

Inleiding

Carol Clover gaat in op de identiteit van de *killer* en de slachtoffer-heldin, de *final girl*; de killer kan een man, een haai, mist of een gorilla zijn, de slachtoffer-heldin is altijd een meisje. Maar is deze vrouw een (stereotiepe) vrouw? Aan de hand van deze vrouwelijke slachtoffer-held bespreekt Clover de *gender*-problematiek, de verdeling van mannelijke en vrouwelijke stereotypen in de verbeelding van mannelijke en vrouwelijke personages. De personages Final Girl en killer getuigen beiden van zowel mannelijke als vrouwelijke stereotypie (zie voor deze problematiek ook: Heidi de Mare, 'Visuele wederkerigheid. De balans van vrouwelijke en mannelijke personages in REBECCA', in: *Versus* 1/1992, pp. 91-121; en Eric de Kuyper, 'Het gekwetste lichaam', in: *Versus* 1/1991, pp. 54-68). Voorts gaat Clover in, steeds met mannelijke en vrouwelijke stereotypen als uitgangspunt, op de identificatie van de toeschouwer, het point-of-view van de camera, de 'mannelijke' blik, het impliciete en expliciete spel met *gender*, en de handelingen van de Final Girl: 'Zij is fysiek een vrouw en wat betreft karakter een tweeslachtig wezen: zoals haar naam, niet mannelijk maar en/of, beide, ambigu.' (B.K.)

Haar lichaam, hijzelf

Gender in de *slasher*-film

Het fantasmatische in de cinema en horror-variaties

In het genre horror scoren de klassiekers tamelijk hoog: NOSFERATU van F.W. Murnau, KING KONG, DRACULA, FRANKENSTEIN en verschillende films van Alfred Hitchcock, Carl Theodor Dreyer en enkele anderen – films die op grond van ouderdom, literaire herkomst of roem van de regisseur faam hebben verworven binnen een infame context.¹ Iets lager op de schaal bevinden zich de produkties van Brian De Palma, een aantal meer gepolijste satanische films (ROSEMARY'S BABY, THE OMEN, THE EXORCIST), bepaalde hybride science-fictionfilms (ALIEN / ALIENS, BLADE RUNNER), een aantal vampier- en weerwolf films (WOLFEN, AN AMERICAN WEREWOLF IN LONDON) en een assortiment andere over-geproduceerde films, dikwijls met sterren (WHATEVER HAPPENED TO BABY JANE, THE SHINING). Helemaal onderaan, in het cinematografische kreupelhout, bevindt zich – de horror onder de horrors – de *slasher*- ([lett.: hakker-] of *splatter*- of *shocker*-) film: het onuitputtelijke verhaal van een psychopatische moordenaar die een reeks, voornamelijk vrouwelijke, slachtoffers één voor één in mootjes hakt, totdat het enige nog levende meisje hem heeft klein gekregen of gedood.

Oorspronkelijk: 'Her body, himself: gender in the slasher film', in: *Representations* 20, najaar 1987, pp. 187-228 (hier pp. 187-205). Vertaling: Bernadette Klasen (met dank aan Heidi de Mare). Vanwege de lengte van het artikel wordt het in *Versus* in twee delen afgedrukt; deel II, waarin het lichaam centraal staat, wordt in *Versus* 3/1992 gepubliceerd. Recent verscheen: Carol J. Clover, *Men, women and the chain saws. Gender in the modern horror movie*. Princeton (Princeton University Press) 1992, waarin een kortere versie van dit artikel is opgenomen.

Speciale dank ben ik verschuldigd aan James Cunniff en Lynn Hunt voor hun commentaar en aanmoediging en aan James (niet Lynn) omdat hij een niet gering aantal van deze films met me doorstond.

1. De films waaraan in deze tekst gerefereerd wordt, zijn aansluitend op het artikel in alfabetische volgorde opgenomen, zie pp. 53-54.

Taboe-beladen en vooral pornografisch ontwikkeld, ligt de *slasher*-film over het algemeen buiten het gezichtsveld van zowel het respectabele burgerlijke publiek van middelbare leeftijd, als van de fatsoenlijke kritiek. Als hoofdschotel van *drive-ins* en bordelen, waar zij 'hand in hand gaan met seksfilms en macho actiefilms', zijn dit films die 'zelfs nooit beschreven zijn'.² Boeken over de horrorfilm concentreren zich vooral op de klassiekers, schetsen in het voorbijgaan de middelste categorieën en slaan de *slasher* ofwel stilzwijgend over, of beklagen deze als een ontaarde afwijking.³ Het enige boek dat geheel aan deze categorie gewijd is, *Stay out of the shower* van William Schoell, is buitengewoon dom.⁴ Artikelen in filmtijdschriften over het genre gaan zelden verder dan techniek, speciale effecten en opbrengsten. De zondagskrant de *San Francisco Examiner* laat recensies van *slasher*-films over aan de belangenbehartiger 'Joe Bob Briggs, *drive-in*-filmcriticus uit Grapevine [i.e. roddelpers], Texas', wiens vulgaire, gemaakte toon ('we hebben het hier over twee borsten, vier liter bloed, vijf lijken... Joe Bob zegt "weg ermee"') staft wat deze en soortgelijke kranten de noodzakelijke afstand achten tussen hun lezerspubliek en dat soort films.⁵ Er zijn natuurlijk uitzonderingen: critici of geïnteresseerde onderzoekers die in ieder geval een aantal van deze films gezien hebben en die proberen greep te krijgen op hun ethiek of esthetiek, of op beide. Hoe lastig hun opgave is, kan afgeleid worden uit de uiteenlopende resultaten. Voor één criticus is *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* 'de *GONE WITH THE WIND* van de "gehakt-films"'.⁶ Voor een ander is het een 'verachtelijk stukje ongezonde onzin ... niets meer dan een hysterisch opgejaagd, onstuimig en imbeciel brouwsel van kannibalisme, voodoo, astrologie, allerlei hippie-achtige culten en niet aflatend sadistisch geweld, zo extreem en afzichtelijk als een totaal gebrek aan verbeelding het maar kan maken'.⁷ Een derde schrijft:

2. Morris Dickstein, 'The aesthetics of fright', in: *American Film* 5, 1980, p. 34.

3. Harvey R. Greenberg zegt in zijn lofzang op de horror, *The movies on your mind*. New York (Nal Dutton) 1975: 'Will Rogers zei dat hij nooit een man ontmoet had die hij niet mocht, en ik kan werkelijk hetzelfde zeggen over de cinema.' Zijn aanspraak omvat vooralsnog niet de 'overvloed aan afschuwelijke [PSYCHO] imitaties die de cinema onteren' (p. 137).

4. William Schoell, *Stay out of the shower*. New York (Barricade Books) 1985.

5. 'Joe Bob Briggs' werd duidelijk in het leven geroepen als een oplossing voor het *Dallas Times Herald*'s-probleem 'hoe flutfilms te maskeren'. Zie: Calvin Trillin, 'American Chronicles: The life and times of Joe Bob Briggs, so far', in: *The New Yorker*, 22 december 1986, pp. 73-88.

6. Lew Brighton, 'Saturn in retrograde; or, the Texas jump cut', in: *The Film Journal* 7, 1975, p. 25.

7. Stephen Koch, 'Fashions in pornography: murder as cinematic chic', in: *Harper's*, november 1976, pp. 108-109.

'[Regisseur Tobe] Hoopers filmische intelligentie wordt bij iedere vertoning duidelijker, wanneer men na de eerste traumatiserende schok de scherpzinnige vondsten van camerastandpunt en -beweging leert waarderen.'⁸ In hetzelfde jaar dat het Museum of Modern Art de film aankocht, werd hij in ieder geval in één land, Zweden, verboden.

Robin Woods aanpak is niet zozeer een esthetische als wel een antropologische. 'Men kan terugdeinzen voor een systematische blootstelling aan deze [*slasher*-] films, de sociale fenomenen en ideologische veranderingen die zij reflecteren betreuren, toch geeft hun populariteit aan ... dat ook al zouden zij onveranderlijk te verafschuwen zijn, zij niet genegeerd moeten worden.'⁹ We zouden nog een stap verder kunnen gaan en stellen dat de kwaliteiten die de *slasher*-film buiten het gebruikelijke esthetische systeem plaatsen – kwaliteiten waardoor hij in feite, samen met pornografie en ordinaire horror in het algemeen, tot de categorie films behoort die 'het minst in aanmerking komt voor artistieke behandeling en gunstige produktievoorwaarden'¹⁰ – juist de kwaliteiten zijn die ervoor zorgen dat de *slasher*-film een heldere bron is om inzicht te krijgen in (sub-)culturele opvattingen over seks en met name *gender*. Niet gehinderd door bovenaardse fantasieën, door de schijn van een verhaal, door beestachtige gedaanteverwisselingen of beschaafde routines presenteren *slasher*-films ons in bijzonder directe bewoordingen een wereld waarin mannelijk en vrouwelijk uitzichtloos in onmin verkeren, maar waarin tegelijkertijd mannelijkheid en vrouwelijkheid eerder gemoedstoestanden betreffen dan het lichaam. De vooronderstelling van dit essay is dan ook dat de *slasher*-film ons niet ondanks, maar juist dank zij zijn grofheid en dwangmatige herhaling een duidelijker beeld geeft van gangbare seksuele opvattingen – van in ieder geval dat deel van de bevolking dat zijn eerste publiek vormt – dan de erkende produkten van de betere studio's.

Laten we echter, voordat we ons richten op de meer geslachtsgebonden bijzonderheden, enkele kritische en filmische kwesties herneemen die eigen zijn aan het onderzoek naar de sensatie-genres in het algemeen en horror in het bijzonder. Als vertrekpunt nemen we geen *slasher*-film, maar Brian De Palma's artistieke horrorfilm *BODY DOUBLE* (1984). De plot – een man is tijdens zijn voyeuristische activiteiten getuige van de mysterieuze moord op een vrouw, en lost deze na

8. Robin Wood, 'Return of the repressed', in: *Film Comment* 14, 1978, p. 30.

9. R. Wood, 'Beauty bests the beast', in: *American film* 8, 1983, p. 63.

10. Dickstein, 'The aesthetics of fright', a.w., p. 34.

veel geworstel op – interesseert ons minder dan de drie sporten die de held, een acteur die Jake heet, op de maatschappelijke ladder stijgt en daalt. Aanvankelijk ambieert hij erkende rollen (Shakespeare) maar in de loop van een *method-acting*-werkgroep wordt duidelijk dat zijn scala aan emotionele uitdrukkingsmogelijkheden beperkt wordt door een onopgeloste angst uit zijn kindertijd. Hij heeft een baantje als vampier aangenomen in een ‘low-budget, vrije-productie horror-film’, maar zelfs dat baantje wordt bedreigd wanneer hij, tijdens een scène waarin hij opgesloten is in een kist en begraven wordt, een aanval van claustrofobie krijgt en de set moet verlaten. Een plotwending brengt hem naar de onderwereld van de pornografie, waar hij weer een andere rol aanneemt, ditmaal in een pornofilm. Hier, in het rijk van het vlees, samen met de koningin van de porno, worden de seksuele wortels van Jake’s verlamming – angst voor de (vrouwelijke) spelonk – getoond en uiteindelijk opgelost. Als een herboren man keert hij terug naar *A VAMPIRE’S KISS* om de begrafenis-scène onder de knie te krijgen, en we worden geacht te begrijpen dat Shakespeare de volgende halte is.

