

Haar lichaam, hijzelf

Gender in de slasher-film (II)

Het lichaam

Op het eerste gezicht zou de relatie tussen de seksen in *slasher*-films nauwelijks duidelijker kunnen zijn. De *killer* is, op enkele uitzonderingen na, herkenbaar menselijk en beslist mannelijk; zijn razernij is onmiskenbaar seksueel, zowel wat betreft oorsprong als uitdrukking; zijn slachtoffers zijn meestal vrouwen die vaak seksueel vrij en altijd jong en mooi zijn. De historische duurzaamheid van dit slachtoffer doet vermoeden dat juist zij essentieel is voor horror. Terwijl de *killer* in de loop van de tijd afwisselend als haai, mist, gorilla, vogels en slijm gestalte heeft gekregen, is het slachtoffer altijd en eeuwig de jonge vrouw. Dit patroon is geen uitvinding van de cinema. Deze heeft enkel visueel uitdrukking gegeven aan de, in Poe's befaamde formulering, duurzame stelling dat de dood van een mooie vrouw het 'meest poëtische onderwerp in de wereld' is.³⁷ *Slasher*-regisseur Dario Argento formuleert het als volgt: 'Ik houd van vrouwen, en vooral van mooie. Als zij een mooi gezicht en een goed figuur hebben, zie ik veel liever dat zij worden vermoord dan dat dit een lelijk meisje of een man overkomt.'³⁸ Brian De Palma wijdt uit: 'Vrouwen in levensgevaar functioneren in het *suspense*-genre beter. Alles kan herleid worden tot *Perils of Pauline*... Als er een spookhuis is en een vrouw die met een

Oorspronkelijk: 'Her body, himself: gender in the slasher film', in: *Representations* 20, najaar 1987, pp. 187-228 (hier pp. 205-228). Deel I verscheen in *Versus* 2/1992, pp. 19-54 (hierin is een lijst van de besproken films opgenomen). Vertaling: Bernadette Klasen (met dank aan Heidi de Mare). Recent verscheen: Carol J. Clover, *Men, women and chain saws. Gender in the modern horror movie*. Princeton (Princeton University Press) 1992, waarin een kortere versie van dit artikel is opgenomen.

37. 'The philosophy of composition', in: G. R. Thompson (ed.), *Great short works of Edgar Allan Poe*. New York (Harper) 1970, p. 55.

38. Geciteerd in: William Schoell, *Stay out of the shower*. New York (Barricade Books) 1985, p. 56.



THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE II

grote kandelaar rondloopt, heb je meer angst voor haar dan je voor een stoere man zou hebben.³⁹ Of Hitchcock, tijdens het filmen van *THE BIRDS*: 'Ik geloof altijd dat men het advies van de toneelschrijver Sardou moet volgen. Hij zei: "Martel de vrouwen!" De moeilijkheid tegenwoordig is dat we vrouwen niet genoeg martelen.'⁴⁰ Wat de regisseurs niet zeggen maar tonen, is dat 'Pauline' het meest doeltreffend is in ontklede toestand, overmeesterd door een overduidelijk fallische moordenaar, en zij murmelt zelfs orgastisch als ze sterft. Je zou kunnen beargumenteren dat de slasher-films die verkrijgbaar zijn in een willekeurige buurt-videotheek, zich even gemakkelijk lenen voor de censuur volgens de Dworkin-MacKinnon-richtlijnen als de harde pornofilms op het volgende schap, waarop die wetgeving is toegesne-

39. Idem, p. 41.

40. Donald Spoto, *The dark side of genius. The life of Alfred Hitchcock*. New York (Little Brown) 1983, p. 483.

den; want hoewel sommige slachtoffers mannen zijn, zo luidt het argument, zijn de meesten vrouwen, en de wrede wijze waarop de vrouwen worden behandeld lijkt te zeer op het werkelijke leven om je op je gemak te voelen. Deze redenering houdt echter geen rekening met het personage van de *Final Girl*. Omdat slashers om praktische redenen buiten het gezichtsveld van de erkende kritiek liggen – en als ze al besproken worden, worden zij op zich, individueel besproken – is het fenomeen van een vrouwelijke slachtoffer-held nauwelijks onderkend.

Het merendeel van de publieke discussie over film vindt natuurlijk 'op het eerste gezicht' plaats – van de Dworkin-MacKinnon-richtlijnen, de recensies van Siskel en Ebert tot onze eigen gesprekken met vrienden bij het verlaten van de bioscoop. Aan die discussie ligt de vooronderstelling ten grondslag dat de seksen zijn wat zij lijken; dat mannelijke personages op het witte doek het Mannelijke representeren en vrouwelijke personages het Vrouwelijke; dat deze identificatie langs de *gender*-scheidslijnen impulsen tot seksueel geweld bij mannen wettigt en impulsen tot slachtoffering bij vrouwen. Deels door de onontkoombare autoriteit die cinema van nature aan het beeld verleent, is zelfs de academische filmkritiek traag geweest – trager dan de literatuurkritiek – om verder te gaan dan deze voorstellingen. Film mag zich dan misschien niet het oog van het gemoed toeëigenen, maar dringt zich er beslist aan op; de *gender*-karakteristieken van een film-personage zijn een zichtbaar en hoorbaar gegeven voor de duur van de film. Voor zover de mogelijkheid van *cross-gender*-identificatie al in overweging is genomen, gebeurde dat in de richting vrouwelijk-met-mannelijk. Sommige critici hebben zich dan ook afgevraagd of de vrouwelijke toeschouwer, geconfronteerd met het masochistisch/narcistisch imago van een vrouwelijk personage op het witte doek, er niet liever voor zou kiezen 'haar sekse te verraden en zich te identificeren met het mannelijke point-of-view'.⁴¹ De omgekeerde vraag – of mannen er niet ook, bij gelegenheid, voor zouden kiezen hun sekse te verraden en zich te identificeren met vrouwelijke personages op het witte doek – is nauwelijks gesteld, waarschijnlijk in de veronderstelling dat de belangen van de man voldoende gediend worden in de traditionele patronen van de cinematografische voorstelling.

Dan is er ook nog de kwestie van de 'mannelijke blik'. E. Ann

41. Silvia Bovenschen, 'Is there a feminine aesthetic?', in: *New German Critique* 10, 1977, p. 114. Zie ook: Mary Ann Doane, 'Misrecognition and identity', in: *Cine-Tracts* 11, 1980.

Kaplan vat dit fenomeen als volgt samen: 'Binnen de filmttekst zelf kijken mannen naar vrouwen, die object van de blik worden; de toeschouwer wordt hierdoor op zijn beurt aangezet zich te identificeren met deze mannelijke blik en de vrouwen op het doek tot object te maken; en de oorspronkelijke "blik" van de camera doet zich in de handeling van het filmen zelf gelden.'⁴² Maar als het zo is dat wij allen, zowel mannen als vrouwen, door deze processen ertoe 'aangezet worden' ons te identificeren met mannen en 'tegen' vrouwen, hoe moeten we dan de aantrekkingskracht verklaren op een grotendeels mannelijk publiek van een filmgenre met een vrouwelijke slachtofferheld? De slasher-film plaatst ons rechtstreeks voor een fundamentele vraag in filmanalyse: waar eindigt het letterlijke en begint het figuurlijke; hoe werken de twee niveaus op elkaar in en wat is de betekenis van de bijzondere interactie; en waaraan moeten we, wanneer we uiteindelijk een politiek oordeel willen vellen (zoals we geneigd zijn te doen in het geval van de B-horror en pornografie), prioriteit toekennen?

