren tachtig verplaatsten de monsters hun werkterrein naar de steden en buitenwijken van de Verenigde Staten. In deze films wordt het stedelijke landschap afgebeeld als uitermate gevaarlijk. Moord, verkrachting en andere verschrikkingen liggen overal op de loer. Het gevaar komt in deze films niet meer van buiten, zoals het geval was in de voorgaande periode; de stedelingen zelf zijn gevaarlijk en het gevaar is afkomstig uit de eigen gemeenschap.

Horrorfilms zijn echter niet alleen wat betreft hun ruimtelijke locatie geritualiseerd. Ze zijn ook in de tijd begrensd, en wel op twee manieren. Ten eerste wordt de verhaalstructuur van horrorfilms zozeer bepaald door conventies dat zij beschreven kan worden als geritualiseerd. De narratieve structuur die binnen het genre gemeengoed is, bestaat uit drie delen. In het eerste gedeelte wordt de veilige en kalme wereld waarin het verhaal zich zal gaan afspelen, voorgesteld. In het tweede deel wordt deze veilige wereld ruw verstoord door de gewelddaden die door het monster gepleegd

worden. In het derde deel van de film worden de veiligheid en rust hersteld (Carroll 1990, 99-130). In dit conventionele schema worden de uitspattingen van het monster begrensd door het eerste en het derde deel van de vertelling.

Ten tweede wordt ritualisering in de tijd binnen het verhaal tot stand gebracht door het narratief niet heden ten dage plaats te laten vinden, maar in het verleden of in de toekomst. Deze afstand in de tijd schept een mentale grens op dezelfde manier als de ruimtelijke afstand dat doet. Vóór de jaren zeventig speelden veel horrorfilms zich af in zo'n historische omgeving. Tegenwoordig is een hedendaagse omgeving veel meer gemeengoed geworden dan in de periode vóór de jaren zeventig (Tudor 1989, 27-80). Zowel in de ruimte als in de tijd zijn de monsters dichterbij gekomen.

Het kijken naar horrorfilms is ook begrensd, zowel in de ruimte als in de tijd. De begrenzing van de consumptie van deze films in de tijd vindt op twee verschillende niveaus plaats. Ten eerste worden alle films programmatisch begrensd door de naamsvermeldingen aan het begin en aan het einde van films, en door het doven en ontsteken van de lampen voor het begin en na het einde van de rolprenten. Het WoT (dat om middernacht begint) beperkt zich bovendien tot de nacht. Voor Bataille is de nacht bij uitstek het onderdeel van het etmaal dat geschikt is voor transgressieve praktijken, omdat het nog steeds een tijd is die relatief gevrijwaard is van de eisen van het werk en de beperkte economie. Nog steeds vinden feesten vooral 's avonds en 's nachts plaats en niet overdag.

Ritualisering van het kijken naar horrorfilms in de tijd vindt tevens plaats op twee niveaus. Ten eerste is er het ontologische verschil tussen de kijker van vlees en bloed enerzijds en de lichamen van licht die op het witte doek te zien zijn. Dit verschil werkt als een symbolische grens die de consument beschermt tegen het geweld en de erotiek die zich op het scherm afspelen. 'Het is maar een film' is niet voor niets een vaak gehoorde uitdrukking. Ten tweede is er de begrenzing van de context waarbinnen de horrorfilms geconsumeerd worden. Het WoT vindt plaats in de bioscoop Tuschinski, een echte 'filmtempel'. Filmtempels zijn niet alleen plaatsen waar films geconsumeerd worden, ze zijn meer dan dat. Deze filmtempels zijn plaatsen die geassocieerd worden met een geheel eigen fenomenologisch domein van opwinding, anticipatie, luxe, romantiek en de ervaring van het buitengewone. Filmtempels zijn voor sommige film liefhebbers zelfs verbonden met het sacrale, zoals blijkt uit het volgende citaat uit een televisiegids: 'Bram Vermeulen wordt oud. Met tranen in zijn ogen staat hij voor gebouwen die vroeger bioscopen waren, op zoek naar argumenten om de gebruikers van de nieuwe gebouwen van "heiligschennis" mee te beschuldigen' (VPRO-Gids 17-1993, 45). De architectuur van tempels is

vaak het resultaat van opvallende verspillende consumptie (Rykwert 1982). De uit luxueuze interieurs bestaande binnenhuis-architectuur van Tuschinski verleent deze bioscoop een soortgelijke uitstraling.

Tuschinski is net als elke bioscoop een begrensde domein. De indruk van deze begrensdheid van het domein van de bioscoop wordt tijdens de aanvang van het WoT versterkt door de ervaring van het contrast tussen het lawaai en de drukte vóórdát en de stilte nádat de bezoeker door de toegang tot Tuschinski werd gesleurd door de kleerkasten die haar bewaakten. Ook het afmattende in de rij staan vóór het toegang krijgen tot Tuschinski en, na het WoT, de zowel vervreemdende als ontvullende uitwerking van het vroege zonlicht en van de aanblik van mensen die zondagochtend vroeg naar hun werk gaan hebben een soortgelijke begrensende werking.