Drie filmische categorieën worden zo volgens graad van sublimering gerangschikt. De erkende genres bevinden zich aan de beschaafde zijde van het continuüm; aan de andere kant, dicht bij het onbewuste, bevinden zich de op sensatie gerichte of *lichamelijke* genres, horror en pornografie, in die volgorde. Voor De Palma voert het geweld van horror terug tot de archaïsche seksuele gevoelens en beeldt ze uit. Onder Jake’s emotionele verlamming die optreedt in het ‘hoge’ genre, ligt een doodsangst (die getoond wordt in het levend-begraven worden in de horror) en onder *die* angst ligt het primitieve seksuele antwoord (dat naar voren komt in en opgelost wordt door de pornografie). De lagen van Jake’s ervaring komen opvallend overeen met Freuds archeologie van ‘griezelige’ gevoelens. ‘Voor sommige mensen’, schreef Freud, ‘is het idee als schijn-dode te worden begraven het toppunt van *Unheimlichkeit*. De psychoanalyse heeft ons evenwel geleerd dat deze schokkende fantasie slechts de transformatie van een andere fantasie is, die oorspronkelijk niets angstaanjagends had maar vergezeld ging van een zekere wellust, namelijk de fantasie van het leven in de moederschoot.’¹¹ Pornografie houdt zich dus direct (op

11. Zie: ‘The uncanny’, in: *The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Geredigeerd en vertaald door James Strachey, 24 delen, Londen (Hogarth Press) 1953–1966, dl. 17, p. 244. [Ned. vert: het ‘*Unheimliche*’, in: *Sigmund Freud. Nederlandse Editie. Cultuur en Religie* 2. Meppel/Amsterdam (Boom) 1983, p. 187.]

aangename wijze) bezig met wat horror op één pas verwijderd (op pijnlijke wijze) verkent en de erkende cinema op twee of meer. Onder de 'legitieme' plot van *THE GRADUATE* (waarin Ben zijn relatie met de moeder van een *vriend* op moet geven om te trouwen en de juiste sociale plaats in te nemen) ligt de plot van *PSYCHO* (waarin Normans onnatuurlijke gehechtheid aan zijn *eigen* moeder hem drijft tot het vermoorden van vrouwen tot wie hij zich aangetrokken voelt) en onder *die* plot ligt de plot van de pornofilm *TABOO*, waarin de zoon gewoonweg seks heeft met zijn moeder ('Mam, ben ik beter dan pap?'). Kortom: pornografie heeft te maken met seks (de daad) en horror met *gender*.

Zeldzaam is de Hollywoodfilm die niet een of twee sequenties – een achtervolging met een auto, een seksscène – wijdt aan de emotionele/fysieke opwindning van het publiek. Maar horror en pornografie zijn de enige twee genres die gewijd zijn aan het opwekken van lichamelijke sensatie. Zij bestaan uitsluitend om te shockeren en te prikkelen, niet altijd in die volgorde, en hun vermogen dat te doen is de enige maatstaf voor hun succes: zij 'bewijzen zichzelf door onze emoties'.¹² Zo betekent in horrorfilm-circuits 'goed' eng, met name op een lichamelijke manier (advertenties beloven huiveringen, koude rillingen, sidderingen, tinteling van de ruggegraat; Lloyds of London verzekerde het publiek van *MACABRE* tegen dood-door-angst)¹³ en *Hustler's erotic film guide* ordent pornografische films naar de graad van erectie die zij produceren (een film wordt gekwalificeerd als een *pecker popper* [pik-knaller] of als een *limp* [slappe lul]). Het doelwit is in beide gevallen het lichaam, ons getuigende lichaam. Maar *wat* we zien is ook het lichaam, iemands lichaam dat een ervaring doormaakt: het seksuele lichaam en het bedreigde lichaam. De begrippen *fleshfilm* [vleesfilm], (*skin flicks* [pornofilms]) en *meat movies* [gehaktfilms] zijn zeer toepasselijk.

De cinema, zo wordt beweerd, dankt zijn bijzondere succes in de sensatie-genres aan zijn ongekende mogelijkheid het point-of-view te manipuleren – hiervan getuigt de vroege en snelle opkomst van vampierfilms. Wat geschreven verhalen moeten aankondigen, kan film stilzwijgend en onverwijld door montage tot stand brengen. Binnen enkele seconden wordt het perspectief van de vampier als toeschou-

12. Steven Marcus, *The other Victorians. A study of sexuality and pornography in mid-nineteenth-century England*. New York (Norton) 1964, p. 278.

13. William Castle, *Step right up! I'm gonna scare the pants off America*. New York (Pheris Books) 1978.

werspectief vervangen door een derde-persoonsperspectief of een documentarische observatie. Aan deze simpele verschuivingen kunnen de afstandsvariabelen (van het panorama van het slagveld tot de close-up van een oogbal), het perspectief, de kadrering, de licht-effecten, het onbestendige beeld enzovoort, toegevoegd worden – ook deze zijn alle onderworpen aan plotselinge en onaangekondigde manipulatie.¹⁴ Een doorsnee horrorfilm plaatst de identificerende camera [*I-camera*] graag bij de *killer* op zoek naar een slachtoffer; de camera wordt met de hand bediend waardoor een schokkerig beeld geproduceerd wordt, en het kader omvat, afwisselend scherp en onscherp, objecten op de voorgrond (bomen, struiken, raamkozijnen) waarachter de *killer* (identificerende camera) zich schuilhoudt – dit alles begeleid door het geluid van hartslag en zware ademhaling. ‘De camera zoomt in op het schreeuwende, smekende slachtoffer, “kijkt neer” op het mes om dit vervolgens in borst, oor of oogbal te steken. Nu, dat is walgelijk.’¹⁵

Een theoretisch begrip van effecten blijft achter bij de praktijk. De procédés door middel waarvan een bepaald beeld (maar een ander niet) op een bepaalde manier (niet op een andere) gefilmd, het hart van de ene persoon (en niet dat van een ander) sneller doet kloppen, blijven een mysterie – niet alleen voor critici en theoretici, maar zelfs voor de mensen die het produkt maken, te oordelen naar interviews en het karakter van de films zelf dat blijkt geeft van uitproberen (en simpel imiteren). Het hechtingsproces wordt van cruciaal belang geacht bij de totstandkoming van de identificatie van het publiek, maar het hoe en waarom is onduidelijk.¹⁶ Evenmin is identificatie het ongecompli-

14. Gezien het aantal verwisselingen is het niet verwonderlijk dat er steeds nieuwe strategieën ontwikkeld worden. Nog maar enkele jaren geleden kwam een regisseur op het idee om het point-of-view van een kind weer te geven door een identificerende camera op vloer-niveau met een dubbelbeeld-beeld (Larry Cohen, *IT'S ALIVE*). Bijna een eeuw nadat de technologie een radicaal andere manier verschaft om een verhaal te vertellen, zijn filmmakers nog steeds de mogelijkheden ervan aan het ontdekken.

15. Mick Martin en Marsha Porter, in: *Video movie guide: 1987*. New York (Ballantine) 1987, p. 690, naar aanleiding van *FRIDAY THE THIRTEENTH* I. Wood merkt in ‘Beauty bests the beast’, a.w., p. 65, op dat de identificerende camera bovendien dient om het geheim van de identiteit van de moordenaar te bewaren voor de allerlaatste overrompeling – doorslaggevend voor veel films – maar voegt hieraan toe: ‘De gewaarwording van een onbepaalde, niet-geïdentificeerde, mogelijk bovennatuurlijke of bovenmenselijke Dreiging voedt de machtsfantasie van de toeschouwer, hetgeen de directe toeschouwer-camera-identificatie vergemakkelijkt door het bemiddelende personage, hoewel als aanwezig aangeduid, zo vaak mogelijk te houden.’ Brian De Palma’s *BLOW-OUT* opent met een parodie op precies deze cinematografische gewoonte.

16. Zie voor dit in brede kring bediscussieerde onderwerp met name Kaja Silver-

ceerde begrip waarvoor sommige critici het houden.¹⁷ Waar commentatoren het globaal over eens zijn, is het belang van het 'spel met de pronomenfunctie'.¹⁸ Als het fantastische voor zijn effect afhankelijk is van een onzekerheid wat betreft visie, een overvloed aan perspectieven en een verwarring over subjectief en objectief, dan is de cinema bij uitstek geschikt voor het fantastische. Wat betreft de mate waarin film 'onwerkelijke' combinaties van objecten en gebeurtenissen door middel van het camera-oog als 'werkelijk' kan presenteren, kan het 'cinematografische proces zelf fantastisch genoemd worden'.¹⁹ De 'fantasmatische' cinema slaagt in ieder geval veel efficiënter en effectiever en op veel grotere schaal in de productie van sensatie dan historisch verwante media.

Het feit dat de cinematografische horror-conventies zo gemakkelijk en zo vaak geparodieerd worden, lijkt te suggereren dat, een individuele variatie daargelaten, de basis-structuren van associatieve waarneming vastgelegd en fundamenteel zijn. Hetzelfde geldt voor de verhalen die zij vertellen. Kenners van folklore of vroege literatuur herkennen in de *slasher*-film de eigenschappen van de orale geschiedschrijving: de vrije uitwisseling van thema's en motieven, archetypische personages en situaties, de accumulatie van vervolgfilms, *remakes* en imitaties. Dit is een gebied waarin in zekere zin geen origineel bestaat, geen echte of correcte tekst, enkel varianten; een wereld waarin derhalve de betekenis van het afzonderlijke voorbeeld buiten zichzelf ligt. De 'kunst' van de horrorfilm, zoals de 'kunst' van pornografie, is in zeer hoge mate de kunst van de weergave, en als zodanig wordt zij door het competente publiek opgevat.²⁰ Een speciaal voor-

man, *The subject of semiotics*. New York (Oxford University Press) 1983, pp. 194-236, en ook Lesly Stern, 'Point of view: the blind spot', in: *Film reader* 4, 1979, pp. 214-236.

17. In dit essay heb ik het begrip *identificatie* vaag en algemeen gebruikt om zowel naar het primaire als het secundaire proces te verwijzen. Zie m.n. Mary Ann Doane, 'Misrecognition and identity', in: *Cine-Tracts* 11, 1980, pp. 25-32; zie ook Christian Metz, 'The imaginary signifier', in *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Bloomington (Indiana University Press) 1982. [Oorspr: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Parijs (Union Générale d'Éditions) 1977; Ned. vert: *De beeldsignifikant. Psychoanalyse en film*. Nijmegen (SUN) 1980.]

18. Mark Nash, 'VAMPYR and the fantastic', in *Screen* 17, 1976, p. 37. Nash introduceert het begrip *cinfantastisch* om naar dit spel te verwijzen.

19. Rosemary Jackson, *Fantasy: the literature of subversion*. Londen (Methuen) 1981, p. 31.

20. Dickstein, 'The aesthetics of fright', a.w., p. 34, verwoordt het als volgt: 'De "kunst" van de horrorfilm is een bespottelijk denkbeeld omdat horror, zelfs in zijn meest commerciële exploitatie, louter subcultureel is, zoals het wilde kind dat nooit getemd kan worden, of de half-menselijke mutant die appelleert aan onze heimelijke fascinatie voor deformatie en het groteske.'

beeld kan originele trekken bezitten, maar zijn kwaliteit als horrorfilm ligt in de wijzen waarop hij het cliché overbrengt. James B. Twitchell adviseert terecht een

‘...ethnologische benadering, waarin de verschillende verhalen geanalyseerd worden alsof geen enkele individuele vertelling ertoe doet... Je zoekt naar constanten en herhalingen; je negeert hetgeen “artistiek” en “origineel” is. Daarom is voor mij de auteurskritiek niet terzake doende bij het verklaren van horror... De eerste taak van de criticus die de horror-fascinatie wil verklaren, is niet het fixeren van de beelden bij hun afzonderlijke verschijning, maar, in plaats daarvan, het opsporen van hun migraties naar het publiek en, alleen dan, te proberen te begrijpen waarom zij cruciaal genoeg waren om succesvol verder te gaan.’²¹

De auteurskritiek is in ieder geval gedeeltelijk niet van toepassing; dit wordt duidelijk in interviews met figuren als John Carpenter (HALLOWEEN, THE FOG) – interviews die lijken te suggereren dat, net als de overdragers van folklore, filmmakers eerder instinct- en clichématig te werk gaan dan weloverwogen. Hitchcock was zo verbijsterd door het ongekende succes van PSYCHO dat hij het onderzoeksinstituut van Stanford benaderde om het fenomeen te onderzoeken.²²

Wat horror ‘cruciaal genoeg maakt om voort te bestaan’, is voor critici sinds Freud hetgeen spookverhalen en sprookjes cruciaal genoeg heeft gemaakt om voort te bestaan: de verbintenis met onderdrukte angsten en verlangens en de heropvoering van het overgebleven conflict rond deze gevoelens. Horrorfilms kunnen dus geïnterpreteerd worden, zo stelt Robin Wood, als ‘tegelijkertijd de persoonlijke dromen van de filmmakers en de collectieve dromen van hun publiek – de fusie die mogelijk gemaakt wordt door de gedeelde structuren van een gemeenschappelijke ideologie’.²³ Precies zoals de aanvaller en

21. James B. Twitchell, *Dreadfull pleasures. An anatomy of modern horror*. New York (Oxford University Press) 1985, p. 84.