Een functionele of beeldanalyse van de slasher begint met de processen van point-of-view en identificatie. De mannelijke kijker die een mannelijk personage zoekt, een verdorven mannelijk personage zelfs, met wie hij zich op een aanvaardbare wijze kan identificeren, heeft aan het standaard-voorbeeld weinig houvast. Aan de kant van het Goede zijn de enige levensvatbare kandidaten de schoolkameraden of vrienden van de meisjes. Zij zijn over het algemeen marginale, niet-uitgewerkte personages; sterker nog, zij sterven gewoonlijk al vroeg in de film. Terwijl de traditionele horrorfilm de mannelijke toeschouwer een *last-minute*-held gaf met wie hij zich kon identificeren, daarbij 'zijn ijdelheid als beschermers van de hulpeloze vrouw strekend',⁴³ elimineert of verzwakt de slasher die rol door hem van deze functie te ontdoen; in feite worden *mogelijke* redders niet zelden omwille van hun inspanningen neergeschoten, het meisje achterlatend om zelf te strijden. Politieagenten, vaders en sheriffs verschijnen slechts lang genoeg om hun lachwekkende onbegrip en onbekwaamheid te tonen. Aan de

42. E. Ann Kaplan, *Women and film. Both sides of the camera*. New York (Methuen) 1983, p. 15. De discussie over de 'gendered gaze' is levendig en veelomvattend. Zie m.n. Laura Mulvey, 'Visual pleasure and narrative cinema', in: *Screen* vol. 16, nr. 3, 1975, pp. 6-18; ook opgenomen in: Gerald Mast en Marshall Cohen (ed.) *Film theory and criticism. Introductory readings*. New York (Oxford University Press) 1985³, pp. 803-816; zie ook Christine Gledhill, 'Recent developments in feminist criticism', in: *Quarterly review of film studies*, 1978; ook in: Mast en Cohen, a.w.

43. Robin Wood, 'Beauty bests the beast', in: *American Film* 8, 1983, p. 64.



THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE I

kant van het Kwaad is er de *killer*. In het eerste deel van de film is de killer vaak onzichtbaar, of slechts vluchtig te zien, en wat we zien als we uiteindelijk een duidelijke blik op hem kunnen werpen, nodigt nauwelijks uit tot onmiddellijke of bewuste empathie. Hij is gewoonlijk gemaskerd, dik, misvormd of verkleed als vrouw. Of 'hij' is een vrouw: wee de toeschouwer van *FRIDAY THE THIRTEENTH I* die zich identificeert met de mannelijke killer en die uiteindelijk, in de laatste filmsequenties, ontdekt dat hij helemaal geen man is maar een vrouw van middelbare leeftijd. Hoe dan ook, de killer wordt uiteindelijk zelf vermoord of op een andere manier uit het verhaal verwijderd. Geen enkel mannelijk personage van formaat blijft over om het verhaal na te kunnen vertellen.

Het enige personage dat in leven blijft om het verhaal na te kunnen vertellen, is natuurlijk vrouwelijk. De Final Girl wordt aan het begin geïntroduceerd en is het enige personage dat psychologisch enigszins gedetailleerd wordt uitgewerkt. Vanwege de aandacht die aan haar wordt besteed begrijpen we onmiddellijk dat haar verhaallijn de belangrijkste is. Zij is intelligent, waakzaam, evenwichtig; het eerste personage dat merkt dat er iets mis is en het enige personage dat uit de zich opstapelende bewijzen de patronen en de omvang van het gevaar

kan afleiden; het enige personage, met andere woorden, waarvan het perspectief ons eigen geprivilegieerde begrip van de situatie benadert. Wij nemen haar ontzetting in ons op wanneer zij struikelt over de lijken van haar vrienden; haar verlamming wanneer zij oog in oog staat met de dood verdubbelt die momenten van de universele nachtmerrie-ervaring die horror openlijk exploiteert. Wanneer ze de killer verslaat, zegevieran wij. Zij is in alle gevallen de held van de slasher-film. Dit betekent niet dat onze band met haar exclusief en constant is, enkel dat deze toeneemt en in de afsluitende sequentie bijna absoluut is.

Een analyse van de cameravoering bevestigt dit. Duidelijk wordt gebruik gemaakt van een identificerende camera om het point-of-view van de killer te representeren. In deze passages – zij zijn gewoonlijk schaars en kort, maar krachtig – zien we door zijn ogen en (op de geluidsband) horen we zijn ademhaling en hartslag. Zijn en ons zicht wordt gedeeltelijk belemmerd door struiken of vensterluiken op de voorgrond. Hierdoor worden we gedwongen, zo luidt de redenering, ons te identificeren met de killer. In feite is de verhouding tussen het point-of-view van de camera en de identificatie-processen van de toeschouwer echter nog onvoldoende begrepen: het feit dat Steven Spielberg in *JAWS* een aanval kan ensceneren vanuit het point-of-view van de haai (onder water, afstormend op de wild zwaaierende benen van de zwemmer erboven) of Hitchcock een aanval in *THE BIRDS* vanuit het perspectief van de ogen van de vogels (vanuit de lucht, als zij zich verzamelen om zich op de straten van Bodega Bay te storten) lijkt te suggereren dat òf het identificatievermogen van de toeschouwer ongelooflijk elastisch is, òf dat point-of-view-shots soms pro forma zijn.⁴⁴ Maar laten we voorlopig uitgaan van de gelijkschakeling van point-of-view en identificatie. We zijn dan aan het begin van de film aan de killer gekoppeld, gewoonlijk voordat we hem rechtstreeks hebben gezien en voordat we de Final Girl wat beter hebben leren kennen. Onze verbondenheid met hem neemt af als onze verbondenheid met de Final Girl toeneemt – een verschuiving die zowel door de verhaallijn als door de camerapositie wordt onderstreept. Aan het einde is het point-of-view het hare: we zijn met haar in de wc ter-

44. De *locus classicus* is in dit verband het vanuit-de-kist-shot in *VAMPIR* van Carl Dreyer, waarin de identificerende camera door de ogen van een dode man kijkt. Zie: Mark Nash, 'Vampyr and the fantastic', in: *Screen* vol. 17, 1976, met name pp. 32-33. De remake van *THE LITTLE SHOP OF HORRORS* uit 1987 (de oorspronkelijke versie is een low-budget horrorfilm, in twee dagen in hetzelfde jaar als *PSYCHO* gemaakt) toont ons de tandarts vanuit het zeer nabije point-of-view van de amandelen van de patiënt.

wijl we met haar ogen zien hoe het lemmet van het mes door de deur heen wordt gestoken; met haar in de kamer als de killer het raam kapot slaat en naar haar grijpt; met haar in de auto als de killer het vouwdak doorboort, enzovoort. Met haar worden wij de moordenaar van de killer, of in ieder geval het instrument waardoor hij wordt verdreven uit de narratie. Ook als we in het verloop van de film onze sympathieën steeds hebben herzien en ze gaandeweg aan andere personages toedeelden, aan het eind horen we bij de Final Girl; er is geen alternatief. Als Stretch aan het einde van *TEXAS CHAIN SAW II* Chop Top van zijn ingewanden ontdoet, is zij, van beide kanten, letterlijk het enige personage dat in leven is gebleven.