Publieksclusters en transgressief gedrag

Tijdens het WoT komen de leden van het publiek niet alleen in aanraking met transgressies door te kijken naar de horrorfilms die op het witte doek worden geprojecteerd, het publiek overtreedt zelf de gedragsregels voor bioscopen. Deze regels zijn vergelijkbaar met de gedragsregels die volgens Hannerz (1980, 105) in het verkeersdomein gelden. Het gedrag binnen dit domein wordt gekenmerkt door minimale interactie en door een verbod op het te veel beslag te leggen op andermans zintuigen. De functie van deze regels is duidelijk. Ze zijn erop gericht een omgeving te scheppen waarin maximale concentratie op de film mogelijk is. Juist die regels worden doorbroken tijdens het Weekend of Terror. Dit is het meest duidelijk wanneer men als WoT-bezoeker de grote zaal van Tuschinski binnengaat. In deze ruimte zorgt het publiek voor een geweldig spektakel. In de eerste plaats word je in de grote zaal overdonderd door het ontzettende kabaal dat de schreeuwende, fluitende, brullende en krijsende menigte maakt, lawaai dat heviger wordt wanneer zich op het scherm gebeurtenissen afspelen die zijn verbonden met geweld of erotiek. Maar niet alleen het schreeuwen zelf is transgressief, de inhoud van het gebrul is dat ook. Bepaalde bezoekers schreeuwen zodra er een vrouw op het witte doek verschijnt: 'Hoerrrr!', een duidelijke schending van de regels met betrekking tot politiek correct gedrag. Daarbij komt nog eens dat de WoT-gangers niet kalm in hun roodpluche bioscoopstoelen blijven zitten: ze staan regelmatig op en rennen door de zaal. In de tweede plaats is de interactie niet zo minimaal en ongericht als gebruikelijk is in Hannerz' verkeersdomein: de leden van het publiek reageren regelmatig op elkaars gedrag en uitlatingen. In de derde plaats worden door de WoT-bezoekers gedurende de hele nacht rollen toi-

letpapier als serpentines van het balkon van de grote zaal naar beneden geworpen. De horrorfilm-fans brengen voor dat doel reusachtige hoeveelheden toiletpapier mee naar Tuschinski. Het gebruik van serpentines refereert aan het feest. Het gebruik van toiletpapier voor dat doel verleent aan deze referentie een toepasselijke scatologische noot. De WoT-bezoekers gooien, naast toiletpapier, ook zakken vol dons van het balkon naar beneden, zodat de kleren en de haren van degenen die zich in de grote zaal bevinden al snel vol zitten met kleine witte veertjes. Tevens worden er vrolijk gekleurde strandballen en ballonnen van het balkon naar beneden gegooid, weggegeven aan het beneden zittende publiek dat ze enthousiast door de zaal doet stuiteren. Het naar beneden gooien van toiletpapier, strandballen, dons en ballonnen zou tijdens normale filmvertoningen als een ontoelaatbare schending van de gedragsregels gelden. De verkwisting van reusachtige hoeveelheden toiletpapier, dons, strandballen en ballonnen door het publiek is een typisch voorbeeld van een Batailleske verspilling. Ten vierde richten bepaalde leden van het publiek vanaf het balkon 'laser targetting scopes' op het witte doek. Dit zijn uitvindingen die gewoonlijk bevestigd worden aan vuurwapens. Ze projecteren een rode laserstraal die het richten van het wapen op een slachtoffer vergemakkelijkt. De laserstralen worden tijdens het WoT meestal gericht op die elementen op het witte doek die een erotische connotatie hebben, zoals de borsten, billen en de schaamstreek van de actrices op het scherm. Het gebruik van de 'targetting scopes' verraadt de erotische en gewelddadige preoccupaties van het publiek. Ten vijfde verkleeden bepaalde leden van het publiek zich als beroemde monsters en seriemoordenaars uit de geschiedenis van de horrorfilm. Dit verkleeden representeert een Batailleske verspilling van tijd, geld en moeite die nauw verbonden is met Rykwerts 'rituelen van uiterlijk vertoon' (1982) en met het feest in het algemeen. Deze verkleedpartijen worden gestimuleerd door de organisatoren van het WoT, die tijdens de tweede nacht prijzen uitreiken voor de meest opvallende uitdossingen.