22. Donald Spoto, *The dark side of genius. The life of Alfred Hitchcock*. New York (Little Brown) 1983.

23. Wood, ‘Return of the repressed’, a.w., p. 26. In Wes Cravens NIGHTMARE ON ELM STREET is het de nachtmerrie zelf, die gedeeld wordt door de tieners die in Elm Street wonen, die fataal is. Eén voor één worden zij vermoord door de moordenaar uit hun collectieve droom. Het enige meisje dat overleeft, doet dat door aanvankelijk de slaap te weigeren en vervolgens, op hetzelfde moment dat zij de gebreken van haar ouders erkent, de gevoelens die de dodelijke nachtmerrie oproepen, te bestrijden. Zie als voorbeeld van het thema droom/horror: Dennis L. White, ‘The poetics of horror’, in: *Cinema journal* 10, 1971, pp. 1-18.

de aangevallene in nachtmerries uitdrukking zijn van een en dezelfde Ik, zijn zij uitdrukking van een en dezelfde toeschouwer van horror-films. Onze eerste en erkende identificatie kan die met het slachtoffer zijn, de afschaduwing van onze kinderlijke angsten en verlangens, ons geheugenbesef van onszelf als miniem en kwetsbaar tegenover de ontzaglijke Ander; maar de Ander is uiteindelijk ook een ander deel van onszelf, de projectie van onze onderdrukte kinderlijke woede en ons verlangen (onze blinde drijfkracht om diegenen te vernietigen op wie we boos zijn, bevrediging af te dwingen van diegenen die ons prikkelen, onszelf voedsel toe te eigenen desnoods door daadwerkelijk hen te verslinden die ons voeden) die we in naam van de beschaving hebben moeten loochenen. We zijn tegelijkertijd Roodkapje en de Wolf; de kracht van de ervaring, de horror, komt voort uit het 'kennen' van beide kanten van het verhaal – komt voort uit het onszelf overgeven aan het filmische spel met de pronomenfuncties. Het is niet verwonderlijk dat de eerste film waartoe de toeschouwers niet werden toegelaten als de bioscoop eenmaal donker werd, *PSYCHO* was. In hoeverre Hitchcock werkelijk met deze maatregel de 'slaap'-ervaring wilde intensiveren is onduidelijk, maar zowel het korte-termijn-effect – *PSYCHO* werd de ultieme thriller – als dat op lange termijn – de *cinema habitus* van de bevolking veranderde – is onbetwistbaar. In de huidige opvatting is horror van alle filmgenres het minst gemakkelijk te onderbreken. Die ononderbreekbaarheid zelf bewijst het obsederende karakter van de verhalen die het vertelt.

Wat het ook mag zijn, de *slasher*-film is duidelijk 'cruciaal genoeg om voort te bestaan'. De winsten en de vervolgfilms vertellen dit ondubbelzinnig: *HALLOWEEN* kostte \$ 320.000 en bracht binnen zes jaar meer dan \$ 75.000.000 op; zelfs een film met hoge produktiekosten als *THE SHINING* heeft zichzelf tienvoudig terugbetaald.²⁴ *THE*

24. Het is niet alleen de winstmarge die de produktie van B-horror voedt. Dank zij het feit dat de produktievoorwaarden niet ter zake doen, kan het primaire aandeel beperkt blijven tot een kleine groep investeerders. B-horror is dus vanwege allerlei praktische overwegingen de enige manier waarop een onafhankelijke filmmaker op de markt kan doorbreken. Wanneer men hieraan de ongebruikelijke mate van controle toevoegt die de regisseur over het produkt heeft, begint men te begrijpen waarom B-horror het talent van mensen als Stephanie Rothman, George Romero, Wes Craven en Larry Cohen aanspreekt. In *Incredibly strange films. Re/search 10* (San Francisco 1986) zeggen de redacteurs V. Vale en Andrea Juno het als volgt (p. 5): 'De waarde van low-budget-films: zij kunnen voortreffelijke uitingen zijn van een individuele visie en eigenzinnige originaliteit. Wanneer een onderneming besluit 20 miljoen dollar in een film te investeren, wordt elke stap door een reeks geboden gereguleerd, en aan niemand wordt de vrije teugel gelaten. Bijeenkomsten met advocaten, accountants en ondernemingsraden, dat is waar het bij Hollywoodfilms over gaat.'

HILLS HAVE EYES, THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE en ALIEN (een kruising tussen een *science-fiction*-film en een *slasher*-film) zijn momenteel bij deel twee, van PSYCHO en A NIGHTMARE ON ELMSTREET verscheen deel drie, HALLOWEEN heeft inmiddels een vierde deel en FRIDAY THE THIRTEENTH een zesde. Deze films kunnen beter opgevat worden als *remakes* dan als vervolgfilms; hoewel het volgende deel de indruk wekt de draad op te pakken waar het vorige deel ophield, herhaalt het in de meeste gevallen met slechts een kleine variatie de plot en de omstandigheden – de formule – van het voorgaande deel. Evenmin duiden andere titels op andere plots; FRIDAY THE THIRTEENTH speelt zich af in een zomerkamp en HALLOWEEN in een stad, maar het verhaal is grotendeels hetzelfde, obsessief herhaald in deze tien films en in tientallen met andere titels. Het publiek van dat filmverhaal is naar men beweert grotendeels jong en grotendeels mannelijk – overwegend groepen jongens die de killer aanmoedigen als hij zijn slachtoffers aanvalt en vervolgens hun sympathieën van richting laten veranderen om de overlevende aan te moedigen als zij de killer aanvalt.²⁵ Onze vraag heeft dus te maken met het bijzondere aandeel van dat publiek in die specifieke nachtmerrie, met wat in het verhaal ‘cruciaal’ genoeg is om de prijs van de toegang te rechtvaardigen, en wat de implicaties zijn voor de huidige discussie over vrouwen en film.

De slasher-film

De directe voorouder van de *slasher*-film is Hitchcocks PSYCHO (1960). De elementen zijn bekend: de killer is het psychotische produkt van een geperverteerd gezin, hoewel hij nog steeds herkenbaar menselijk is; het slachtoffer is een mooie, seksueel actieve vrouw; de lokatie is niet-thuis, in een Verschrikkelijk Oord; het wapen is iets anders dan een geweer; de aanval wordt geregistreerd vanuit het

25. Ondanks de interesse van de filmindustrie in demografische statistieken bestaat er geen diepgaande studie naar de samenstelling van het publiek van de *slasher*-film. Twitchell baseert zich in *Dreadful pleasures*, a.w., pp. 69-72, 306-307, op persoonlijke waarneming en de verslagen van critici, die opmerkelijk consistent zijn, ongeacht plaats en tijd; zij komen overeen met mijn eigen observaties. De leeftijd van het publiek, dat in hoofdzaak mannelijk is, ligt tussen de twaalf en de twintig jaar. Sommige critici maken opmerkingen over het aandeel oudere mannen die apart zitten en die daar, volgens Twitchell, ‘niet zijn om bang gemaakt te worden, maar om mee te doen’, met name aan de ‘steek-de-vrouw-neer’-episodes. Roger Ebert en Gene Siskel bevestigden deze waarneming.

point-of-view van het slachtoffer en komt gruwelijk onverwacht. Geen van deze kenmerken is origineel, maar het ongekennde succes van Hitchcocks bijzondere formulering, vooral de seksualisering van zowel motief als daad, zette aan tot een golf van imitaties en variaties. In 1974 verscheen een film waardoor het *PSYCHO*-sjabloon ingrijpend herzien werd, zodanig dat een nieuwe fase gemarkeerd werd: *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* (Tobe Hooper). Met *HALLOWEEN* (John Carpenter, 1978) bracht deze film een nieuwe stortvloed van variaties en imitaties voort.

De plot van *TEXAS CHAIN SAW* is eenvoudig genoeg: vijf jongeren rijden in een busje door Texas; zij stoppen bij een verlaten huis en worden één voor één vermoord door de psychotische zonen van een gedegenereerde plaatselijke familie; de enige overlevende is een vrouw. Het griezelige zit natuurlijk in de gedetailleerdheid. Aan het begin van de film pikt de groep een lifter op, maar wanneer hij brand sticht en Franklins arm afhakt (nadat hij eerder al zijn eigen hand heeft opengesneden), gooien ze hem uit de auto. Het verlaten huis dat zij vervolgens bezoeken – eens het huis van de grootouders van Sally en Franklin – blijkt direct naast het huis van de lifter en zijn familie te staan: zijn broer Leatherface, hun vader, een oude en nauwelijks nog levende grootvader en hun overleden grootmoeder met haar hond, wier gemummificeerde lijken ceremonieel in de familiebijeenkomsten zijn opgenomen. Drie generaties slachthuisarbeiders, ooit trots op hun vaardigheid maar nu vervangen door machines, hebben van moord en kannibalisme hun manier van leven gemaakt. Hun huis is grotesk gedecoreerd met menselijke en dierlijke overblijfselen – botten, veren, haren, huiden. De jongelui raken elkaar kwijt tijdens hun zoektocht door het verlaten huis en het grondgebied, en worden één voor één neergelegd door Leatherface en Hitchhiker. Sally blijft als laatste over. De anderen zijn snel aangevallen en vermoord, maar Sally moet vechten voor haar leven, zij moet gedurende de nacht alle mogelijke verschrikkingen doorstaan. Bij het krieken van de dag slaagt zij erin te ontsnappen naar de grote weg, waar ze door een passerende vrachtwagenchauffeur wordt opgepikt.

Iets dergelijks gebeurt in de plot van *HALLOWEEN*: een psychotische killer (Michael) waart tijdens Halloween rond in een stadje en vermoordt een hele ris bevriende tieners, één voor één; alleen Laurie blijft leven. In dit geval is Michael ontsnapt uit de inrichting waarin hij sinds zijn zesde jaar is opgesloten omdat hij zijn zus vermoordde, een paar minuten nadat zij en haar vriendje afscheid namen na een illegaal intermezzo in het bed van haar ouders. Met die moord, in flash-back,

begint de film. Hij wordt in zijn geheel verteld vanuit de eerste persoon van de killer (identificerende camera) en pas ná het drama wordt de identiteit van de dader onthuld. Vijftien jaar later ontsnapt Michael uit zijn gevangenis en keert terug om Laurie te vermoorden, die hij als een andere versie van zijn zus beschouwt (het vervolg maakt duidelijk dat zij in feite zijn *jongere* zus is, die op het moment van de eerste tragedie door een andere familie geadopteerd was). Maar voordat Michael aan Laurie toekomt, maakt hij haar schoolvrienden één voor één af: Annie, in een auto op weg naar haar vriendje; Bob, terwijl hij naar de keuken gaat voor een pilsje nadat hij met Lynda naar bed is geweest; Lynda, terwijl ze met Laurie telefoneert en wacht op Bob met het bier. Uiteindelijk blijft alleen Laurie over. Als ze via de telefoon Lynda hoort krijsen en vervolgens niets meer hoort, verlaat zij het huis waar zij op kinderen past en gaat naar Lynda. Daar ontdekt zij de twee lijken en zij vlucht met de killer op haar hielen. De rest van de film is gewijd aan de heen-en-weergaande strijd tussen Laurie en Michael. Steeds weer overweldigt hij haar en steeds weer ontsnapt zij aan hem (door te rennen, zich te verbergen, door ramen heen te breken, door zichzelf op te sluiten) of vecht zij terug (een keer met een breinaald en een keer met een kleeheranger). Aan het eind stormt dokter Loomis binnen (Michaels psychiater in de kliniek) en schiet de killer neer (echter niet zo fataal dat voorkomen wordt dat hij in vervolgfيلمs terugkeert).