Reacties van het publiek bekrachtigen dit schema. Waarnemers benadrukken unaniem de bereidwilligheid van het 'levendige' publiek om halverwege van sympathie te wisselen, nu eens partij te kiezen voor de killer en dan weer, en uiteindelijk, voor de Final Girl. Schoell, wiens boek over *shocker*-films met een eigen monster worstelt, 'de feministen', formuleert het zo:

'Critici met een sociologisch uitgangspunt benadrukken het feit dat de mannelijke leden van het publiek de misogynie buitenbeentjes in deze films aanmoedigen wanneer zij hun schreeuwende, ineenkrimpende vrouwelijke slachtoffers verkrachten, beroven en vermoorden. Omdat dezelfde critici de bioscoop lang voordat de film is afgelopen walgend hebben verlaten, weten zij niet dat diezelfde mannen (met hernieuwd enthousiasme bovendien) de heldinnen aanmoedigen, die vaak even sterk, prikkelend en onafhankelijk zijn als de [eerdere] slachtoffers, wanneer zij de killer neerschieten met een jachtgeweer of hem met een kapmes tussen de ogen raken. Men zegt van al deze mannen dat zij zich identificeren met de maniak, maar waarvan zij het meest genieten zijn *zijn* stuip trekkingen wanneer hij sterft en zij applaudiseren vol bewondering voor de heldin.'⁴⁵

45. Twee punten in deze paragraaf verdienen correctie. Allereerst de opmerking dat verkrachting gebruikelijk is in deze films; in feite is die praktisch afwezig, per definitie (zie noot 27 [in *Versus* 2/1992, p. 35]). Het tweede punt betreft de karakterisering van de Final Girl als 'seksueel prikkelend'. Ze mag dan aantrekkelijk zijn (hoewel typisch genoeg minder aantrekkelijk dan haar vriendinnen), maar op een paar uitzonderingen na is zij seksueel niet actief. Zie voor een gedetailleerde analyse van de point-of-view-manipulatie, samen met een psychoanalytische verklaring van de dynamiek: Steve Neale, 'Halloween: suspense, aggression, and the look', in: *Framework* 14, 1981.

Filmmakers lijken beter dan filmcritici te weten dat *gender* eerder een poreus membraan is dan een verschansing.⁴⁶

Niemand die Roodkapje aan een kleine jongen heeft voorgelezen of aanwezig was bij een vertoning van bijvoorbeeld *DELIVERANCE* (een geheel en al mannelijk verhaal dat vrouwen evenzeer in zijn greep houdt als mannen) of meer recent *ALIEN* en *ALIENS*, waarbij mannelijke toeschouwers zich gemakkelijk lijken te identificeren met de vrouwelijke Rambo uit het ruimtetijdperk, ook een Final Girl, kan het fenomeen *cross-gender*-identificatie betwijfelen.⁴⁷ Deze plooibaarheid van het geëngageerd perspectief is in overeenstemming met de universele aanspraken van het psychoanalytische model: de rol van de dreiger en van het slachtoffer bestaan naast elkaar in hetzelfde onbewuste, ongeacht het anatomisch geslacht. Maar als de toeschouwers zich kunnen identificeren via overdwarse *gender*-lijnen en als de horror-ervaring in wezen onafhankelijk is van sekse, dan is het de vraag waarom de seksen op het doek niet inwisselbaar zijn. Waarom niet meer en betere vrouwelijke killers, en waarom (gezien het voornamelijk mannelijke publiek) niet zowel een Paul als een Pauline? Het feit dat horrorfilm zo hardnekkig de killer als mannelijk personage en het belangrijkste slachtoffer als vrouwelijk personage modelleert, lijkt te suggereren dat het om de representatie zelf draait – dat de sensatie van lichamelijke angst niet enkel voortkomt uit de verdrongen inhoud, zoals Freud stelde, maar ook uit de lichamelijke verschijningen van die inhoud.

Het geslacht van de hoofdpersonages is niet zo ongecompliceerd als op het eerste gezicht lijkt. Het fallische doel van de killer is onmisken-

46. Robin Wood is getroffen door de bereidheid van het tiener-publiek om zich te identificeren 'tegen' zichzelf, met de krachten van de vijand van jonge mensen; zie haar 'Return of the repressed', in: *Film Comment* 14, 1978, p. 32: 'Toen ik deze [TEXAS CHAIN SAW MASSACRE I] recentelijk met een groot, half-stoned jong publiek zag, dat iedere aanslag van Leatherface op hun vertegenwoordigers op het scherm aanmoedigde en ervoor applaudiseerde, was dat een angstaanjagende ervaring.'

47. Gail Anne Hurd, producent van *ALIENS*, zou volgens de *San Francisco Examiner Datebook* 10, augustus 1986, p. 19, gezegd hebben: 'Ik waardeer de manier waarop het publiek reageert echt. Zij lopen ermee weg. Er is niemand, zelfs geen ultra-conservatieveling, die de bioscoop verlaat en zegt: "Dat was stompzinnig. Geen enkele vrouw zou dat doen."' Je hoeft geen liberale ERA-aanhanger te zijn om Ripley toe te juichen.' In de *Time* van 28 juli 1986, p. 56, wordt gesuggereerd dat Ripley's moederlijke impulsen (zij rekent af met de slechtste van alle *aliens* in haar zoektocht om een klein meisje te redden) het publiek 'een veel dieper gewortelde interesse voor Ripley' geven, 'en dat geeft de film een resonantie die ongebruikelijk is voor een *popcorn*-verhaal'.

baar wanneer hij zijn boor of mes in de bevende lichamen van jonge vrouwen steekt. Tegelijkertijd wordt zijn mannelijkheid echter onverbiddelijk ingeperkt: hij varieert van de maagdelijke of seksueel inerte figuur tot de travestiet of transseksueel, is geestelijk opgedeeld ('de moederhelft van zijn geest') of zelfs uitgerust met vulva en vagina. Hoewel de killer uit *GOD TOLD ME TO* in de filmtekst wordt gepresenteerd als en wordt aangezien voor een mannelijk personage, wordt door de dokter die hem ter wereld bracht onthuld dat hij vanaf zijn geboorte seksueel ambigu is geweest: 'Ik kon werkelijk niet zeggen of dat kind mannelijk of vrouwelijk was; het was alsof het geslacht nog niet vastgesteld was... alsof het nog in ontwikkeling was.'⁴⁸ In dit opzicht tonen slasher-killers veel overeenkomsten met de monsters uit de klassieke horror – monsters die, in de formulering van Linda Williams, niet alleen 'een uitbarsting van de gewoonlijk onderdrukte dierlijke seksuele energie van de beschaafde man' verbeelden, maar ook de 'macht en het vermogen van een *niet-fallische* seksualiteit'. Wat betreft het vrouwelijke van het monster toont de horrorfilm het vrouwelijk verlangen dus enkel om te laten zien hoe monsterlijk het is.⁴⁹ De bedoeling is zichtbaar in *ALIENS*, waarin de Final Girl, Ripley, in de climax wordt uitgespeeld tegen de meest angstaanjagende *alien* van allemaal: een ei-leggende Moeder.

De 'baarmoederlijke' hoedanigheid van het Vreselijke Oord, donker en vaak vochtig, waarin de killer woont of zich schuilhoudt en vanwaaruit hij de afgrijselijkste aanvallen uitvoert, kunnen we evenmin over het hoofd zien. 'Het gebeurt dikwijls', schreef Freud, 'dat neurotische mannen verklaren dat het vrouwelijk genitaal iets *unheimlich*s voor hen is. Dit *Unheimliche* is echter de toegangspoort tot het

48. Verder zegt hij: 'Toen zij [de moeder] over het kind sprak alsof het mannelijk was, ging ik daar maar mee door. Ik vraag me af wat er van dat kind geworden is – mannelijk, vrouwelijk, of iets totaal anders?' De geboorte wordt opgevat als een maagdelijke bevruchting en het biseksuele kind, letterlijk toegerust met de genitaliën van beide seksen, wordt afgebeeld als de herboren Christus.