Niet alle bezoekers van het WoT nemen deel aan dit luidruchtige en transgressieve gedrag: sommige delen van het publiek verafschuwen het zelfs. Het WoT-publiek is dan ook geen homogene massa. Integendeel, het is een zeer heterogene verzameling mensen, die (in Hannerz' woorden) bestaat uit verschillende publieksclusters. De organisatoren van het WoT gebruiken vijf categorieën om de verschillende clusters waaruit het WoT-publiek bestaat te benoemen: de 'metalheads', de 'voetbalsupporters', de 'nerds', de 'intellectuelen' en ten slotte de 'vieze oude mannen'. Naar mijn schatting bestaat het publiek van het WoT voor ongeveer dertig procent uit voetbalsupporters, voor dertig procent uit metalheads, voor ongeveer vijftwintig procent uit nerds en voor vijftien procent uit intellectuelen. De

twee zalen van Tuschinski hebben een totale capaciteit van ongeveer driehonderd man. Twaalfhonderd kaartjes worden aan het publiek verkocht, de overige honderd zijn gereserveerd voor de organisatoren en genodigden. Het deel uitmaken van een bepaalde publiekscluster houdt in dat je beschikt over een repertoire aan rollen met betrekking tot het WoT, tot horrorfilms in het algemeen, en ten slotte tot de leden van andere WoT-publieksclusters. Binnen deze grote publieksclusters bevinden zich weer kleinere clusters die bestaan uit vriendschapsnetwerken. Binnen deze kleine clusters kan men rollenrepertoires aantreffen met nog een hogere graad van uniformiteit dan die van de grote clusters (Hannerz 1980). De relaties tussen leden van de verschillende clusters worden bepaald door de verschillen en overeenkomsten die hun rollen-repertoires vertonen.

In mijn bespreking van WoT-publieksclusters zal ik de meeste aandacht besteden aan de intellectuelen en metalheads. Ik heb voor de categorie der metalheads gekozen omdat de rol van horrorfilm-beeldmateriaal in de levensstijling van de leden van dit cluster veel belangrijker is dan de rol die horrorfilm-beeldmateriaal speelt in de levensstijling van leden van andere clusters. Dit cluster heb ik bestudeerd door een vriendengroep van twaalf metalheads gedurende een periode van een jaar participierend te observeren. Ik heb ervoor gekozen om daarnaast veel aandacht te besteden aan de intellectuelen omdat zij van alle clusters de grootste invloed uitoefenen op de organisatie van het WoT. Dit cluster heb ik onderzocht door tweeëntwintig interviews met hen af te nemen. Tevens heb ik een grote hoeveelheid (in totaal bijna tienduizend pagina's) door hen en door andere intellectuelen geproduceerde boeken en tijdschriften (fanzines) over horrorfilms geanalyseerd. Een analyse van deze literatuur was relevant, omdat de cultuur der intellectuelen binnen en door deze boeken en tijdschriften wordt gevormd.

Het cluster der metalheads bestaat in meerderheid uit mannelijke jongvolwassenen; slechts één derde is vrouwelijk. Het merendeel van deze groep woont het WoT bij in de grote zaal van Tuschinski, waar ze de helft van het publiek vormen. Voor metalheads is de consumptie van horrorfilms een transgressieve praktijk die ingebed is in een heel scala van grensdoorbrekende rituelen. De muzikale genres waarvoor metalheads een voorkeur vertonen kunnen gekenmerkt worden als transgressief gewelddadig. De luisteraar wordt als het ware gebombardeerd door de zware ritmes, murwgeslagen door de beukende gitaren en ontzet door de zwaar vervormde zangpartijen, die nog het meeste doen denken aan langgerekt doodsgerochel (een langzame variant van de zogenaamde death grunt), aan het ongearticuleerde gegrom van monsters (een snelle variant van de death grunt) of aan het hysterische gekrijs van waanzinnigen. Het beoogde effect

van deze muziek is fysiek-emotionerend. De muziek moet de luisteraar lichamelijk overweldigen (Weinstein 1991, 23). De overweldigende aard van hun luisterervaring geeft aan dat de muziek voor metalheads transgressief van aard dient te zijn. Maar niet alleen de muziek heeft dat karakter. De teksten refereren aan satanisme, geweld, transgressieve erotiek (met name sadomasochisme), pestilentie, dood, verderf, enzovoorts. De morbide preoccupaties, die zozeer met dit genre muziek verbonden zijn, worden weerspiegeld in de kleurrijke namen van de bands die deze 'grafherrie' (zoals een van mijn metalhead-informanten het uitdrukte) voortbrengen. Ze dragen namen als Carcass, Megadeath, Pestilence, Deicide, Black Sabbath, Venom, Morbid Angel, Fear Factory, Cannibal Corpse, Pestilence en Napalm Death. Ook uit het beeldmateriaal op de hoezen van langspeelplaten en compact discs spreken deze preoccupaties. Ze bestaat vaak uit afbeeldingen van zombies, lijken, duivels en demonen. Dit beeldmateriaal is duidelijk geïnspireerd op dat van horrorfilms. De lichaamsaesthetiek die met deze muzikale genres is verbonden, refereert net als de beeldende kunst op de platenhoezen en de muziek aan het transgressieve. De kledingcode voor metalheads omvat zwarte t-shirts met afbeeldingen die van dezelfde aard zijn als die op de hoezen van compact discs, zware (soldaten-) schoenen, en zilveren of tinnen sieraden met ondermeer doodshoofden, pentagrammen, geïnverteerde (satanische) kruizen, runen en draken (Weinstein 1991, 126-134). Het haar dient of heel kort of heel lang te zijn. Metalheads manipuleren hun lichamen op allerlei manieren, met name door middel van tatoeages, esthetische littekens, brandmerken en piercings (doorboringen van lichaamsdelen zoals de wenkbrauw, de neus, de lip, de tong, de tepels, de navel en de geslachtsorganen met sieraden). Deze lichaamsmanipulaties kunnen, net als de veiligheidsspeld-piercings van de punkers opgevat worden als 'symbolisch geweld dat de omstanders fascineert en ontzet' (Oosterling 1989, 148). Interessant is dat veel metalheads tot hun lichaamsmanipulaties geïnspireerd zeggen te zijn door de esthetiek van culturen als die van de Germanen, de Kelten, de Maya, de Bataks, en de Maori's (Vale & Juno 1989). Deze inspiratie verraadt mijns inziens een fascinatie voor samenlevingen waarin geweld, meer dan in de Westerse samenleving, op rituele wijze gepraktiseerd wordt. Tijdens concerten reageren de metalheads op drie verschillende manieren op de muziek, door te pogoën, te stage-diven of te headbangen. Pogoën is van oorsprong een punkdans, waarin de dansers wild in het rond springen, bruut tegen de lichamen van andere pogoërs opspringend. Het lichaamscontact tussen de pogoërs is van essentieel belang voor de fysieke ervaring van deze dans, en in die zin verschilt de pogodans ook van dansstijlen in veel andere hedendaagse subculturen. Daar is dergelijk opzettelijk lichaamscontact met