Voordat we overgaan tot een inventarisatie van algemene elementen, is het zinvol een derde, later voorbeeld toe te voegen: *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE II*, uit 1986. De slachthuisfamilie (die nu *Sawyers* heet: zagers) is dezelfde, maar ouder en rijker dank zij hun ongekend succes in de worstindustrie.²⁶ Wanneer Mr. Sawyer door radio-uitzendingen begint te vermoeden dat een vrouwelijke discjockey die Stretch heet, meer weet dan zij behoort te weten over een van hun recente misdaden, stuurt hij zijn zonen Leatherface en Chop Top (Hitchhiker in deel I) 's nachts naar de studio. Daar overmeesteren zij de technicus en drijven Stretch in het nauw. Op het cruciale moment houdt Leatherface' kettingzaag er echter mee op. Als Stretch voor hem ineenkrimpt, dringt hij het nu stilstaande blad aan haar op, langs haar dij omhoog en houdt het onvast tegen haar kruis terwijl hij schokt en siddert bij wat vermoedelijk een orgasme moet zijn. Hierna gaan

26. De ontwikkeling van het menselijke-worstthema is typisch voor het leentje-buur spelen van de B-horror. *TEXAS CHAIN SAW MASSACRE I* zinspeelt erop; *MOTEL HELL* maakt het tot een industrie ('Boer Vincents gerookte vlees: dat is het!' verkondigt een lokaal reclamebord); en *TEXAS CHAIN SAW MASSACRE II* breidt het uit tot een wedstrijd chili-proeven die de gehele staat omvat.



THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE (archief *Skrien*)

de zonen weg. De onverschrokken Stretch, later vergezeld door een Texas Ranger (Dennis Hopper), volgt hen naar hun ondergrondse schuilplaats buiten de stad. Als ze het Texaanse equivalent van een konijnhol intuïtief vindt, blijkt Stretch terecht te zijn gekomen in de ondergrondse verblijven van het Sawyer-bedrijf. Hier leven en werken de Sawyers te midden van allerlei slachthuis-toebehoren. Het bloed druïpt van de muren. Evenals in de bouwvallige woning uit deel 1, zijn de woonvertrekken van dit huis eigenaardig versierd met menselijke en dierlijke resten. Na een langdurige beproeving door de Sawyers slaagt Stretch erin door een rioolbuis naar boven te klauteren en vandaar op een nabije top, waar ze een kettingzaag vindt en haar laatste aanval afweert. De Texas Ranger komt klaarblijkelijk om bij



PSYCHO

een ondergrondse granaat-explosie, zodat Stretch als enige overlevende overblijft.

De geestelijke schatplichtigheid van alle *slasher*-films van ná 1974 aan *PSYCHO* is duidelijk, en de film die geen visueel eerbetoon, hoe kort ook, aan de oervader bewijst, is een uitzondering – of dat nu een steekpartij in de douche is, een kolkende afvoer of de schaduw van een hand die met een mes zwaait. Niet minder duidelijk echter is het feit dat de voorbeelden van ná 1974, op de voor folklore gangbare manier, niet alleen Hitchcocks voorwaarden geactualiseerd hebben, maar ook, in de loop van de tijd, die van henzelf. We hebben, kort samengevat, een filmische formule met een geschiedenis van 26 jaar, waarvan de eerste fase, van 1960 tot 1974, gedomineerd wordt door een film die duidelijk zijn wortels heeft in de gevoeligheid van de jaren vijftig, terwijl de tweede fase, gemarkeerd door de twee *TEXAS CHAIN SAW*-films uit 1974 en 1986, beantwoordt aan de waarden van eind jaren zestig en begin jaren zeventig. Dat de formule in zijn meest recente verschijningsvorm mogelijk op zijn retour is, wordt aangegeven door het overdreven, zelf-parodiërende karakter van *TEXAS CHAIN SAW II*, alsook door het opduiken, in het gangbare theater, van de *slasher*-satire *Buckets of blood*. Tussen 1974 en 1986 ontwikkelde de formule zich echter en had zoveel succes dat ze van belang is voor onderzoekers van populaire cultuur, vooral voor diegenen die zich bezighouden met de representatie van vrouwen in film. Laten we, om de aard van die verandering in bepaalde termen te begrijpen, het genre, met *PSYCHO* als leidraad, onderzoeken door middel van de samenstellende categorieën: killer, plaats van handeling, wapens, slachtoffers en shock-effecten.

De psychiater legt aan het slot van *PSYCHO* uit wat we al vermoed hadden op grond van de handeling: Norman Bates had zijn moeder, die tijdens haar leven een 'benauwende, veeleisende vrouw' was, totaal verinnerlijkt, waardoor zij zijn andere, controlerende zelf vormde. Niet Norman maar 'de moeder-helft van zijn geest' vermoordde Marion – moest Marion vermoorden – toen hij (de Norman-helft) merkte dat hij door haar geprikkeld werd. Het idee van een killer die door psychoseksuele woede voortgedreven wordt, meer in het bijzonder een mannelijk personage in *gender*-nood, is duurzaam gebleken, en het nageslacht van Norman Bates waart tot op de dag van vandaag rond in het genre. Zoals Norman de kleren van zijn moeder draagt tijdens zijn gewelddaden en hij door de personages en ook, voor korte tijd, door de filmtoeschouwers gehouden wordt voor *de persoon* van zijn moeder, zo lijkt de killer in de *PSYCHO*-imitatie *DRESSED TO KILL* (Brian De Palma, 1980), een travestiete psychiater, tot aan zijn ontmaskering een vrouw te zijn; evenals Norman moet hij vrouwen vermoorden die hem seksueel prikkelen. Zo ook, in gewijzigde vorm, Hitchhiker/Chop Top en Leatherface in de *TEXAS CHAIN SAW*-films: geen van beide broers vertoont openlijk tekens van *gender*-verwarring, maar hun verbondenheid (cathexis) met de lugubere familie – waarin de moeder opvallend afwezig is, terwijl het geconserveerde lijk van de grootmoeder (corresponderend met het geprepareerde lichaam van Mrs. Bates in *PSYCHO*) opvallend aanwezig is – heeft hun ontwikkeling duidelijk tot staan gebracht. Beiden zijn in de twintig (dertig in deel II), maar Hitchhiker/Chop Top lijkt een slungelig kind en Leatherface zwemt achter zijn slagersschort in het babyvet. Evenals Norman Bates, in wiens slaapkamer nog steeds zijn kinderspeelgoed uitgestald staat, zijn Hitchhiker/Chop Top en Leatherface blijvend in de kinderjaren opgesloten. Alleen wanneer Leatherface in deel II seks 'ontdekt', verliest hij zijn begeerte naar moord. In *MOTEL HELL*, een parodie op de moderne horror met een speciale verwijzing naar *PSYCHO* en *TEXAS CHAIN SAW I*, worden we herhaaldelijk geconfronteerd met een portret van de overleden moeder, die zwiigend het gezag uitoefent over alle kannibalistische en incestueuze handelingen van haar volwassen kinderen.

De killer in *THE EYES OF LAURA MARS* (1978) is evenzeer in de greep van zijn jongensjaren. Als zoon van een hoer, een hysterische vrouw die soms dagen achtereen wegblijft, heeft de killer zijn jongensachtige verbolgenheid steeds ten goede aangewend in politiewerk



PSYCHO

– de film buit de ironie uit – maar het zien van de gewelddadige foto's van Laura leidt ertoe dat deze op negatieve wijze en met volle kracht in werking wordt gesteld. De killer in *HELL NIGHT* is het enige lid van zijn familie dat als kind de moorddadige waanzin van zijn vader overleeft; deze ervaring maakt hem voor de rest van zijn leven tot killer. In *HALLOWEEN* is de killer een kind, in ieder geval in eerste instantie: Michael, die op zesjarige leeftijd zo woedend is op zijn zus (kennelijk vanwege haar seksuele relatie met haar vriendje) dat hij haar met een keukenmes doodsteekt. De rest van de film vertelt omstandig over zijn hernieuwde waanzin op 21-jarige leeftijd en dokter Loomis, die het geval intussen onderzocht heeft, legt uit dat hoewel Michaels lichaam volwassen is geworden, zijn geest bevroren zit in infantiele woede. In *IT'S ALIVE* is de killer letterlijk een kind, dat blijkbaar misvormd is door het baarmoederlijk besef van de ouderlijke ambivalentie (aan het begin van de zwangerschap overwegen zijn ouders een abortus).

Zelfs killers wier jeugd niet direct aan de orde gesteld wordt en die geen openlijke *gender*-verwarring vertonen, zijn vaak seksueel gestoord. De killer in *NIGHTMARE ON ELM STREET* mishandelt niet-dode kinderen. De killer in *SLUMBER PARTY MASSACRE* vertelt een jonge vrouw die hij gaat aanvallen met een pneumatische

boor: 'Mooi, jullie zijn allemaal zo mooi. Ik hou van jullie. Het vraagt heel veel liefde van iemand om dit te doen. Je weet dat je het wilt. Je wilt het. Ja.' Als Stretch in de beruchte *crotch*-scène [waarin de zaag tegen haar kruis wordt geduwd] uit TEXAS CHAIN SAW II de psychodynamiek van de situatie begrijpt, doet zij wanhopig een roekeloze zet: 'Je bent echt goed, je bent echt goed', herhaalt ze; en inderdaad, onmiddellijk na de ejaculatie is Leatherface merkbaar minder geïnteresseerd in zijn zaag. De parodiërende MOTEL HELL legt dit uit. 'Zijn pik werkt niet; dat zul je zien als hij zijn overall uittrekt – het lijkt een verschrompelde pruim', vertelt Bruce over zijn killer-broer Vincent als hij hoort dat Terry met hem wil trouwen. Terry zal het nooit zien, want tijdens haar huwelijksnacht doet hij (vanzelfsprekend) geen poging tot seks maar tot moord. Werkelijke verkrachting komt nauwelijks voor in de *slasher*-film, blijkbaar vanwege de vooronderstelling – zoals de *crotch*-scène suggereert – dat geweld en seks niet in elkaars verlengde liggen maar alternatieven van elkaar zijn, waarbij het ene evenzeer een substituut voor en aanloop tot het andere is als de tienerhorrorfilm een substituut voor en aanloop tot de 'volwassen' film is (of de *meat movie* een substituut voor en een aanloop tot de *skin-flick*).²⁷ Als de gemartelde Sally (TEXAS CHAIN SAW I) uitschreeuwt: 'Ik zal alles doen wat jullie willen', duidelijk met een seksuele bedoeling, antwoorden haar aanvallers slechts door haar in grove termen na te praten; zij heeft de psychologie compleet verkeerd begrepen.

Er zijn weinig vrouwelijke killers, en het is veelzeggend dat hun beweegredenen verschillen van die van mannen. Mogelijk met uitzondering van de moordzuchtige moeder in FRIDAY THE THIRTEENTH I, vertonen zij geen *gender*-verwarring. Evenmin is hun motief duidelijk psychoseksueel; in de meeste gevallen stamt hun woede niet uit een jeugdervaring maar uit specifieke momenten in hun leven als volwassene, momenten waarop zij in de steek gelaten of bedrogen zijn door mannen (STRAIT JACKET, PLAY MISTY FOR ME, ATTACK OF THE 50-FOOT WOMAN). (Films als MOTHER'S DAY, MS. 45 en I SPIT ON YOUR GRAVE behoren tot de verkrach-

27. Wood, 'Return of the repressed', a.w., p. 31: 'Seksualiteit wordt in de horrorfilm altijd voorgesteld als pervers, monsterlijk en buitensporig, waarbij zowel de perversie als het exces het logische gevolg zijn van de onderdrukking. Nergens wordt dit verder doorgevoerd dan in THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE I. Hierin wordt seksualiteit totaal ontkoppeld van haar functies en verandert zij in sadisme, geweld en kannibalisme. Het is opvallend dat er in deze film op geen enkele wijze gesuggereerd wordt dat Sally het object is van openlijk seksuele dreiging; zij wordt gefolterd, vermoord, in stukken gescheurd, opgegeten, maar niet aangerand.'