49. Linda Williams, 'When the woman looks', in: Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams (ed.), *Re-vision: Essays in feminist film criticism*. Los Angeles (American Film Institute) 1984, p. 90. Williams' nadruk op het fallische brengt haar ertoe de killers van de slashers af te doen als een 'niet-specifieke mannelijke moordkracht' en dus als een degeneratie in de traditie. 'In deze films maken de herkenning en affiniteit tussen vrouw en monster uit de klassieke horrorfilm plaats voor pure identiteit: zij is het monster, haar verminkte lichaam is de enige zichtbare horror' (p. 96). Deze analyse doet geen recht aan de onmiskenbare biseksualiteit van de slasher-killers, en houdt geen rekening met de nieuwe kracht van het vrouwelijke slachtoffer. De slasher-film is wellicht, in vergelijking, niet subversiever dan traditionele horror, maar hij is dat zeker niet minder.

oude thuisland van het mensenkind, tot het oord waar iedereen ooit en in de aanvang heeft verwijld. (...) Het *Unheimliche* is dus ook in dit geval datgene wat eertijds het huis, het vertrouwde was. Het voorvoegsel *un* van dit woord is evenwel het merkteken van de verdringing.⁵⁰ De film die het moment waarop de killer plotseling uit de donkere hoek van een gang of een grot op het binnendringende slachtoffer, gewoonlijk de Final Girl, duikt, niet als betekenisvol markeert, vormt een uitzondering. Als de andere bijzonderheden al lang zijn vervaagd, zal de toeschouwer zich de beelden van Amy herinneren op het moment dat ze in de donkere hallen van een lijkenhuis wordt aangevallen (HE KNOWS YOU'RE ALONE), van Sally of Stretch terwijl ze kijken naar het aan stukken snijden in de afgrijselijke eetkamer of het ondergrondse labyrint van de slachthuisfamilie (THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE I-II), of van Melanie als ze op zolder opgesloten zit terwijl de meedogenloze vogels naderen (THE BIRDS). In dergelijke convergerende scènes is de Ander biseksueel het machtigst, het slachtoffer het nietigst en de sadomasochistische component het meest onbeschaamd.

Het geslacht van de Final Girl is op een zelfde wijze vanaf het begin dubbelzinnig door haar mannelijke interesses, haar onvermijdelijke seksuele weerzin (penetratie, zo lijkt het, construeert het vrouwelijke), haar onafhankelijkheid van de andere meisjes, soms door haar naam. Op het niveau van het cinematografische apparaat wordt haar onvrouwelijkheid duidelijk aangekondigd door haar gebruik van de 'actieve, onderzoekende blik' die normaal is gereserveerd voor mannelijke personages en die afgrijselijk wordt bestraft wanneer vrouwelijke personages zich deze toeëigenen; aanvankelijk aarzelend en vervolgens agressief, zoekt de Final Girl de killer, zij volgt hem zelfs naar zijn boshut of zijn ondergrondse labyrint, en ziet hem dan, en daarmee brengt ze hem, vaak voor de eerste keer, ook binnen ons gezichtsveld.⁵¹ Wanneer zij in de laatste scène ophoudt met schreeuwen, naar

50. S. Freud, 'The uncanny', in: *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, 24 delen, Londen (Hogarth Press) 1953-1966, dl. 17, p. 245. [Ned. vert: 'Het "Unheimliche"', in: Sigmund Freud, *Cultuur en Religie* 2. Mep-pel/Amsterdam (Boom) 1983, p. 187.] Zie ook Steve Neale, 'Halloween', in: *Framework* 14, 1980, m.n. pp. 28-29.

51. Mary Ann Doane merkt op in: 'The woman's film', in: *Re-vision*, a.w., p. 72: 'De vrouw kan slechts een actieve onderzoekende blik hebben wanneer die samenvalt met haar eigen slachtoffering. De plaats waar haar blik gespiegeld wordt, wordt getransformeerd tot de locatie van een kijkproces dat ontworpen is om agressie tegen zichzelf te onthullen.'

de killer kijkt en naar het mes (moker, scalpel, geweer, kapmes, kleerhanger, breinaald, kettingzaag) reikt, richt zij zich tot de killer in zijn eigen termen. Op het bezwaar van critici dat HALLOWEEN in feite de vrouwelijke seksualiteit afstrafte, reageerde regisseur John Carpenter als volgt:

'Zij [de critici] misten hier de boot helemaal, denk ik. Want als je het omkeert, blijft het meisje dat seksueel het meest gespannen is, deze jongen met een lang mes steken. Zij is seksueel het meest gefrustreerd. Zij is degene die hem vermoordt. Niet omdat zij een maagd is, maar omdat al die onderdrukte energie eruit begint te komen. Zij gebruikt al die fallische symbolen op de jongen... Zij en de killer hebben iets gemeenschappelijk: de seksuele onderdrukking.'⁵²

Ondanks alle perversiteit die eruit spreekt, benadrukt Carpenters opmerking het gevoel van affiniteit, van herkenning zelfs, dat met de beslissende confrontatie gepaard gaat. Maar het 'gemeenschappelijke' dat de killer en de Final Girl in ieder geval kortstondig vergelijkbaar maakt, is meer dan 'seksuele onderdrukking'. Het is ook een gedeelde mannelijkheid, die gestalte krijgt in 'al die fallische symbolen' – en het is ook een gedeelde vrouwelijkheid, die gestalte krijgt in wat volgt (en wat Carpenter, wellicht veelzeggend, nalaat te vermelden): het letterlijk of figuurlijk castreren van de killer die zij in haar greep heeft. Zijn ogen kunnen uitgerukt worden, zijn hand afgehakt, zijn lichaam doorboord of neergeschoten, zijn buik opengesneden of zijn genitaliën afgesneden of afgebeten. De Final Girl heeft niet alleen zichzelf vermand; zij ontmant vooral een onderdrukker wiens mannelijkheid van begin af aan ter discussie stond. Tegen de tijd dat het drama uitgespeeld is, wijkt duisternis voor licht (vaak het aanbreken van de dag) en maken de benauwde ruimten van de loods (w.c., lift, zolder, kelder) plaats voor de onbeperkte uitgestrektheid van de tuin (veld, weg, meer, klip). Met de toeëigening van 'al die fallische symbolen' door de Final Girl begint ook de onderwerping, de verdrijving van de 'baarmoederlijke' bedreiging. Denk opnieuw aan het paradigmatische einde van TEXAS CHAIN SAW II: vanuit het ondergrondse, duistere en bloederige labyrint waarin Stretch oog in oog stond met zaag, mes en hamer, ontsnapt zij door een riool naar de openlucht. Zij klimt op de uitstekende rots en neemt met een kettingzaag haar post in. Wanneer haar laatste aanvaller op haar afkomt, snijdt zij zijn onderbuik open –

52. John Carpenter in een interview met Todd McCarthy, 'Trick and treat', in: *Film Comment* 16, 1980, pp. 23–24.

de seksuele symboliek is overduidelijk – en gooit hem van de klip af. Opnieuw toont de laatste scène haar in een extreem *long-shot*, terwijl zij op de bergtop staat, overgoten met zonlicht, met boven haar hoofd de ronkende kettingzaag.