vreemden tijdens het dansen niet toegestaan. De wildheid van het pogoën kan riskant zijn voor de deelnemers (ze zouden bijvoorbeeld kunnen vallen en door de dansenden vertrapt worden), maar het is juist het gevaar dat voor deze roekeloze dansers het grootste genot oplevert. Daarbij is het de gewoonte onder metalheads om ten val gekomen pogoërs de helpende hand te bieden en ze weer omhoog te trekken. Het genot van roekeloos risico's nemen, van de fysieke veiligheid op het spel zetten, is ook van fundamentele betekenis voor het stagediven. Stagediven is - de naam zegt het al - van het concertpodium af het publiek induiken in de hoop door dat publiek opgevangen te worden. Desondanks is het risico van pijn niet denkbeeldig. De derde lichamelijke reactie van metalheads is het zogenaamde 'head-bangen' of 'moshen'. Hierbij wordt gedurende langere tijd het hoofd zeer snel, op de maat van de muziek, heen en weer geschud. Dit levert een toestand van lichaam en geest op die kalm en verstandig denken (hetgeen voor Bataille verbonden is met het nut en het zelf) vrijwel onmogelijk maakt. Tijdens het WoT gaan veel metalheads zich te buiten aan alcohol en drugs. Eén van mijn informanten had zich tijdens het elfde WoT dermate gedrogeerd en bedronken, dat hij het bewustzijn verloor nog voor de tweede film van die nacht begonnen was. Voor Bataille is dronkenschap een van de middelen om buiten de wereld van eigenbelang en arbeid te stappen en de zinderende wereld van de algemene economie te ervaren. Ook de manier waarop metalheads films uit het horrorgenre consumeren, kan gekenmerkt worden als transgressief. Ze willen door het geweld dat deze films eigen is een Batailleske innerlijke ervaring ondergaan. In vergelijking met de 'intellectuelen' in het publiek ligt de nadruk voor wat betreft de verlangde negatieve affecten relatief meer op walging dan op angst. Om deze reden zijn veel metalheads echte 'gorehounds'. Dit zijn horrorfilmfans met een voorkeur voor films die (in vergelijking met bijvoorbeeld psychologische en romantische horrorfilms) een buitengewoon lichamelijke inslag hebben. In deze 'gore'-films zijn het niet de momenten van de suspense, de angst of de romantische 'frisson' die het belangrijkste zijn, maar de momenten waarop het lichaam in staat van ontbinding, opengesneden of verminkt wordt getoond. De belangstelling voor extreem lichamelijke films is in overeenstemming met de lichamelijke aard van de praktijken van metalheads.

Omdat ik geen informanten gesproken heb die behoren tot het tweede cluster (dat der 'voetbalsupporters') zijn alle gegevens die ik over hen verzameld heb tweedehands, uit eigen waarneming, verschaft door de metalheads en door de intellectuelen. De groep die als voetbalsupporters wordt aangeduid bestaat alleen uit mannen. Ik schat hun leeftijd tussen de zestien en vijftientig jaar. Alle voetbalsupporters wonen het WoT bij in de grote