FRIDAY THE THIRTEENTH I (archief *Skrien*)

ting-en-wraak-categorie.) FRIDAY THE THIRTEENTH I is een soort anomalie. De killer is een vrouw van middelbare leeftijd wier zoon, Jason, jaren geleden verdronk terwijl de leiders van het zomerkamp niet opletten. Deze anomalie wordt echter niet volgehouden in de vervolgfilms (deel II tot en met VI). Daarin is Jason zelf de killer, helemaal niet dood, maar levend in een boshut. Het patroon is bekend; zijn motief is het wreken van zijn moeders dood, waarbij zijn excessieve aanhankelijkheid ten opzichte van haar zich manifesteert in de koestering van haar hoofd, dat hij bewaart. Evenals Stretch in de *crotch-scène* in TEXAS CHAIN SAW II ziet het meisje dat in deel II het beslissende gevecht met Jason voert, de relikwieënkast, begrijpt de betekenis ervan (zij is een psychologiestudente) en redt zichzelf door op bevelende toon te herhalen: 'Ik ben je moeder, Jason, leg dat mes neer.' Jason begint op zijn beurt zijn moeder in het meisje te zien (identificerende camera) en gehoorzaamt haar.

In films van het PSYCHO-type (DRESSED TO KILL, EYES OF LAURA MARS) is de killer een ingewijde, een man die normaal in het verhaal functioneert totdat, aan het einde, zijn andere ik geopenbaard wordt. TEXAS CHAIN SAW en HALLOWEEN introduceerden een ander type killer: een wiens enige rol die van killer is en wiens identi-

teit als zodanig vanaf het begin duidelijk is. Norman mag dan een normale kant hebben, deze killers hebben die niet. Zij zijn nadrukkelijk mislukkelingen en nadrukkelijk buitenstaanders. Michael is een voortvluchtige uit een afgelegen inrichting; Jason leeft in het bos; de zonen Sawyer leven een bloederig onderaards bestaan buiten de stad. Deze killers worden ook niet duidelijk getoond. We vangen slechts af en toe een glimp van hen op – sporadisch in het begin, vaker tegen het einde. Zij zijn over het algemeen groot, soms te zwaar en vaak gemaskerd. Kortom: zij kunnen als menselijk herkend worden, maar slechts marginaal, zoals ze ook slechts marginaal zichtbaar zijn – voor hun slachtoffers en voor ons, de toeschouwers. Op een cruciaal punt zijn de killers echter bovenmenselijk: hun feitelijke onverwoestbaarheid. Zoals Michael (in HALLOWEEN) steeds weer opstaat na aanvallen die een gewone man zouden uitschakelen, zo overleeft Jason (in de FRIDAY THE THIRTEENTH-films) aanval na aanval om in film na film terug te keren. Chop Top wordt in TEXAS CHAIN SAW II zo genoemd vanwege een metalen plaat die in zijn schedel is ingeplant om een hoofdwond te herstellen die hij heeft opgelopen bij de truck-episode in deel I. Vermeldenswaard is het feit dat de killers over het algemeen de vaste elementen zijn en de slachtoffers de veranderlijke, in welke vervolgsérie dan ook.

Het Verschrikkelijke Oord

Het Verschrikkelijke Oord, meestal een huis of tunnel waarin de slachtoffers vroeg of laat terechtkomen, is een oud horror-element. Het Bates-huis is er slechts één uit een lange rij van dergelijke plekken – een rij die in de moderne *slasher* voortgezet wordt met de vervallen woning in TEXAS CHAIN SAW I, het verlaten spookhuis in HELL NIGHT, het huis dat te koop staat maar onverkoopbaar is in HALLOWEEN (ook het vertrekpunt van films als ROSEMARY'S BABY en AMITYVILLE HORROR) enzovoort. Wat deze huizen vreselijk maakt, is niet alleen hun Victoriaanse staat van verval, maar vooral de verschrikkelijke families – moordzuchtig, incestueus, kannibalistisch – die erin wonen. Zo omvat het Bates-huis de geschiedenis van een moeder en zoon die in een ziekelijke aanhankelijkheid opgesloten zijn, en verleent het TEXAS CHAIN SAW-huis/labyrint onderdak aan een bandeloos gebroed dat aangevoerd wordt door het rottende lijk van de grootmoeder. De boshut van Jason (in de FRIDAY THE THIRTEENTH-reeks) is geen woning, maar biedt onderdak aan een andere

gemummificeerde moeder (of in ieder geval haar hoofd), met de gebruikelijke kaarsen en angstaanjagende parafernalia. De verschrikkingen van het HELL NIGHT-huis spruiten voort, zo blijkt, uit het bloedbad dat een eerdere eigenaar met de moord op zijn kinderen aanrichtte. In film na film dolen onwetende slachtoffers rond in dergelijke huizen, en het is de conventionele taak van het genre om het ontluikende begrip van de slachtoffers in detail te registreren, wanneer zij het zichtbare bewijs onderzoeken van de menselijke misdaden en perversiteiten die daar hebben plaatsgevonden. Dat inzicht leidt rechtstreeks tot het besef van het directe gevaar waarin zij verkeren.

In TEXAS CHAIN SAW MASSACRE II worden huis en tunnel samengevoegd tot een ondergronds bewoond labirint, met de buitenwereld verbonden door kanalen en riolen. De familie is intact en gedijt zelfs, maar heeft om redenen die klaarblijkelijk te maken hebben met de aard van het worstbedrijf, haar woning en slachthuis naar het ondergrondse verplaatst. Voor Stretch, die wanhopig een uitweg probeert te vinden, is het een verschrikkelijk oord: donker, met veel doodlopende steegjes, muren die druipen van het bloed. Hetzelfde geldt voor de tweede kelderverdieping van het spookhuis in HELL NIGHT: deze is bezaaid met rottende lijken en skeletten, en wordt verlicht door massa's kaarsen. Andere tunnels zijn minder bekend: die in BODY DOUBLE, die claustrofobie veroorzaakt waardoor Jake flauwvalt, en de spookhuis-tunnel in HE KNOWS YOU'RE ALONE, waarin de killer zich schuilhoudt. De lijkenhuissequentie in de laatste film, bepaalde ziekenhuisscènes in HALLOWEEN II en de onder-de-grond/kelderscènes in verschillende films kunnen gerekend worden tot de Verschrikkelijke-Tunnelscènes: donker, labirintisch, zonder uitgang, meestal ondergronds en zichtbaar vochtig, en doorvlochten met verwarmings- en afvoerbuizen. Zowel in HELL NIGHT als in TEXAS CHAIN SAW II vallen het Verschrikkelijke Huis (de verlaten woning) en de Verschrikkelijke Tunnel (de tweede kelderverdieping) samen.

Het huis en de tunnel kunnen op het eerste gezicht een veilige haven lijken, maar dezelfde muren die beloven de killer buiten te houden worden al snel, als de killer eenmaal binnengedrongen is, de muren die het slachtoffer binnenhouden. Een buitengewoon populair moment in *slashers* van ná 1974 is de scène waarin het slachtoffer zichzelf opsluit (in een huis, kamer, kast, auto) en met kloppend hart afwacht terwijl de killer houdt, hakt of boort om binnen te komen. De daad wordt onvermijdelijk getoond vanuit het point-of-view van het slachtoffer; we staren naar de deur (muur, het dak van de auto) en

zien hoe het oppervlak breekt, zien vervolgens eerst het uiteinde en dan de schacht van het wapen. In Hitchcocks *THE BIRDS* zien we de snavels van de vogels de deur doorboren. De penetratie-scène is meestal het cruciale moment van de film; het slachtoffer is tot nu toe steeds gewoon gevluht maar op dit moment heeft zij geen andere keuze: zij moet terugvechten.

Wapens

Geweren hebben, althans in de handen van de killer, geen functie in *slasher*-films. Slachtoffers bedienen zich soms van vuurwapens, maar evenals telefoons, brandalarminstallaties, liften, deurbellen en automotoren falen vuurwapens als de nood het hoogst is. Op een fundamentele manier is het emotionele terrein van de *slasher*-film pre-technologisch. De meest geliefde wapens van de killer zijn messen, bijlen, hamers, ijspriemen, injectienaalden, kachelpoken, hooivorken enzovoort. Dergelijke werktuigen zijn zeer handig in een plot die gebaseerd is op heimelijkheid, de onwetendheid van de toekomstige slachtoffers over de lichamen van hun vrienden, die slechts enkele meters verderop opgestapeld liggen. Maar het gebruik van luidruchtige kettingzagen en drilmachines en het niet-gebruiken van relatief geruisloze middelen als pijl en boog, speer, katapult of zelfs zwaarden²⁸ zou kunnen suggereren dat nabijheid en tastbaarheid eveneens van belang zijn. De betekenis wordt duidelijker wanneer we er grensgevallen als *JAWS* en *THE BIRDS* bij betrekken, alsook verwante genres als weerwolf- en vampierfilms. Messen en naalden zijn, zoals tanden, snavels, slag tanden en klauwen, persoonlijk, het zijn verlengstukken van het lichaam die aanvaller en aangevallene in een primitieve, dierlijke omhelzing samenbrengen.²⁹ In *I SPIT ON YOUR GRAVE* dwingt de heldin haar verkrachter door met een vuurwapen te dreigen zijn broek te laten zakken, duidelijk met de bedoeling op zijn genitaliën te schieten. Maar ze wijzigt haar plan en nodigt hem thuis uit – hij veronderstelt al te snel dat dit een vrijwillig vervolg zal zijn op de eerdere verkrachting door de bende. Als ze samen in een bubbelbad zitten, casteert zij hem met een mes. Wanneer we ons afgevraagd zouden

28. Enkele uitzonderingen daargelaten, zoals bijvoorbeeld het harpoengeweer bij de zesde moord in *FRIDAY THE THIRTEENTH III*.

29. Stuart Kaminsky, *American film genres. Approaches to a critical theory of popular film*. New York (Dell Pub. Co) 1977, p. 107.

hebben waarom zij het pistool weggooide, dan weten we dat nu: niet alle fallische symbolen zijn hetzelfde, en een ambachtelijk messentrekken beantwoordt een ambachtelijke verkrachting op een manier waarop een schietpartij, zelfs een schietpartij die voorafgegaan wordt door een vernedering, dat niet kan.³⁰

Bovendien vertoont de *slasher* een fascinatie voor vlees of gehakt zelf als datgene wat aan de blik onttrokken is. Als de lifter in TEXAS CHAIN SAW I uit sensatie zijn hand opensnijdt, deinzen de aanwezigen ontzet terug – allen behalve Franklin, die gebiologeerd lijkt te zijn door het besef dat al wat zich bevindt tussen de zichtbare, kenbare buitenkant van het lichaam en de geheime ingewanden, een enkele dunne membraan is, die slechts beschermd wordt door een collectief taboe op de schending ervan. Het is niet verwonderlijk dat de opkomst van de *slasher*-film vergezeld gaat van de ontwikkeling van speciale effecten die ons met onze eigen ogen het 'geopende' lichaam laten zien.

Slachtoffers

Waar er eens één slachtoffer was, Marion Crane, zijn er nu vele: vijf in TEXAS CHAIN SAW I, vier in HALLOWEEN, veertien in FRIDAY THE THIRTEENTH III, enzovoort. (In de woorden van Schoell: 'Andere filmmakers meenden dat het enige dat een ijzingwekkende moord op een knappe vrouw overtrof, een reeks knappe vrouwen was die op ijzingwekkende wijze vermoord worden.'³¹) Waar het slachtoffer eens een volwassene was, is zij nu een tiener (vandaar de term *teenie-kill pic*). Waar zij eens vrouwelijk was, is zij nu zowel meisje als jongen, hoewel vooral en het meest in het oog vallend meisje. Toch blijft haar essentiële kenmerk hetzelfde. Marion is allereerst een seksuele overtreder. De eerste scènes tonen haar in een hotelkamer terwijl zij zich aankleedt na een lunchpauze, en ze haar minnaar vraagt met haar te trouwen. Het is, natuurlijk, haar wens een eerzame vrouw te worden die ertoe leidt dat zij met \$ 40.000 met de noorderzon vertrekt,

30. De douche-scène uit PSYCHO is waarschijnlijk de meest geïmiteerde in de hele filmgeschiedenis. De badkuip-scène in I SPIT ON YOUR GRAVE (strikt gesproken geen echte *slasher*, maar met een aantal genre-overeenkomsten) is voor zover ik weet de enige poging de rollen om te draaien.