Het verhaal lijkt inderdaad over seks en ouders te gaan. De duidelijk erotische bedreiging kan gemakkelijk opgevat worden als de vorm gegeven projectie van de eigen incestueuze angsten en verlangens van de dromer (toeschouwer). Het is die onbekwaam makende cathexis ('hechting') ten opzichte van de eigen ouders die uitgeschakeld, vermoord en telkens weer vermoord moet worden ten behoeve van de seksuele autonomie. Wanneer de Final Girl uiteindelijk in het daglicht staat met het mes in haar hand, heeft zij zichzelf ter wereld der volwassenen geholpen. Carpenters vergelijking van de Final Girl met de killer bevat meer dan een greintje waarheid. De killers uit onder andere *PSYCHO*, *THE EYES OF LAURA MARS*, *FRIDAY THE THIRTEENTH* II-VI en *CRUISING*, worden uitdrukkelijk voorgesteld als zonen in de psychoseksuele greep van hun moeders (of vaders, in het geval van *CRUISING*). Het gaat om het verschil tussen verleden en heden en tussen mislukking en succes. De Final Girl voert in het heden en succesvol de strijd om het vermoorden van de ouders, die de killer zelf in zijn eigen verleden zonder succes heeft gevoerd – een verleden dat het achtergrondverhaal van de film vormt. Zij is wat de killer eens was; hij is wat zij zou kunnen worden wanneer zij haar strijd om de seksuele eigenheid zou verliezen. 'Je had de keuze, jongen', zegt de tirannieke vader van Leatherface in *TEXAS CHAIN SAW II*, 'seks of de zaag; je zult nooit iets weten over seks, maar over de zaag – de zaag is de familie.'

Maar het verhaal gaat evenzeer over mannelijkheid. Als de vroege ervaring van het oedipale drama kan worden opgevoerd in de vrouwelijke vorm – wat misschien ideaal is –, dan vereist het bereiken van volwassenheid de aanvaarding en, blijkbaar, het meedogenloze dienstbaar maken van de fallus. Het hulpeloze kind is vrouwelijk geseksueerd; de autonome volwassene of het subject is mannelijk geseksueerd; de overgang van jeugd naar volwassenheid maakt een wisseling van vrouwelijk naar mannelijk noodzakelijk. Het is de tragedie van de mannelijke killer dat zijn aanvankelijke vrouwelijkheid niet wordt omgekeerd maar vervolledigd (castratie), en het is de overwinning van de Final Girl dat haar aanvankelijke mannelijkheid niet wordt tegengegaan maar verwerkelijkt (fallisering). Wanneer De Palma zegt dat vrouwelijke zwakheid een predicaat van het *suspense*-genre is, stelt hij in feite dat het gemis van de fallus – volgens Lacan de geprivilegieerde



THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE I

betekenaar van de symbolische orde van de cultuur – op zichzelf eenvoudigweg angstaanjagend is, in ieder geval in de geest van de mannelijke waarnemer. Terwijl pornografie (zo beweert men) dat gemis oplost door een proces van fetisjering, waardoor het mogelijk is dat een borst of een been of een heel lichaam het ontbrekende lid vervangt, lost de slasher-film dit op door ofwel de vrouw te elimineren (voorgaande slachtoffers) of door haar (Final Girl) opnieuw als mannelijk voor te stellen. Het moment waarop de Final Girl effectief gefalli-

seerd wordt, is het moment waarop de plot tot stilstand komt en de horror ophoudt. De dag breekt aan en de gemeenschap keert terug naar de dagelijkse gang van zaken.

Psychoanalytische waarheden in een vrouwelijke vorm gieten heeft een eerbiedwaardige filmische geschiedenis. Ingmar Bergman heeft er een levenswerk van gemaakt en Woody Allen lijkt in zijn voetsporen te treden. Een onmiddellijk en praktisch voordeel – waarvan tegenwoordig waarschijnlijk noch de makers noch de kijkers zich bewust zijn – biedt de bestaande filmische ‘taal’ om de bewegingen en stemmingen van het vrouwelijk lichaam en gelaat vast te leggen. De filmische blik, zo wordt ons verteld, is mannelijk, en zoals die blik ‘weet’ hoe de vrouwelijke vorm in pornografie gefetisjeerd moet worden (zoals hij niet ‘weet’ hoe de mannelijke vorm gefetisjeerd moet worden),⁵³ ‘weet’ hij in horror een vrouw te volgen die in een eng huis de trap oploopt, en ‘weet’ hij onder welke hoek haar gelaat bestudeerd moet worden als zij voor het eerst de voetstappen van de killer hoort. Door een reeks conventies die wij tegenwoordig als vanzelfsprekend beschouwen, worden mannen en vrouwen anders ‘gezien’.

Aan deze filmische conventie kan het uitgestrekte terrein van de emotionele uitdrukking worden toegevoegd die traditiegetrouw aan vrouwen is voorbehouden. Dreigend krachtsvertoon kan dan wel tot het mannelijke behoren, maar huilen, ineenkrimpen, schreeuwen, flauwvallen, trillen en om genade vragen behoren tot het vrouwelijke. Laffe angst wordt, met andere woorden, als vrouwelijk bestempeld en hoe meer een bepaalde film zich aan die voorwaarde houdt – en het is de essentie van de moderne horror – des te vanzelfsprekender is de vrouwelijkheid van het slachtoffer. Het is geen toeval dat mannelijke slachtoffers in slasher-films snel of *off-screen* vermoord worden, en dat aanhoudende gevechten waarin het slachtoffer tijd heeft om haar naderende vernietiging te overzien, onvermijdelijk een vrouw tonen. Pas wanneer men stuit op de ongebruikelijke uitdrukking van laffe angst aan de kant van een mannelijk personage (zoals in *I SPIT ON YOUR GRAVE*), begrijpt men de volle omvang van het filmische met-twee-maten-meten in dit soort kwesties.⁵⁴

53. Dit is in ieder geval niet zo in de traditionele film, noch in de heteroseksuele pornografie. Mannelijke homo-pornografie filmt sommige mannelijke lichamen echter op ongeveer dezelfde wijze als heteroseksuele pornografie vrouwelijke lichamen filmt.

54. Vergelijk de visuele behandeling van de (mannelijke) verkrachting in *DELIVERANCE* met de (vrouwelijke) verkrachtingen in *FRENZY* van Hitchcock, *LAST HOUSE ON THE LEFT* van Wes Craven of *THE VIRGIN SPRING* van Ingmar

Het is ook zo dat *gender*-verschuiving een soort identificatie-buffer kan verschaffen, een emotionele afstand, die de meerderheid van het publiek toestaat taboe-onderwerpen te verkennen in de relatieve veiligheid van de plaatsvervanging. Zoals voor Bergman duidelijk werd dat hij castratie-angst vrijelijker kon exploreren via voorstellingen van gekwetste vrouwelijke lichamen (denk aan de genitale vermindering van Karin in *CRIES AND WHISPERS*), zo lijken de makers van slasher-films te weten dat sadomasochistische incestfantasieën door de mannelijke toeschouwer gemakkelijker geaccepteerd worden wanneer de zichtbare acteur vrouwelijk is. Het is één ding voor die toeschouwer om de psychiater aan het einde van *PSYCHO* te horen verkondigen dat Norman als jongen abnormaal op zijn moeder gericht was (het achtergrondverhaal); het zou iets heel anders zijn om die gehechtheid in het heden gedramatiseerd te zien, om in de vorm van een nachtmerrie Normans angsten en verlangens (en die van de toeschouwer zelf) tot in detail te ervaren. Het eerste kan in mannelijke vorm gespeeld worden, voor het laatste lijkt dat niet mogelijk.