zaal van Tuschinski. Binnen hun levensstijl vormt geweld, net als bij de metalheads, een belangrijk thema. Het geweld wordt echter niet bij alle voetbalsupporters gestileerd en door lichaamsdecoraties gepresenteerd, zoals bij metalheads. De belangrijkste uiting van hun gewelddadigheid is hun collectieve gedrag. Dit cluster vormt de luidruchtigste en meest onstuimige groep van het woT-publiek. Dat wordt al duidelijk tijdens het in de rij staan vóór de aanvang van het woT. Net als de metalheads bedrinken en drogeren ze zich tijdens het Weekend. De elektronische dansmuziek die een onderdeel uitmaakt van hun levensstijl staat bekend als hardcore techno en ook wel als gabber-house. Interessant is, dat fervente aanhangers van deze muzikale stijlen veel gebruik maken van het beeldmateriaal van horrorfilms. Vooral de sado-masochistische demon 'Pinhead' uit de horrorfilm-cyclus *Hellraiser I-IV* wordt vaak gebruikt als een soort mascotte. Legio compact discs en dansfeest-posters zijn met zijn beeltenis verlichtigd. De relaties tussen de leden van dit cluster en die van het cluster der metalheads is er een van wederzijdse samenwerking aan de transgressieve praktijken die kenmerkend zijn voor het woT, hoewel ze onderlinge verschillen wel degelijk onderkennen. Een aantal van mijn metalhead-informanten stelde bijvoorbeeld dat de voetbalsupporters het scheldwoord 'Hoerrr!' niet zoals de metalheads gebruikten als ironische grap, maar dat zij werkelijk op die manier over vrouwen denken. Het scheldwoord zou niet gebruikt worden als een transgressieve negatie van de eigen meningen omtrent het vrouwelijk geslacht, maar als een bevestiging van de mannelijke identiteit van voetbalsupporters. Ik kan het waarheidsgehalte van deze uitspraken moeilijk inschatten. In een artikel in de Volkskrant dat kort na het twaalfde woT (22 mei 1995) verscheen, beweerde een van de voetbalsupporters dat zij, en niet de intellectuelen, de echte horrorfilm-fans zijn. Het juiste gedrag tijdens het woT en de correcte houding tegenover horrorfilms wordt derhalve betwist.

Ik heb ook geen informanten gesproken die uit het derde cluster (die van de 'nerds') afkomstig zijn, dus net als bij de voetbalsupporters moet alle informatie omtrent deze groep als tweedehands worden gekwalificeerd. Het lijkt erop dat voor deze mensen de consumptie van horrorfilms de enige wijze is waarop geweld binnen hun levensstijl een rol speelt. Ze hullen zich in onopvallende kleding. Het cluster bestaat uit gelijke delen mannen en vrouwen, waaronder veel heterosexuele stelletjes. Hun leeftijd varieert ongeveer van achttien tot dertig jaar. Ze zijn gemiddeld wat ouder dan de voorgaande twee clusters. Ze houden zich in tegenstelling tot die groepen keurig aan de gedragsregels zoals die gewoonlijk binnen bioscopen gelden. Alleen wanneer er iemand op het scherm om het leven wordt gebracht juichen, klappen en joelen ze. Het merendeel van deze groep gaat naar de

kleine zaal van de Tuschinski, omdat ze het onstuimige gedrag van de voetbalsupporters en de metalheads verafschuwen. Wanneer er iemand in de kleine zaal te luidruchtig is, terwijl er niemand op het scherm vermoord wordt, loopt hij goede kans berispt te worden door een van de leden van dit cluster.

De 'intellectuelen', de leden van de culturele elite van de gemeenschap van horrorfilm-liefhebbers, waren het meest belangrijke object van mijn etnografisch onderzoek. De leden van dit cluster komen over het algemeen uit de middenklasse. Ze zijn voor het merendeel tussen de twintig en vijfendertig jaar, hoewel er ook oudere horrorfilm-verzamelaars zijn. Tachtig procent van dit cluster is mannelijk, twintig vrouwelijk. De meesten kleden zich onopvallend. Ze verschillen van de leden van de overige clusters door de manier waarop ze horrorfilms in het algemeen en het wot in het bijzonder consumeren. Het zijn fanatieke verzamelaars van horrorfilm-videobanden en -paraphernalia, zoals horrorfilm-posters, -boeken, -tijdschriften, -aansichtkaarten, -soundtracks, en -memorabilia. Deze verzamelwoede ontwikkelt zich op een manier die analoog is aan de door Koskijoki (1995) beschreven ontwikkeling die verzamelaars van voorwerpen met een wat onschuldiger imago dan horrorfilms, zoals sigarenbandjes, postzegels en Venetiaans glas, doormaken. Deze fanatieke horrorfilm-verzamelaars hebben aan de transgressieve geneugten van het consumeren van horrorfilms een ander genot toegevoegd, namelijk dat van het verzamelen. Koskijoki (1995) beschrijft dit genot als de plezierig frustrerende ervaring van onvolledigheid, van een gemis. Horrorfilm-verzamelaars hebben een schier encyclopedische kennis met betrekking tot horrorfilm-makers (met name de producenten, regisseurs, cameramensen, acteurs, commentaarsprekers en special effects-specialisten). Deze kennis ontlenen ze in de eerste plaats aan alle films die ze zelf gezien hebben, en in de tweede plaats aan de horrorfilm-tijdschriften. De door de horrorfilm-verzamelaars verkregen kennis wordt gebruikt om dwarsverbanden tussen verschillende films te maken waardoor een web van verwijzingen ontstaat. De horrorfilm-fanzines functioneren in dat opzicht dan ook als een spaarrekening van intertekstuele betekenissen waar zowel lezers als tekst hun bijdrage aan leveren, zij het op een verschillende manier. Deze intertekstualiteit wordt door Fiske (1989, 65-66) secundaire en indirecte intertekstualiteit genoemd. Voor horrorfilm-fans speelt ook tertiaire intertekstualiteit (Fiske 1989, 65) een belangrijke rol. Vlak voor, tijdens en na het kijken naar een horrorfilm babbelen zij met groot plezier over de associaties met andere horrorfilms die de film bij ze oproept. Het plezier van het produceren van intertekstuele associaties is, naast de transgressieve geneugten van het consumeren van horrorfilms en de plezierige frustratie die bij het verzamelen hoort, een