31. Schoell, *Stay out of the shower*, a.w., p. 35. Wellicht heeft BLOOD FEAST (1963), waarin een kreupele Egyptische voedselleverancier de ene na de andere vrouw vermoordt om haar lichaamsdelen (dit alles ten dienste van Ishtar), het model van de seriemoord verschaft.



HALLOWEEN (archief *Skrien*)

een daad die haar in het Bates-motel in Fairvale doet belanden. Zoals we in de openingssequentie zagen dat zij zich aankleedde, zien we daar dat zij zich uitkleedt. Enkele ogenblikken later, naakt onder de douche, sterft zij. Een klassieke publiciteitsposter voor *PSYCHO* toont Janet Leigh met een enigszins niet-begrijpende uitdrukking op haar gezicht terwijl ze op het bed zit; zij draagt een beha en een onderrok, en kijkt zodanig achterom dat haar borsten zich duidelijk aftekenen. Als het de taak van promotiemateriaal is om in één beeld de essentie van een film mee te delen, zijn het die borsten waar het in *PSYCHO* om draait.

In de *slasher*-film worden seksuele overtredders van beiderlei kunne opgevoerd voor vroegtijdige vernietiging. Het genre is bezaaid met koppels die buiten het gezichtsveld van ouders en werkgevers proberen een plaats te vinden om seks met elkaar te hebben, waar ze onmiddellijk na (of tijdens) de vrijpartij vermoord worden. Het thema doet zijn intrede in de traditie met de Lynda/Bob-subplot van *HALLOWEEN*. Wanneer ze denken dat ze alleen in het huis van een buurman zijn, maken Lynda en Bob haastig gebruik van de grote slaapkamer. Daarna gaat Bob naar beneden om een pilsje te halen. In de keuken

wordt hij geruisloos vermoord door Michael, de killer, die zichzelf vervolgens met een laken omhult (het is Halloween), Bobs bril opzet en naar boven gaat. Omdat ze denkt dat de brildragende geest in de deuropening Bob is, maakt Lynda grapjes, ontbloot zij provocerend haar borsten en telefoneert uiteindelijk, geïrriteerd door 'Bobs' ijzige zwijgen, met Laurie. Dan komt de killer op haar af en wurgt haar met de telefoondraad, waardoor Laurie denkt dat wat ze aan de andere kant hoort orgastisch geschreeuw is. HALLOWEEN II gaat nog een stap verder met deze scène. Hier zijn de slachtoffers een verpleegster en een zaalhulp die ertussenuit zijn geknepen om seks te hebben in het therapiebad van het ziekenhuis. De toekijkende killer, opnieuw Michael, draait de thermostaat omhoog en vermoordt de zaalhulp wanneer deze de thermostaat controleert. Michael benadert vervolgens de verpleegster van achteren (zij denkt dat het de zaalhulp is) en streelt haar nek. Pas wanneer hij zijn hand in de richting van haar bloote borsten beweegt en zij zich omdraait en hem ziet, vermoordt hij haar.

Andere regisseurs zijn minder gek op de verkeerd-begrepen-identiteitswending dan John Carpenter. Denise, de Engelse *vamp* in HELL NIGHT, wordt eenvoudigweg in bed doodgestoken, tijdens Seths post-coïtale bezoek aan de badkamer. In HE KNOWS YOU'RE ALONE wordt de studente die een affaire heeft met haar professor, in bed doodgestoken terwijl de professor beneden een zekering verwisselt; de professor zelf wordt neergestoken als hij terugkeert en het lijk ontdekt. De dood-na-de-coïtus-scène is een hoofdbestanddeel van de FRIDAY THE THIRTEENTH-serie. Deel III biedt een opvallend gruwelijke variant. Gesterkt door de seks krijgt de jongen een gymnastische opwelling en gaat op zijn handen lopen; de killer hakt met een groot kapmes in op zijn kruis. Het meisje dat het lot van haar vriendje niet kent, kruipt na haar douche in een hangmat; de killer doorboort onderlangs.³² DRESSED TO KILL van Brian De Palma presenteert het beruchte voorbeeld van de seksueel wanhopige vrouw, die we voor het eerst zien tijdens de *credits* terwijl ze masturbeert tijdens haar ochtenddouche, en die zichzelf later op die dag in een museum laat oppik-

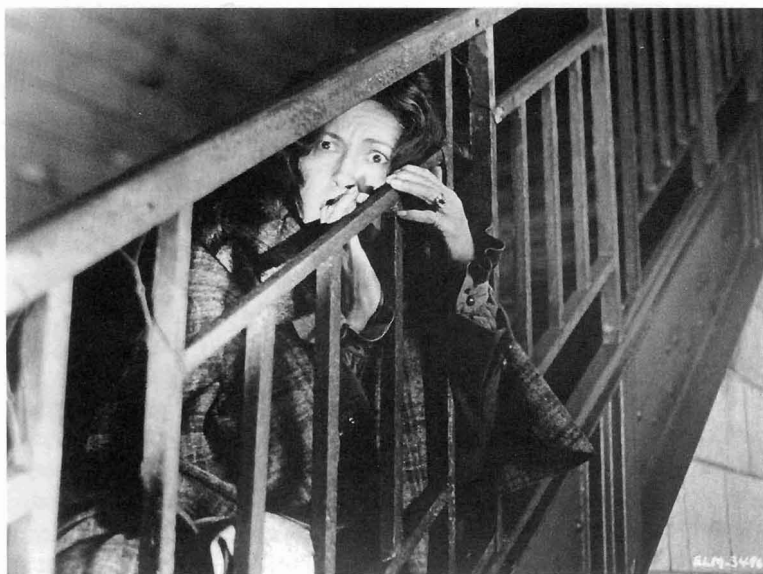
32. Ook dit thema wordt geparodieerd in MOTEL HELL. Boer Vincents slachtoffers zijn achtereenvolgens twee hoeren, een excentriek stel op zoek naar die twee (hij stopt hen in kamer nr. 1 van het motel) en Terry en haar vriendje Bo, die, op hun motor, uit zijn op sensatie. Als Terry (die mag blijven leven) zich hardop afvraagt waarom iemand hen zou willen vermoorden, antwoordt boer Vincent haar met de snedige vraag of zij wel getrouwd waren. 'Nee', zegt ze, in een gelaten stemming alsof ze de logica van de vraag accepteert.

ken door een man met wie ze eerst seks heeft in een taxi en later in zijn appartement. Wanneer zij 's avonds zijn woning verlaat, wordt zij in de lift overvallen en vermoord. De oorzaak-en-gevolg-relatie tussen (ongeoorloofde) seks en dood zou nauwelijks duidelijker beschreven kunnen worden. *Alle* moorden in *CRUISING* vinden plaats tijdens (homo)seksuele ontmoetingen; het verschil is echter dat de killer hier een van de participanten is, niet een derde partij.

Het vermoorden van diegenen die onwettige seks zoeken of zich daarmee inlaten, staat gelijk aan een generiek gebod van de *slasher*-film. Het is een gebod dat *gender*-lijnen doorkruist en het betreft zowel mannelijke als vrouwelijke personages. De aantallen zijn weliswaar niet gelijk en de scènes niet even belast, maar het feit blijft dat in de meeste *slasher*-films van ná 1978 (volgend op *HALLOWEEN*) mannen en jongens die achter de 'verkeerde' seks aangaan ook sterven. Dit is niet de enige manier waarop mannelijke personages sterven; zij sterven net als meisjes ook toevallig, wanneer ze het pad van de killer kruisen of hem proberen te stoppen, of wanneer zij rondzwerven op een vogelvrij verklaard territorium. De slachtoffers in *HELL NIGHT*, *TEXAS CHAIN SAW* en de *FRIDAY THE THIRTEENTH*-films zijn achtereenvolgens zij die in Garth Manor op verboden terrein komen, zij die toevallig in de omgeving van de slachthuisfamilie terechtkomen, en zij die zomerkampeiders worden in een vervloekt kamp, dit alles ongeacht het geslacht. Jongens sterven met andere woorden niet omdat zij jongens zijn, maar omdat zij fouten maken.

Sommige meisjes sterven vanwege dezelfde fouten. Anderen echter, en het belangrijkste meisje altijd, sterven omdat zij vrouwelijk zijn – een motief dat zich plot na plot verder ontwikkelt. Zoals Norman Bates' oedipale psychose alleen vrouwelijke slachtoffers zal eisen, zo drijft Michaels seksuele woede jegens zijn zus (in de *HALLOWEEN*-serie) hem ertoe haar te vermoorden – en na haar een hele ris zus-surrogaten. Op ongeveer dezelfde manier wordt de transseksuele psychiater in *DRESSED TO KILL* ertoe gedreven alleen die vrouwen te vermoorden die hem prikkelen en hem herinneren aan zijn gehate mannelijkheid. In *THE EYES OF LAURA MARS* drijft de haat van de killer tegen zijn moeder hem ertoe speciaal op vrouwen te azen – en, opvallend genoeg, een mannelijke homofiel. *HE KNOWS YOU'RE ALONE* presenteert een killer die als gevolg van een blauwtje dat hij vroeger heeft gelopen exclusief uit is op aanstaande bruiden.

Maar zelfs in films waarin mannelijke en vrouwelijke personages in ruwweg dezelfde aantallen worden vermoord, wordt er bij vrouwelijke personages onvermijdelijk getreuzeld. De dood van een mannelijk



THE EYES OF LAURA MARSH (archief *Skrien*)

personage is altijd snel; zelfs als het slachtoffer begrijpt wat er met hem gebeurt, heeft hij geen tijd om te reageren of ontzetting te tonen. Hij wordt afgemaakt en de camera gaat verder. Bovendien komt de dood van een mannelijk personage meer in aanmerking om van grotere afstand bekeken te worden dan de dood van een vrouwelijk personage, of om slechts vaag gezien te worden (vanwege bijvoorbeeld duisternis of mist), of vindt *off-screen* plaats zodat de moord helemaal niet te zien is. De moorden op vrouwen daarentegen zijn van dichtbij gefilmd, gedetailleerder en uitvoeriger. De twee moorden in het therapiezwembad in *HALLOWEEN II* illustreren de standaardiconografie. We zien de zaalhulp vermoord worden in twee shots: het eerste van dichtbij, in de controle-kamer, juist voor de steekpartij, en het tweede toont, door damp en nevel heen, in een *medium-long-shot* dat hij neergestoken wordt; de zaalhulp ziet zijn aanvallers niet eens. De dood van de verpleegster is daarentegen helemaal in *medium-close-up* opgenomen. De camera bestudeert haar gezicht terwijl hij eerst haar onbewuste medeplichtigheid vastlegt (als de killer haar nek en schouders van achteren streelt), dan het besef en vervolgens, als zij hem aankijkt, de angst; we zien het mes herhaaldelijk in haar stoten, we horen

haar schreeuwen en zien hoe haar bloed het therapiebad vult. Deze cinematografische standaardformule heeft een eerbiedwaardige geschiedenis, en blijft intact in de *slasher*-film. 'Tieten en tieren' is inderdaad alles wat van actrices gevraagd wordt tijdens een auditie voor de slachtofferrol in 'CO-ED FRENZY', de fictieve *slasher*-film waarvan het maken de raamvertelling vormt van BLOW-OUT. Het is vermeldenswaard dat geen van de actrices beide in de verlangde mate bezit, en dat de regisseur zijn toevlucht moet nemen tot het gebruik van dubbelgangers: een voor de tietten, een voor het getier.