De *Final Girl* is bij nader inzien een geschikte vervanger voor de adolescente man. Zij is vrouwelijk genoeg om op een bevredigende manier, een manier die ontoelaatbaar is voor volwassen mannen, de verschrikkingen en masochistische genoegens van de onderliggende fantasie uit te spelen, maar niet zo vrouwelijk dat ze de structuren van mannelijke bekwaamheid en seksualiteit verstoort. Haar seksuele inactiviteit wordt, in deze lezing, nagenoeg onvermijdelijk; de mannelijke toeschouwer is misschien bereid mee te gaan in de plaatsvervangende ervaring om zichzelf te verdedigen tegen de mogelijkheid van symbolische penetratie door de killer, maar daadwerkelijke vaginale penetratie op het diëgetische niveau is blijkbaar meer vrouwelijkheid dan hij verdragen kan. Het is dan ook de vraag of de *Final Girls* in de slasher-films – Stretch, Stevie, Marti, Will, Terry, Laurie en Ripley – niet om dezelfde reden jongensachtig zijn als de vrouwelijke ‘slachtoffers’ – ‘Georgy’, ‘Willy’ – in de Victoriaanse flagellatie-literatuur: omdat zij getransformeerde mannen zijn. Steven Marcus schrijft dat de transformatie ‘zelf zowel een verdediging tegen als een ontkenning van de fantasie is die zij tegelijkertijd uitdrukt – namelijk, dat een “jongen geslagen wordt – dat wil zeggen bemind wordt – door een andere

Bergman. De laatste films bestuderen langdurig en in close-up het gezicht van de slachtoffers tijdens de handeling; de eerstgenoemde kijkt met tussenpozen en in een *long-shot* naar de handeling, waarbij hij zich minder concentreert op het eigenlijke slachtoffer dan op de vriend van het slachtoffer die moet toekijken.

man".⁵⁵ Wat voorgesteld wordt als man-vrouw-geweld is, kortom, figuurlijk man-man-seks. Volgens Marcus wordt het literaire beeld van flagellatie waarin meisjes geslagen worden, volkomen gelogenstraft door de beschrijvingen (in *My secret life*) van waar gebeurde voorvallen waarin de geslagen personen helemaal geen meisjes zijn maar 'heren' in vrouwenkleren ('Hij had een jurk tot over zijn middel opgestroopt en toonde zijn naakte billen en dijen... Op zijn hoofd had hij een vrouwenkapje dat met zorg rond zijn gezicht was gestrikt om bakkebaarden te verstoppen') die afgeranseld worden door prostituees. De realiteit, schrijft Marcus, 'stelt de flagellatie-literatuur buiten werking (...) door te laten zien dat literatuur een totaal vervormde en geïdealiseerde versie is van hetgeen daadwerkelijk gebeurt'.⁵⁶ Toegepast op de slasher-film maakt deze logica de vrouwelijkheid van de Final Girl (tenminste tot aan het moment van haar transformatie) en in feite die van de vrouwelijke slachtoffers in het algemeen tot schijn, tot het artefact van heteroseksuele afwijking. Misschien wordt het lichaam van het publiek via het vrouwelijk lichaam geraakt, maar deze gewaarwording is een volstrekt mannelijke aangelegenheid.

Minstens één regisseur, Hitchcock, localiseerde de spanning expliciet in de gelijkstelling van slachtoffer en publiek. Dit leiden we af uit zijn aantekeningen in de marge van het draaiboek voor de douche-scène in *PSYCHO*: 'De slachtpartij. Een impressie van een hakkend mes, alsof het aan het echte doek rukt, de film scheurt'.⁵⁷ Niet alleen

55. Steven Marcus, *The other Victorians. A study of sexuality and pornography in mid-nineteenth-century England*. New York (Norton) 1964, pp. 260-261. Marcus onderscheidt twee fasen in de ontwikkeling van de flagellatie-literatuur: een waarin de figuur die geslagen wordt een jongen is, en een tweede waarin die figuur een meisje is. De verschuiving geeft op een bepaald niveau de irrelevantie aan van duidelijke geslachtelijke bepaaldheid. 'De seksuele identiteit van het personage dat geslagen wordt, is opmerkelijk wisselvallig. Soms wordt hij voorgesteld als een jongen, soms als een meisje, soms als een combinatie van beiden – een jongen gekleed als een meisje of het tegenovergestelde.' De meisjes hebben vaak ook seksueel ambigue namen. Degene die slaat is een vrouw, maar in Marcus' opinie een fallische – gespierd en met lichaamshaar – die de vader vertegenwoordigt.

56. Idem, pp. 125-127.

57. Verder, geciteerd door Spoto, *Dark side of genius*, a.w., p. 431: 'Suspense is als een vrouw. Hoe meer er aan de verbeelding overgelaten wordt, hoe meer opwindend... De perfecte "mysterie-vrouw" is de blonde, subtiële en Scandinavische... Filmtitels zouden, zoals vrouwen, gemakkelijk te onthouden moeten zijn zonder bekend te zijn, intrigerend maar nooit doorzichtig, warm maar verfrissend, met een suggestie van actie, maar niet van gevoelloosheid, en zouden tenslotte een hint moeten geven zonder de plot te onthullen. Hoewel ik niet pretendeer een autoriteit op het gebied van vrouwen te zijn, vrees ik dat de perfecte titel, evenals de perfecte vrouw, moeilijk te vinden is.'



VIDEODROME

het lichaam van Marion moet uiteengereten worden, maar ook het lichaam aan de andere kant van de film en het doek: ons lichaam dat getuige is. Wat Marion voor Norman betekent, betekent het publiek van *PSYCHO* voor Hitchcock; wat het horrorfilmpubliek in het algemeen betekent voor de regisseurs van die films, is wat het vrouwelijke betekent voor het mannelijke. Hitchcocks 'martel de vrouwen' betekent dan simpelweg: martel het publiek. De opmerkingen van De Palma over vrouwelijke zwakheid beogen op soortgelijke wijze een man-'vrouw'-relatie tussen regisseur en toeschouwer. De fantasmatische horrorfilm slaagt met andere woorden in ongeveer dezelfde mate in de produktie van sensatie als waarin hij slaagt in het inlijven van zijn toeschouwers als 'vrouwelijk' om dat collectieve lichaam vervolgens te schenden – dat lichaam dat collectief terugdeinst, huivert en schreeuwt – op wijzen die voor mannen normaal gesproken slechts in nachtmerries voorstelbaar zijn. De gelijkstelling is nergens zo openlijk als in *VIDEODROME* van David Cronenberg. Hierin is de bedreiging een videosignaal dat de geest aantast en zijn televisiekijkers de slachtoffers. Ondanks de inspanningen van de (mannelijke) held om zijn mentale (en fysieke) integriteit te verdedigen, verschijnt er een diepe, vagina-achtige wond in zijn onderbuik. De media-samenzweerder zegt als hij een videocassette in de gapende wond van het slachtoffer duwt: 'Je moet jezelf hiervoor helemaal openstellen.'

Ook al is de slasher-film 'op het eerste gezicht' een genre met ten minste een sterke vrouwelijke persoonlijkheid, in deze metaforische lezingen is hij een door en door sterk mannelijke praktijk, een die uiteindelijk erg weinig te maken heeft met vrouwelijkheid en erg veel met fallocentrisme. Metaforisch is de Final Girl een mannelijk surrogaat in oedipale kwesties, een homo-erotische vervanger, de belichaming van het publiek; als zij al meisje 'betekent', is dat slechts om het fallisch tekort aan te duiden, en zelfs die betekenis wordt in de laatste scènes tenietgedaan. De vraag waarmee we begonnen – hoe kan een vrouwelijke slachtoffer-held stroken met een voornamelijk mannelijk publiek – is niet zozeer beantwoord dan wel overbodig geworden door deze lezingen. De Final Girl is niet (ogenschijnlijk) vrouwelijk ondanks maar dankzij de mannelijkheid van het publiek. Het vertoog is totaal mannelijk, en vrouwelijke personages figureren er alleen in omdat zij een bepaald aspect van mannelijke ervaring 'lezen'. De Final Girl toejuichen als een feministische ontwikkeling, zoals in sommige recensies van *ALIENS* gebeurde naar aanleiding van Ripley, is gezien haar metaforische betekenis een bijzonder groteske uitdrukking van *wishful thinking*.⁵⁸ Zij is eenvoudigweg een afgesproken leugen, en het

gebruik dat de mannelijke toeschouwer van haar maakt als een voertuig voor zijn eigen sadomasochistische fantasieën is een daad van wellicht tijdloze onwaarschijnlijkheid.