belangrijke component van de ervaring van horrorfilms door intellectuelen. Net als het geval was bij de cluster van nerds, zijn de leden van het cluster van horrorfilm-verzamelaars over het algemeen kalm. Ze consumeren de films sober en met toegewijde aandacht. Alleen wanneer er zich op het scherm gewelddadige scènes afspelen vertonen ze de uitgelatenheid die zo kenmerkend is voor het WoT. Op die momenten juichen, applaudiseren en joelen ze.

Het vierde cluster, dat van de organisatoren van het WoT, is ingebed in het cluster der intellectuelen. Daarmee kunnen ze als de elite van de culturele elite van de gemeenschap der horrorfilm-liefhebbers gekwalificeerd worden. De leden van dit cluster spelen een belangrijke rol in het vormen van de feitelijke ervaring van het WoT door het publiek, van de rollen-repertoires van de leden van de verschillende clusters en de relaties tussen de leden van die clusters. De organisatoren zijn tussen de twintig en vijftig jaren oud; allen zijn mannelijk. Tijdens het festival kunnen ze onderscheiden worden door de WoT-organisatie-t-shirts die ze dragen, en die hun een zekere mate van autoriteit en status verschaffen. Veel organisatoren zijn op de een of andere manier betrokken bij het produceren van de twee specialistische horrorfilm-tijdschriften die Nederland rijk is, de *Camera Obscura* en de *Schokkend Nieuws*. Eén van de belangrijkste doelstellingen van de leden van dit cluster is de emancipatie van de horrorfilm. Om dit te bewerkstelligen worden drie verschillende strategieën gebruikt. De eerste is het verbeteren van de reputatie van horrorfilms door middel van voorlichting aan een breed publiek. Omdat veel van de organisatoren van het WoT als film-recensenten werken, hebben ze toegang tot de massamedia en kunnen ze die daarvoor inzetten. De tweede strategie is het beschaven van de horrorfilm-consument. Door middel van specialistische tijdschriften worden liefhebbers voorgelicht omtrent de principes van filmkritiek en worden ze vermaand de juiste films te consumeren - films die voldoen aan filmkritische normen. De derde strategie is het aanmoedigen van de productie van kwaliteits-horrorfilms. Dit moet enerzijds horrorfilm-liefhebbers betere films verschaffen, en anderzijds de reputatie van horrorfilms als artistieke producten bij het brede publiek verbeteren. Tijdens het WoT neemt deze strategie de vorm aan van de uitreiking van de Silver Scream Award, een filmprijs waarvan winnaar op democratische wijze door het WoT-publiek gekozen wordt. De strategieën die door de organisatoren van het WoT gebruikt worden, vertonen een duidelijke overeenkomst met die van andere emancipatiebewegingen zoals die van vrouwen, zwarten en arbeiders - een intern beschavingsoffensief gekoppeld aan naar buiten gerichte voorlichting.