Final Girl

Het beeld van het gekwelde vrouwelijke personage dat het meest in aanmerking komt om voort te leven in de herinnering, is het beeld van de enige die niet gestorven is: de overlevende of de *Final Girl*. Zij is degene die de verminkte lichamen van haar vrienden vindt en de volle omvang van de voorafgaande verschrikking en van haar eigen lot beseft; degene op wie gejaagd wordt, die ingesloten en verwond wordt; degene die we zien schreeuwen, wankelen, vallen, opstaan en opnieuw zien schreeuwen. Ze is de personificatie van laffe angst. Terwijl haar vrienden slechts enkele seconden voor de gebeurtenis weten dat ze gaan sterven, moet de *Final Girl* lange minuten of uren met deze wetenschap leven. Alleen zij ziet de dood onder ogen; maar ook alleen zij vindt de kracht om ofwel de killer lang genoeg tegen te houden om gered te worden (einde A), of hem zelf te doden (einde B). Zij is onvermijdelijk vrouwelijk. In de woorden van Schoell: 'Verreweg het merendeel van de hedendaagse *shockers*, al dan niet seksistisch, vertonen climaxen waarin de vrouwen terugvechten tegen hun aanvallers – de zwervende, humorloze psychoten die deze films bevolken. Zij vertonen vaak meer moed en evenwichtigheid dan hun ineenkrimpende mannelijke tegenhangers.'³³ Haar episode omvat de laatste tien, twintig minuten (dertig in het geval van TEXAS CHAIN SAW I) en vormt de onbetwistbare climax van de film.

De sequentie verscheen voor het eerst in geheel ontwikkelde vorm (einde A) in TEXAS CHAIN SAW I, met Sally's energieke zelfverdedi-

33. Schoell, *Stay out of the shower*, a.w., pp. 55-56. Hij vervolgt: 'Scènes waarin vrouwen hulpeloos jammeren en niets doen om zichzelf te verdedigen, worden belachelijk gemaakt door het publiek, dat het moeilijk vindt te geloven dat iemand – mannelijk of vrouwelijk – zich gewoonweg, zonder enig protest, door de een of ander zou laten vermoorden.'



HALLOWEEN (archief *Skrien*)

ging en uiteindelijke redding. Haar broer en kameraden werden plotseling en zonder het te begrijpen één voor één afgemaakt, maar Sally overleeft de negende ronde: lang genoeg om te zien wat haar makkers overkomen is en wat haar te wachten staat, lang genoeg om de hele slachthuisfamilie te ontmoeten en er zelfs mee te eten, lang genoeg om alle vormen van kwelling te ondergaan (inclusief de poging van de oude grootvader om haar een fatale hamerslag op haar slaap te geven als zij haar over een wastobbe laten buigen), en lang genoeg om telkens weer de benen te nemen, steeds weer te worden gevangen, te pleiten voor haar leven, en uiteindelijk te ontsnappen naar de grote weg. Gedurende bijna dertig minuten projectietijd – een derde van de film – zien we haar gillen, rennen, terugdeinzen, door ramen springen, letsel en verminking doorstaan. Haar wil om te overleven is verbazingwekkend: tenslotte vindt ze de grote weg, bloedend en wankelend, met Leatherface en Hitchhiker op haar hielen. Juist op het moment waarop zij haar willen vellen, passeert een truck die Hitchhiker vermorzelt. Minuten later pikt de chauffeur van een bestelwagen Sally op en redt haar van Leatherface. De laatste shots tonen ons Leatherface vanuit haar point-of-view (het bed van de bestelwagen):

terwijl hij op de weg staat, gewond (zijn achterlijf is tijdens de truck-episode opengereten) maar rechtop, zwaait hij de kettingzaag als een maniak boven zijn hoofd.

HALLOWEENS Final Girl is Laurie. Haar wanhopige verdediging is van kortere duur dan die van Sally, maar minstens even gruwelijk. Hinkend als gevolg van een messteek in haar been, vlucht ze naar een tuinhuisje en breekt met behulp van een hark in via het raam. Buren horen haar om hulp schreeuwen, maar nemen aan dat het een Halloween-grap is en sluiten de blinden. Zij komt in haar eigen babysit-huis terecht – door een kamerplant tegen een raam op de tweede verdieping te gooien om de kinderen wakker te maken – precies op het moment waarop de killer naar beneden komt. Minuten later komt hij door het raam en worstelen zij; zij slaagt erin hem met een breinaald te vellen en grijpt zijn slagersmes – maar laat het vallen als hij dood lijkt te zijn. Wanneer zij naar boven gaat, naar de kinderen, staat de killer op, pakt het mes en gaat achter haar aan. Zij verschuilt zich in een kast en zet de twee deurknoppen aan de binnenkant klem. Wanneer de killer op de deur inhakt en erdoorheen steekt – we zien dit vanuit haar perspectief, van binnenuit – verbuigt zij een kleeerhanger tot wapen en steekt hem, als hij de deur inslaat, in zijn oog. Omdat ze opnieuw denkt dat hij overwonnen is, stuurt zij de kinderen naar de politie en zijgt van pijn en uitputting ineen. De killer verheft zich opnieuw, maar juist op het moment waarop hij haar zal neersteken stormt, gewaarschuwd door de kinderen, dokter Loomis binnen en schiet de killer neer.

Gezien de tendens, – van passieve naar actieve verdediging – precies in de vier jaren tussen **TEXAS CHAIN SAW** en **HALLOWEEN**, is het geen verrassing dat de films die op **HALLOWEEN** volgen, **Final Girls** presenteren die niet alleen terugvechten maar dat met wreedheid doen, en zelfs de killer op eigen kracht, zonder hulp van buitenaf vermoorden.³⁴ In **SLUMBER PARTY MASSACRE** (een film geregisseerd door Amy Jones naar een script van Rita Mae Brown) gaat Valerie met

34. **SPLATTER UNIVERSITY** (1984) is een verontrustende uitzondering. Professor Julie Parker wordt vanaf het begin duidelijk neergezet als de Final Girl en wordt vervolgens vermoord juist na het begin van wat we moeten geloven dat de Final Girl-sequentie zal worden (ze trapt de killer, een psychotische leerling-priester die zijn mes in een kruisbeeld gestoken houdt, in de lies, rent naar de lift – en wordt dan gevangen en doodgestoken). De conventies worden zo nauwgezet nagevolgd en vervolgens zo uitgesproken geweld aangedaan, dat we hier enkel sadistische opzet kunnen veronderstellen. Dit is een film waarin (met uitzondering van een inrichtingsverpleger aan het begin) alleen vrouwelijke personages vermoord worden, en wel onder nadrukkelijk seksuele omstandigheden.

een kapmes-achtig wapen naar de killer, slaat het boorijzer van zijn boormachine af, hakt zijn hand af en doorboort hem uiteindelijk. Alice valt de killer van *FRIDAY THE THIRTEENTH* aan en onthoofdt hem. Achternagezet door de killer en op zoek naar veiligheid wrikt Marti in *HELL NIGHT* de sleutel van de poort uit de stijve vingers van een lijk om het woonerf te kunnen verlaten; wanneer de auto niet wil starten, repareert ze hem ter plekke; wanneer de auto in het wegdek vastloopt – zij erin en de killer op het dak – rijdt zij de auto zo voortvarend los dat de killer op de punten van een hek geworpen wordt. De kranigste van de Final Girls is Nancy uit *A NIGHTMARE ON ELM STREET I*. Zij weet dat de killer haar zal komen bezoeken, en beraamt een doorwrocht verdedigingsplan. Wanneer hij het huis binnenkomt, daagt zij hem uit op haar af te komen en rent vervolgens in een directe aanval op hem af. Terwijl zij vechten, springt hij over de machines heen die zij heeft klaargezet; hij wordt geraamd door een slingerende moker, half verkoold door een elektriciteitsschok enzovoort. Als hij toch weer opstaat, achtervolgt zij hem door het hele huis, terwijl ze met een stoel op hem inbeukt.³⁵ In *TEXAS CHAIN SAW II*, uit 1986, neemt de Final Girl-sequentie mythische vormen aan. Verstrikt in het ondergrondse slachthuis vlucht Stretch herhaaldelijk, verbergt zich, wordt steeds opnieuw gegrepen, gemarteld (op een gegeven moment moet zij het afgestroopte gezicht van haar vermoorde kameraad, de technicus, opzetten) en bijna vermoord. Zij ontsnapt levend, voornamelijk omdat Leatherface, die na de *crotch*-episode genegenheid voor haar heeft opgevat, weigert de kettingzaag te hanteren, zoals de tirannieke Mr. Sawyer hem opdraagt. Uiteindelijk ontvlucht Stretch – ze laat de Texas Ranger beneden achter voor een gewisse dood – en klautert op een nabije toren met Chop Top op haar hielen. Helemaal bovenin vindt ze de gemummificeerde grootmoeder, ceremonieel geïnstalleerd in een openlucht-kamer met naast haar een functionele kettingzaag. Zij richt de zaag op Chop Top, rijt zijn onderbuik open en werpt hem de diepte in. De laatste scène toont haar in een extreem lang shot, in stralende zonneschijn, terwijl ze de ronkende kettingzaag triomfantelijk boven het hoofd zwaait. (Deze scène nodigt uit tot een vergelijking met de laatste scène van *TEXAS CHAIN SAW I*, waarin de gewonde Leatherface in een lang shot getoond wordt, bij het krieken van de dag, wankelend na de confrontatie met de bestelbus op de

35. Deze film is gecompliceerd doordat de handeling wordt voorgesteld als een droom die zich in werkelijkheid afspeelt. Nancy vermoordt de killer uiteindelijk door haar aandeel in de collectieve nachtmerrie te vermoorden. Zie noot 23.

grote weg, terwijl hij zijn cirkelzaag als een idioot boven *zijn* hoofd zwaait.) In deel I wordt de Final Girl, ondanks al haar moed als overlevende, net als Roodkapje gered door een mannelijke bemiddelaar. In deel II is er echter geen mannelijke bemiddelaar; het als zodanig gekarakteriseerde personage, de Texas Ranger, bewijst zo volslagen incapabel te zijn dat hij zichzelf niet eens kan redden, laat staan het meisje. De komische absurditeit en het fiasco van zogenaamde 'woudlopers' is een zich herhalend thema in de latere *slasher*-films. In *SLUMBER PARTY MASSACRE* wordt de rol door een vrouw gespeeld – ofschoon van het potteuze soort (de basketball-coach van het meisje). Zij komt als redder enkel naar het pyjamafeest om zelf slachtoffer van de boormachine te worden. Maar wanneer we ons erop concentreren wie de killer ten val brengt, de Final Girl of een mannelijke redder, dan missen we – zoals de gemakkelijke afwisseling van de twee varianten lijkt te suggereren – de essentie. Het laatste moment van de Final Girl-sequentie is uiteindelijk een voetnoot bij hetgeen ervoor gebeurde – een voetnoot bij de kwaliteit van het gevecht van de Final Girl, en meer in het algemeen bij de karaktertrekken die het haar – als enige van alle personages – mogelijk maken te overleven wat onoverleefbaar lijkt te zijn geworden.

De Final Girl-sequentie wordt eveneens, zij het rudimentair, aangekondigd in de laatste scènes van *PSYCHO*, waarin Lila (de zus van Marion), terwijl ze het Bates-huis verkent, gevangen en bijna vermoord wordt. Sam (Marions vriend) houdt Norman aan de praat bij het motel, terwijl Lila rondsnuft (en Normans speeltjes ontdekt). Als zij Norman aan ziet komen, vlucht ze naar de kelder. Daar treft ze het geprepareerde lijk van Mrs. Bates aan en begint van afschuw te schreeuwen. Norman stormt naar binnen en staat op het punt toe te slaan, als Sam binnenkomt en hem van achteren vastgrijpt. Evenals haar zusters in het genre is Lila op dat moment de moedige onderzoeker van het Verschrikkelijke Oord: zij is degene die, zij het vagelijk, het gevaar uit het verleden en heden het eerst begrijpt, zij is degene die de confrontatie met de dood aangaat, en zij is degene die de laatste doodsteek van de moordenaar overleeft.