Ondanks hun directe aantrekkingskracht maken deze metaforische lezingen net zoveel eindjes los als zij aan elkaar knopen. Het publiek is, zoals gezegd, overwegend mannelijk; maar hoe staat het met de vrouwen in het publiek? Concluderen we eenvoudigweg dat zij zich met mannelijke personages identificeren en verklaren we hun ervaring als een 'onmannelijke' samenzweringsdaad met de onderdrukker?⁵⁹ Dit zou een te strenge conclusie zijn om voor grote aantallen vrouwen te kunnen gelden; het *slasher*-publiek is inderdaad voornamelijk mannelijk, maar dat betekent niet dat er niet ook vele vrouwen zijn die actief van zulke films houden, en er zijn natuurlijk ook vrouwen, hoewel weinig, die scripts voor deze films schrijven, die ze regisseren en produceren. Deze feiten alleen al dwingen ons ertoe om in ieder geval de mogelijkheid te overwegen dat vrouwelijke fans een betekenis in de tekst en het beeld van deze films vinden die minder bedreigend is voor hun eigen belangen dan de metaforische analyses ons willen doen geloven. Of moeten we concluderen dat mannen en vrouwen deze filmteksten op een fundamenteel afwijkende manier lezen? Reageren vrouwen op de (letterlijke) tekst en mannen op de subtekst (de metaforische)?⁶⁰

Een dergelijke opvatting van gedifferentieerd begrip ligt ten grondslag aan de homo-erotische lezing. De stilzwijgende vooronderstelling van die lezing is dat mannelijke identificatie met de vrouw als vrouw niet mogelijk is en dat de mannelijke toeschouwer/lezer die vrouwelijke ervaring toevoegt, dit slechts kan doen door een homoseksuele omzetting. Maar duidt vrouwelijke identificatie met mannelijke erva-

58. Dit lijkt de essentie van de laatste scène van *BLOW-OUT* van Brian De Palma, waarin we het vriendje van de slachtoffer-held de killer dood zien steken maar later via de televisie vernemen dat de vrouw zelf de killer heeft overwonnen. De raamvertelling van de film gaat over het maken van een *slasher*-film (*CO-ED FRENZY*) en het lijkt duidelijk dat De Palma zijn einde bedoeld heeft als een commentaar op de *Final Girl*-formule van het genre. De Palma (en indirect Hitchcock) houden hardnekkig vol dat alleen mannen mannen kunnen vermoorden, of vrouwen beschermen tegen mannen; dit verdient een afzonderlijk artikel.

59. Het begrip is van Judith Fetterly. Zie haar boek: *The resisting reader. A feminist approach to American fiction*. Bloomington, Indianapolis (Indiana University Press) 1978.

60. Zie voor de mogelijke verscheidenheid aan antwoorden op één enkele film: Norman N. Holland, 'I-ing film', in: *Critical Inquiry* 12, 1986, pp. 654-671.

ring dan op een vergelijkbare manier op een lesbische omzetting? Of zijn de patriarchale processen zo unilateraal dat de vrouw zich direct met het mannelijke kan identificeren, maar de man zich enkel met het vrouwelijke kan identificeren door haar te transseksualiseren? Betekent de *Final Girl* 'meisje' voor haar vrouwelijke toeschouwers en 'jongen' voor haar mannelijke toeschouwers? Als haar mannelijke kenmerken haar kwalificeren als een getransformeerde jongen, kwalificeren de vrouwelijke kenmerken van de killer hem dan niet als een getransformeerde vrouw (in dat geval kan de homo-erotische lezing alleen opgaan als deze 'vrouw' als fallisch gedefinieerd wordt en zij weer tot man wordt getransformeerd)? Hoe treffend de analogie tussen Georgy uit de Victoriaanse flagellatie-verhalen en Stretch uit de slasher-film ook is, deze gaat mank op het moment waarop Stretch zich tegen haar aanvaller keert en hem ontmant. Moeten we aannemen dat een homo-erotische bestraffingsfantasie plotseling plaatsmaakt voor wat folkloristen een 'gemis-opheffende' fantasie noemen? Is het bovendien eenvoudigweg toeval dat deze combinatie van verhaalelementen – beproevingen en vervolgens triomf – zo'n opvallende gelijkenis vertoont met het klassieke (mannelijke) heldenverhaal? Heeft het standaard-heldenverhaal met een anatomisch vrouwelijke hoofdrol een andere 'betekenis' dan dat met een anatomisch mannelijke?

Zoals Marcus opmerkte, is de relatie tussen de Georgy-verhalen uit de flagellatie-literatuur en de uit het leven gegrepen anekdote van de Victoriaanse heer verbazingwekkend veelzeggend. Volgens hem moet de mannelijkheid van de laatste de essentiële of functionele mannelijkheid van de eerste bewijzen. Zijn analyse verklaart echter niet volledig de kleding van de heer – niet die van een kind, zoals Marcus' 'kinderlijke' lezing van de scène beoogt, maar expliciet die van een vrouw.⁶¹ Deze vrouwenkleren kunnen in een homo-erotische interpretatie natuurlijk opgevat worden als een wanhopige poging van de heer om zich te distantiëren van de (incestueuze) homoseksualiteit geïmpliceerd door zijn voorkeur voor deze seksuele praktijk. Maar kunnen zij niet evengoed, en veel efficiënter, opgevat worden als een essentieel onderdeel van een fantasie over letterlijke vrouwelijkheid? En kan, in dezelfde duiding, de vrouwelijkheid van de literaire verte-

61. Marcus, *The other Victorians*, a.w., p. 127. Marcus stelt zichzelf tevreden met de opmerking dat de scène een 'verwarring van seksuele identiteit' laat zien. In de flagellatie-literatuur, zo voegt hij eraan toe, 'is deze verwarde identiteit ook aanwezig, maar is zij verborgen en niet als zodanig erkend'. Maar het is juist de vrouwelijkheid van de geslagen personages die deze identiteit kenbaar maakt.

genwoordigers van de heer – de meisjes uit de flagellatie-verhalen – niet opgevat worden als de voor de hand liggende, zelfs noodzakelijke aanvulling op de jurk en het hoofddekseel van die man? Dezelfde jurk en hetzelfde hoofddekseel spoken volgens mij rond in de marges van de slasher-film. Hiermee wordt het afgeleide genot, voor de mannelijke toeschouwer (en filmmaker), van een vrouwelijke slachtoffer-held in een zo met taboes overladen context niet ontkend; ik wil er alleen op wijzen dat de vrouwelijkheid van dat personage ook wordt bepaald door een soort fantasierijke nieuwsgierigheid naar het vrouwelijke op zich.

Evenzo de psychoanalytische kwestie. Deze films lijken inderdaad het kind uit te spelen in een angstaanjagende en tegelijkertijd aantrekkelijke strijd met de ouderlijke Ander, en slechts in een uitzonderlijk geval worden de ouder-kindrelaties niet expliciet gethematiseerd. Maar terwijl Freud de moederlijke herkomst van *unheimlich* beklemtoonde, is de Ander in deze films onmiskenbaar androgyn: vrouw/vrouwelijk wat betreft aspecten van personage en plaats (de 'baarmoederlijke' plaats van handelen), maar mannelijk wat betreft de anatomie. Vanuit de conventionele logica kan de killer opgevat worden als de fallische moeder van de getransformeerde jongen (de Final Girl), maar de tekst zelf dwingt een dergelijke lezing niet af. Integendeel: de tekst biedt ons op elk niveau tweeslachtige constructies aan – constructies die de aandacht op zichzelf vestigen en erom vragen in hun eigen termen begrepen te worden.