De relaties tussen de leden van de laatste twee clusters (intellectuelen en organisatoren) enerzijds en die van de eerste twee groepen (metalheads en voetbalsupporters) anderzijds worden gekenmerkt door ambivalentie. Aan de ene kant ziet de elite het onstuimige gedrag als één van de tradities van het Weekend of Terror en vinden ze het tot op zekere hoogte zelfs amusant. Aan de andere kant vinden ze dat dit onstuimige gedrag te veel de overhand heeft gekregen en verlangen ze terug naar de tijd toen zij (als in hún ogen echte horrorfilm-fans) het grootste deel van het woT-publiek vormden. Ze ergeren zich eraan, dat hun concentratie op de films wordt verstoord door het lawaai van de voetbalsupporters en de metalheads, en vinden dat hun gedrag hen diskwalificeert als ware horrorfilm-liefhebber. Vanwege dat somtijds gewelddadige gedrag is de relatie nu en dan erg slecht. Jan Doense, de organisator van het woT, is bijvoorbeeld het slachtoffer geweest van telefonische dreigementen toen hij aankondigde dat hij het woT niet langer wilde organiseren. Deze telefoontjes schreef hij toe aan de voetbalsupporters. Tijdens één Weekend of Terror scheurde het witte doek van de grote zaal van Tuschinski doordat een bezoeker er een vol blikje bier doorheen gooide. Dit kostte de organisatie van het woT ettelijke duizenden gulden en veroorzaakte bijna een breuk met de uitbaters van Tuschinski. Sindsdien is het verboden om blikjes, flessen en objecten die overlast kunnen veroorzaken (zoals bijvoorbeeld misthoorns) mee te nemen naar het woT. Bezoekers worden voordat ze worden toegelaten tot Tuschinski gefouilleerd. De organisatoren van het woT versterken het onderscheid tussen de woT-bezoekers die de gedragsregels van bioscopen wél respecteren en zij die dat niet doen door hun gebruik van de ruimte van Tuschinski. In de grote zaal worden zeer gewelddadige en toegankelijke films vertoond. In de kleine zaal spelen films die een wat groter beroep doen op de verstandelijke vermogens van de toeschouwers en die iets minder gewelddadig zijn. Mijn informanten vertelden me dat de meeste voetbalsupporters het woT in de grote zaal bijwonen, omdat ze een film waarin binnen de eerste drie minuten geen bloed heeft gevloeid een slechte film vinden. De organisatoren van het woT proberen het aandeel van de intellectuelen in het publiek te vergroten door via het horrorfilm-tijdschrift *Schokkend Nieuws* kaartjes voor het woT te verkopen voordat deze te koop zijn bij Tuschinski. Het publiek voor dit blad bestaat namelijk voor het grootste deel uit intellectuelen. In april 1996 werd het Weekend of Terror bovendien in een nieuwe vorm gegoten. Het festival onderging een naamswijziging: het heette niet langer 'Weekend of Terror', maar droeg de naam 'Festival van de Fantastische Film'. Vanwege deze naamverandering is Doense in staat geweest subsidie te krijgen voor dit culturele evenement. Eerdere pogingen daartoe waren stukgelopen. Het werd een festival dat

zich - in plaats van over twee nachten - over zeven avonden uitstreckte. De eerste zes avonden werden in de bioscoop Alhambra gehouden. Alleen de laatste avond van het zevendaagse festival speelde zich in Tuschinski af en ging de gehele nacht door. Door deze nieuwe formule hoopten de organisatoren van het WoT weer meer intellectuelen te trekken, alsmede een breder publiek dat weliswaar belangstelling heeft voor horrorfilms, maar dat vanwege verplichtingen (zoals kinderen en werk) niet in staat is om marathonnachten bij te wonen. Het aandeel van de metalheads en voetbalsupporters moest zo verminderd worden.

Het laatste cluster die me door een aantal intellectuelen werd genoemd is dat der 'vieze oude mannen'. De leden van deze categorie werden mij beschreven als mannen van in de vijftig die lange regenjassen dragen en die tijdens de films op de achterste rijen stoelen van de bioscoop zitten, opdat ze kunnen masturberen. Ze consumeren deze films niet zoals de andere clusters in groepen, maar individueel. Zelf heb ik nog nooit een bioscoopbezoeker waargenomen die voldeed aan een dergelijke beschrijving. Ook mijn metalhead-informanten maken nooit gewag van bezoekers die zich schuldig maken aan dat soort gedrag. Dit cluster schijnt wel bestaan te hebben voor de komst van de videorecorder, toen er nog veel erotische films in bioscopen werden vertoond. De reden waarom deze categorie wel door intellectuelen en niet door metalheads wordt genoemd, is waarschijnlijk dat de metalheads eenvoudig te jong zijn om in de jaren zeventig zulke filmvoorstellingen bijgewoond te hebben. Voor de wat oudere intellectuelen waren de jaren zeventig juist de tijd waarin hun consumptie van horrorfilms in bioscopen zich op een hoogtepunt bevond. Ondanks het feit dat dit cluster eigenlijk niet meer bestaat, legden sommige informanten uit het cluster der intellectuelen buitensporig veel nadruk op het bestaan van deze categorie. Tijdens hun beschrijving van dit cluster leken ze de 'vieze oude mannen' te gebruiken om de grenzen van de categorie intellectuelen te definiëren en om de intellectuelen van de beschuldiging dat zij erotische genoegens beleven aan de consumptie van horrorfilms te verschonen. Een miskennis (in de zin van 'méconnaissance') van hun erotische opwinding tijdens het kijken naar scènes in horrorfilms die geweld en erotiek combineren, vormt derhalve wellicht de basis voor de constructie van dit onzichtbare cluster.

De overschrijdingen van de regels met betrekking tot het gedrag in bioscopen komen op dit ogenblik in Nederland alleen voor tijdens het Amsterdamse WoT. Tijdens andere horrorfilm-marathons en zelfs tijdens de Maastrichtse dependance van het WoT is dergelijk gedrag ongewoon. Een van mijn informanten riep 'Hoerrr!' tijdens een andere horrorfilm-marathon ('De Nacht van het Duivelsgebroed'). Hiervoor werd hij zowel tijdens als