Daar houden de overeenkomsten echter op. De *PSYCHO*-scène draait immers om de openbaring van Normans psychotische identiteit, niet om Lila als personage – zij verschijnt halverwege de film en wordt vluchtig neergezet – en nog minder om haar zelfverdediging. De Final Girl van de *slasher*-film wordt vanaf het begin gepresenteerd als het hoofdpersonage. De geoefende kijker onderscheidt haar binnen enkele minuten van haar vrienden. Zij is de padvindster, de boe-



THE FOG (archief *Skrien*)

kenwurm, de monteur. Zij is, in tegenstelling tot haar vriendinnen (en Marion Crane), niet seksueel actief. Laurie (HALLOWEEN) wordt geplaagd vanwege haar angst voor afspraakjes en Marti (HELL NIGHT) verklaart tegen de jongen met wie zij een kamer blijkt te delen, dat ze apart zullen slapen. Hoewel Stretch (TEXAS CHAIN SAW II) bepaald geen maagd is, is ze evenmin beschikbaar; aan het begin van de film slaat ze nadrukkelijk een afspraakje af, en we worden geacht te begrijpen dat zij op dat moment ongebonden en zelfs eenzaam is. Hetzelfde geldt voor Stevie uit Carpenters THE FOG, die net als Stretch discjockey is; als gescheiden moeder en nieuwkomer in de stad is zij ongebonden en eenzaam, maar zij weert mannelijke aandacht af. De Final Girl is ook oplettend, bijna paranoïde: minimale tekens van gevaar, die haar vrienden negeren, neemt zij in zich op en bekijkt ze van alle kanten. Bovenal is zij intelligent en vindingrijk in extreme situaties. Zo heeft Laurie zelfs op het meest wanhopige moment, in het nauw gedreven in een kast, de tegenwoordigheid van geest een kleeherhanger van het rek te graaien en tot wapen te verbuigen; Marti kan de elektriciteit van haar vluchtauto repareren terwijl de killer haar op de hielen zit; de psychologie-studente in FRIDAY THE THIRTEENTH II kan,

nadat ze het als relik behandelde hoofd van Mrs. Voorhees heeft gezien, Jasons achtervolging stoppen door zich een schrille moederlijke stem aan te meten. Uiteindelijk, ondanks het feit dat zij altijd kleiner en zwakker is dan de moordenaar, neemt zij hem doortastend en overtuigend onder handen.

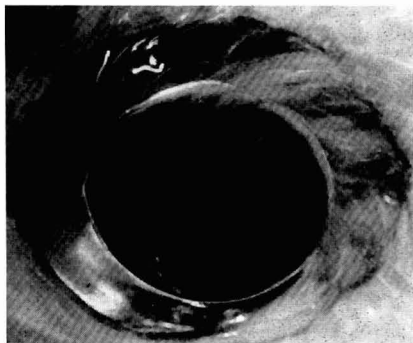
Kortom: de Final Girl is jongensachtig. Zoals de killer niet geheel mannelijk is, zo is zij niet volledig vrouwelijk – in ieder geval niet vrouwelijk op de manier van haar vriendinnen. Haar slimheid, ernst, bekwaamheid op het gebied van machines en andere praktische zaken, en haar seksuele onwilligheid scheiden haar van de andere meisjes en verbinden haar, ironisch genoeg, juist met die jongens waar zij bang voor is of die zij afwijst, om maar niet te spreken over de killer zelf. Voor het geval het ons zou ontgaan, wordt het door hun naam duidelijk gemaakt: Stevie, Marti, Terry, Laurie, Stretch, Will. Niet alleen voor het model van de held, maar ook voor diens naam, Ripley, zijn ALIEN en ALIENS duidelijk schatplichtig aan de *slasher*-traditie.

Met de introductie van de Final Girl is de PSYCHO-formule radicaal gewijzigd. Het is niet zozeer een kwestie van het uitvergrooten van het personage Lila, maar van het in haar rol opnemen, in verschillende gradaties, van de functies van Arbogast (de onderzoeker) en Sam (de redder) en het herstructureren van de narratieve handeling, van begin tot eind, rond haar vorderingen ten opzichte van de killer. Met andere woorden, PSYCHO's detective-plot, draaiend rond een onthulling, maakt in de moderne *slasher*-film plaats voor een heldenplot, draaiend rond de strijd van het hoofdpersoonage met en de uiteindelijke triomf over het kwaad. Afgezien van het feit dat het hoofdpersoonage vrouwelijk is – zij het in beperkte mate – is het verhaal een schoolvoorbeeld van het sprookje of het epos.

Schrik

Een van de redenen waarom de douche-sequentie uit PSYCHO 'meer tot studie heeft aangezet, meer commentaar en meer shot-voor-shot-analyses vanuit een technische optiek heeft teweeggebracht dan enige andere sequentie in de geschiedenis van de cinema', is dat er zo veel gesuggereerd en zo weinig getoond wordt.³⁶ Van de ruim veertig shots in even zovele seconden die de moord weergeven, toont slechts

36. Spoto, *Dark side of genius*, a.w., p. 454. Zie ook: William Rothman, *Hitchcock. The murderous gaze*. Cambridge (Harvard University Press) 1982, pp. 246-341.



PSYCHO

één voorbijsnellend shot daadwerkelijk het inhakken op het lichaam. De andere shots presenteren ons een razendsnelle opeenvolging van beelden van de met een mes zwaaiende hand, delen van Marion, onderdelen van de douche en uiteindelijk het bloederige water dat door de afvoer kolkt. De horror berust minder op de feitelijke beelden dan op hun samenvattende implicatie.

Hoewel Hitchcock eigenlijk niet de eerste regisseur was die de voorkeur gaf aan de indirecte weergave van fysiek geweld, zou hij weleens, te oordelen naar recente voorbeelden, een van de laatsten geweest kunnen zijn. Zo goed en zo kwaad als dat gaat, heeft de perfectionering van speciale effecten het mogelijk gemaakt om het verminken en uiteenrukken in buitengewoon geloofwaardig detail te tonen. De horror-genres zijn de natuurlijke vergaarbakken van dergelijke effecten; wat gedaan kan worden, wordt gedaan, en *slashers*, op het laagste niveau van deze categorie, doen dat het meest en het slechtst. Dus zien we dat er zó op een hoofd gestampt wordt dat de ogen eruit floepen, zien we een gezicht dat afgestroopt wordt, een onthoofding, een injectienaald die in close-up een oogbal binnendringt, enzovoort.

Deze nieuwe explicieteit gaat ook gepaard met een nieuwe toon. Terwijl de horror van *PSYCHO* serieus genomen werd, is de 'horror' van de *slasher*-films gecompliceerder van aard. Het publiek getuigt even vaak luidruchtig van walging ('gross!' [walgelijk]) als dat het angst toont, en het is duidelijk dat de makers van *slasher*-films de combinatie ervan nastreven. Specifieker: toeschouwers worden stil als het slachtoffer beslopen wordt, schreeuwen het uit bij de eerste steek, en geven

luidruchtig blijk van hun walging bij het zien van een bloederige stomp. De snelle wisseling tussen registers – tussen iets als ‘echte’ *horror* aan de ene en een *camp*, zelfparodiërende Horror aan de andere kant – is tegenwoordig een van de meest opvallende karakteristieken van de traditie. In zijn cultivering van opzettelijk buitensporige uitspattingen kruist de *slasher*-film de *cult*-film, een genre dat verknocht is aan dergelijke effecten. Waar deze zelf-ironiserende relatie met het taboe nog meer op wijst dan dat er een opmerkelijk competent publiek is, is onduidelijk – het is een van de vele aspecten van het fenomeen dat aan gene zijde van de filmkritiek heeft gelegen – maar vooralsnog staat zij voor een kenmerkende eigenschap van de lagere genres van de populaire cultuur.

Lijst van gerefeerde films

- ALIEN (Ridley Scott, 1979)
- ALIENS (James Cameron, 1986)
- ALL OF ME (Carl Reiner, 1984)
- AN AMERICAN WEREWOLF IN LONDON (John Landis, 1981)
- AMITYVILLE HORROR, THE (Stuart Rosenberg, 1979)
- ATTACK OF THE 50-FOOT WOMAN (Nathan Juran, 1958)
- BEHIND THE GREEN DOOR (Mitchell Brothers, 1972)
- BIRDS, THE (Alfred Hitchcock, 1963)
- BLADE RUNNER (Ridley Scott, 1982)
- BLOOD FEAST (Herschell Gordon Lewis, 1963)
- BLOW-OUT (Brian De Palma, 1981)
- BODY DOUBLE (Brian De Palma, 1984)
- CRIES AND WHISPERS (Ingmar Bergman, 1972)
- CRUISING (William Friedkin, 1980)
- DELIVERANCE (John Boorman, 1972)
- DRACULA (Tod Browning, 1931)
- DRESSED TO KILL (Brian De Palma, 1980)
- EVERY WOMAN HAS A FANTASY (Edwin Brown, 1984)
- EXORCIST, THE (William Friedkin, 1973)
- EYES (THE) OF LAURA MARS (Irvin Kershner, 1978)
- FOG, THE (John Carpenter, 1980)
- FRANKENSTEIN (James Whale, 1931)
- FRENZY (Alfred Hitchcock, 1972)
- FRIDAY THE THIRTEENTH (Sean S. Cunningham, 1980)
- FRIDAY THE THIRTEENTH, part II (Steve Miner, 1981)
- FRIDAY THE THIRTEENTH, part III (Steve Miner, 1982)
- FRIDAY THE THIRTEENTH, THE FINAL CHAPTER (Joseph Zito, 1984)

FRIDAY THE THIRTEENTH, part V: A NEW BEGINNING (Danny Steinmann, 1985)
 FRIDAY THE THIRTEENTH, part VI: JASON LIVES (Tom McLoughlin, 1986)
 HALLOWEEN (John Carpenter, 1978)
 HALLOWEEN II (Rick Rosenthal, 1981)
 HALLOWEEN III: THE WITCH (Tommy Lee Wallace, 1983)
 HE KNOWS YOU'RE ALONE (Armand Mastroianni, 1981)
 HELL NIGHT (Tom DeSimone, 1981)
 I SPIT ON YOUR GRAVE (Meir Zarchi, 1981)
 IT'S ALIVE (Larry Cohen, 1974)
 JAWS (Steven Spielberg, 1975)
 KING KONG (Merian B. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933)
 LAST HOUSE ON THE LEFT (Wes Craven, 1972)
 MACABRE (William Castle, 1958)
 MOTEL HELL (Kevin Connor, 1980)
 MOTHER'S DAY (Charles Kauffman, 1980)
 MS. 45 (Abel Ferrara, 1981)
 NIGHTMARE (A) ON ELM STREET (Wes Craven, 1985)
 NIGHTMARE (A) ON ELM STREET, part 2: FREDDY'S REVENGE (Jack Sholder, 1985)
 NOSFERATU (F.W. Murnau, 1922)
 OMEN, THE (Richard Donner, 1976)
 PINK FLAMINGOS (John Waters, 1973)
 PLAY MISTY FOR ME (Clint Eastwood, 1971)
 PSYCHO (Alfred Hitchcock, 1960)
 PSYCHO II (Richard Franklin, 1983)
 ROCKY HORROR PICTURE SHOW, THE (Jim Sharman, 1975)
 ROSEMARY'S BABY (Roman Polanski, 1968)
 SHINING, THE (Stanley Kubrick, 1980)
 SLUMBER PARTY MASSACRE (Amy Jones, 1983)
 SPLATTER UNIVERSITY (Richard W. Harris, 1985)
 STRAIT-JACKET (William Castle, 1964)
 TABOO (Kirdy Stevens, 1980)
 TEXAS CHAIN SAW MASSACRE, THE (Tobe Hooper, 1974)
 TEXAS CHAIN SAW MASSACRE, THE, II (Tobe Hooper, 1986)
 TOOTSIE (Sydney Pollack, 1982)
 VIDEO-DROME (David Cronenberg, 1983)
 VIRGIN SPRING, THE (Ingmar Bergman, 1959)
 WHATEVER HAPPENED TO BABY JANE? (Robert Aldrich, 1962)
 WOLFEN (Michael Wadleigh, 1981)