na dit festival terechtgewezen door andere horrorfilm-fans. Het 'Festival voor de Fantastische Film' dat ieder jaar in Brussel wordt gehouden schijnt veel rustiger te zijn dan het WoT, hetgeen volgens mijn informanten veroorzaakt wordt door de langere duur van het festival (een week). Ook daar komen idiosyncratische rituelen voor. Het is de gewoonte dat iedereen in wolvengehuil uitbarst wanneer er een maan op het filmdoek te zien valt. In het Verenigd Koninkrijk en in Duitsland schijnt het publiek meestentijds stil te zijn, zoals tijdens normale filmvertoningen. In Londen was er echter in de jaren tachtig een bioscoop, de legendarische Scala, waar het publiek gewoonlijk, zoals tijdens het WoT, nogal extreem gedrag vertoonde. Deze bioscoop werd in juni 1993 gesloten wegens sterk teruggelopen recettes (Giles 1994). Van informanten vernam ik verder geruchten over een horrorfilm-marathon in Parijs waar het gedrag van het publiek nog gewelddadiger was dan dat van het WoT. Het festival zou niet meer gehouden worden, omdat het publiek de bioscoopzaal volledig had afgebroken.

Conclusie

Tuschinski vormt tijdens het WoT een ritueel begrensde domein waarbinnen leden van verschillende publieksclusters verschillend gedrag vertonen en zich op verschillende manieren verhouden tot het transgressieve genre der horrorfilms. De beschrijving van het gedrag van de verschillende publieksclusters laat zien dat de leden van deze clusters de feitelijke ervaring van het WoT constitueren door middel van hun rollenrepertoires en de rivaliteit over het 'juiste' gedrag. De rollen die door het publiek tijdens het WoT gespeeld worden zijn ingebed in en tot op zekere hoogte bepaald door de houding van de leden tegenover transgressieve praktijken in het algemeen.

In dit artikel heb ik een begin gemaakt met het systematisch in kaart brengen en analyseren van één van de wilde fenomenen die volgens Verrips (1993) meer aandacht van sociale wetenschappers verdienen, namelijk de horrorfilm en het horrorfilm-festival. Echter, twee WoT-publieksclusters, de nerds en de voetbalsupporters, verdienen meer aandacht dan ik ze hier heb kunnen geven. De plaats die transgressieve rituelen in het algemeen en het consumeren van horrorfilms in het bijzonder in de context van hun leven innemen, is nog niet voldoende duidelijk. Ook de horrorfilm-liefhebbers die het WoT niet (willen) bezoeken verdienen meer aandacht. Om voor de hand liggende redenen zijn zij binnen de kaders van dit artikel onzichtbaar gebleven, maar hun redenen om het jaarlijkse horrorfilm-festival in Tuschinski niet te bezoeken zou interessante informatie kunnen opleveren omtrent de verschillende manieren waarop en

de verschillende contexten waarbinnen horrorfilms worden bekeken. Alleen door meer aandacht te besteden aan de contexten van het kijken van horrorfilms en het WoT-bezoek kan een krachtige analyse van de manieren waarop horrorfilms worden bekeken tot stand komen.

Uit mijn analyse van het Weekend of Terror is ten slotte duidelijk geworden dat Batailles begrippenkader ons verder brengt dan de op zich belangrijke vaststelling dat bepaalde fenomenen als wild gekenmerkt kunnen worden. In Batailles werk kan een begrippenkader gevonden worden waarmee wildheid, wilde affecten en de functies van wild gedrag begrepen kunnen worden. Belangrijk voor sociale wetenschappers is dat Bataille zijn begrippenkader niet in de eerste plaats vanuit psychologische of psychoanalytische maar vanuit sociaal-wetenschappelijke uitgangspunten heeft ontworpen. Hij grijpt terug op klassieke antropologische theorieën over het offerritueel, en toont aan dat deze bruikbaar zijn om er ook andere fenomenen dan offerrituelen mee te interpreteren. Daarom doen sociale wetenschappers die wilde Westerse verschijnselen willen analyseren er goed aan te rade te gaan bij Bataille.

* De auteur dankt Kitty Verrips en Johan Heilbron voor de tijd en moeite die ze investeerden in de totstandkoming van dit artikel.

Literatuur

- Anderson, B., (1990), *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso, 1983.
- Bataille, G., (1986), *Erotism. Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights Books.
- Bataille, G., (1988), *The Accursed Share. An Essay on the General Economy. Volume I*. New York: Zone Books.
- Carroll, N., (1990), *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Clover, C., (1992), *Men Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Dronkers, W., (1996), *Slacht-offer. Horrorfilm, horrorfilm-consumptie en het offer*. Doctoraalscriptie Culturele Antropologie, Universiteit van Amsterdam.
- Fiske, J., (1994), Moments of Television: Neither the Text nor the Audience, in: Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner & Eva-Maria Warth (red.), *Remote Control. Television, Audiences and Cultural Power*. Londen: Routledge: 56-78.
- Giles, J., (1994), Scala!!!! Autopsy of a Cinema, in: Stefan Jaworzyn (red.), *Shock Xpress. The Essential Guide to Exploitation Cinema*. Londen: Titan Books.
- Hannerz, U., (1980), *Exploring the City. Inquiries Towards an Urban Anthropology*. New York: Columbia University Press.
- Hollier, D., (1992), *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.