Want als we de Final Girl slechts karakteriseren als niets anders dan een figuurlijke man, wat moeten we dan met de context, het opvallende *gender*-spel waarin zij nadrukkelijk empathisch gesitueerd wordt? In zijn essay over het *Unheimliche* verwerpt Freud direct de theorie van Jentsch dat de horror-ervaring voortkomt uit intellectuele onzekerheid (nieuwsgierigheid?) – gevoelens van verwarring die tweeegebracht worden door een auteur of een toevalligheid over wie, wat en waar men is.⁶² Men kan zich echter afvragen of Freud even afwijzend geweest zou zijn als hij in plaats van de gemengde gegevens die hij als bewijsmateriaal gebruikt, een coherent verhaal-corpus aangeboden had gekregen – zeg veertig *slashers* – waarin de thema's incest en scheiding steeds door een vrouwelijk personage uitgespeeld worden, en waarin bovendien de *gender*-identiteit herhaaldelijk gethematiseerd wordt als een op zichzelf staande kwestie. Want hoewel de fac-

62. Freud, 'The uncanny', a.w., m.n. pp. 219-221, 226-227. [Ned. vert: 'Het "Unheimliche"', pp. 166-170, 173-174.]



PLAY MISTY FOR ME

toren die we tot nu toe in overweging hebben genomen – de conventies van de mannelijke blik, de vrouwelijke aard van de laffe angst, de waarde die de emotionele afstand tot de taboes in kwestie heeft voor de mannelijke toeschouwer, de bijzondere horror die voor het mannelijke publiek inherent kan zijn aan een fallisch tekort, de homo-erotische omzetting – in hoge mate bijdragen aan de verklaring waarom we liever Pauline dan Paul als onze slachtoffer-held zien, leggen zij uiteindelijk geen rekenschap af van ons intense gevoel dat er simpelweg met *gender* gespeeld wordt, en dat een deel van de huiver juist teweeggebracht wordt door de resulterende ‘intellectuele onzekerheid’ over de seksuele identiteit.

Het ‘spel met de functie van het pronomen’ dat ten grondslag ligt aan het fantasmatische in de film en dit definieert, is nergens duidelijker zichtbaar dan in de slasher; als het genre een esthetische basis heeft, is dat juist het visuele identiteitspel. Denk bijvoorbeeld aan de nu gestandaardiseerde gewoonte om ons de handeling in de eerste persoon te laten zien, lang voordat onthuld wordt wie of wat de eerste persoon *is*. In de openingssequentie van *HALLOWEEN I* worden ‘we’ pas laat, nadat er een moord door de filmische eerste persoon is gepleegd, aan ‘onszelf’ voorgesteld als een zesjarige jongen. De verras-

sing ligt vaak binnen de grenzen van *gender* maar overschrijdt in een opvallend groot aantal gevallen ook de *gender*-grenzen. In *FRIDAY THE THIRTEENTH I* besluipen 'we' meer dan een uur lang een aantal teenagers en vermoorden ze zonder te weten wie 'we' zijn; we worden door een conventioneel verwachtingspatroon en door glimpen van 'onze' lichaamsdelen – een zwaar gelaarsde voet, een ruig gehandschoende hand – uitgenodigd te geloven dat 'we' mannelijk zijn, maar 'we' blijken aan het einde van de film een vrouw te zijn. Dit mag dan het meest dramatische geval zijn van het spel met *gender*, het is bepaald niet het enige. In *DRESSED TO KILL* worden we, opnieuw door glimpen van 'ons' lichaam, ertoe overgehaald te geloven dat 'we' vrouwelijk zijn – om pas tijdens de ontknoping te ontdekken dat 'we' een mannelijke travestiet zijn. In *PSYCHO* blijkt na veel *gender*-gesol dat de vrouw, die we vluchtig zien terwijl ze het mes vasthoudt met een 'zichtbare viriliteit die nogal obsceen is voor een oude dame', Norman is in de kleren van zijn moeder.⁶³ *PSYCHO II* speelt ongeveer hetzelfde spel. *CRUISING* (waarin, niet toevallig, travestieten een prominente rol spelen) past de begrippen volgens heteroseksuele/homoseksuele patronen aan. Hier bestaat de kwelling uit de vraag of de aanvankelijk heteroseksuele detective die betrokken is bij een reeks moorden in een homoseksuele gemeenschap, al dan niet bezwijkt voor zijn veronderstelde homoseksuele identiteit; de cameravoering laat ons in toenemende mate in het ongewisse over zijn (onze) seksuele voorkeuren, om nog maar te zwijgen over zijn (onze) medeplichtigheid aan de moorden. Zelfs aan het einde van de film zijn we er niet zeker van wie 'we' waren gedurende een aantal eerste-persoonsequenties.⁶⁴

Het spel met de *gender*-identiteit is, met andere woorden, te structureerd en te nadrukkelijk aanwezig in de slasher-film om als bijkomstigheid afgedaan te worden. Het lijkt eerder een integraal element van het bijzondere soort lichamelijke sensatie waarin het genre handelt. Het spel wordt niet alleen in de horror gespeeld. Het wordt direct in komische begrippen gethematiseerd in de recente *gender-benders* als *TOOTSIE* (waarin een man zich als vrouw voordoet) en *ALL OF ME* (waarin een vrouw letterlijk geïntrojecteerd wordt in een man en zijn spraak, beweging en gedachten beïnvloedt). Het wordt ook

63. Raymond Durnat, *Films and feelings*. Cambridge, Mass. (Cambridge University Press) 1967, p. 216.

64. Veel critici hebben beweerd dat de dubbelzinnigheid het niet-beoogde resultaat is van een slechte filmproductie.

ondubbelzinnig gethematiseerd in de vorm van biseksuele en androgynse personages en relaties, in *cult*-films als PINK FLAMINGOS en THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (een of andere versie hiervan wordt trouwens om de paar minuten opgevoerd op MTV). Het spel wordt ook nog gethematiseerd (nogal voorspelbaar, gezien hun lichamelijke belangstelling) in pornografische films als EVERY WOMAN HAS A FANTASY, waarin een man zich, om toegang te krijgen tot een vrouwengroep waarin seksuele fantasieën besproken worden, kleedt en gedraagt als een vrouw. (De mate waarin 'mannelijke' pornografie in het algemeen steunt op *cross-gender*-identificatie, blijft een open vraag; het idee geeft een zeker inzicht in de obligate lesbische sequenties en in het fenomenale succes van BEHIND THE GREEN DOOR, om maar twee voorbeelden te noemen.⁶⁵) Al deze en soortgelijke films lijken variaties op de vraag hoe het zou zijn om een vrouw te zijn, of te lijken, al is het maar tijdelijk. Volgens Elaine Showalter, die bezwaar maakt tegen de receptie van TOOTSIE als een feministische film, ligt het succes van 'Dorothy Michaels' (het Dustin Hoffman-personage), zowel wat plot als publiek betreft in de vermomming van de mannelijke macht in een vrouwelijk kostuum. TOOTSIE's *cross*-kleding, schrijft zij,

'is een manier om het begrip mannelijke macht te propageren door het te vermommen. In de psychoanalytische theorie is de mannelijke travestiet geen machteloze man; volgens psychiater Robert Stoller, in *Sex and gender*, is hij een "fallische vrouw"

65. Susan Barrowclough merkt in haar recensie over NOT A LOVE STORY in *Screen* vol. 23, nr. 5, 1982, pp. 35-36 op: De 'mannelijke toeschouwer kiest niet de rol van de man, maar van de vrouw. In tegenstelling tot de veronderstelling dat de man de pornografie gebruikt om de seksuele activiteit en dominantie van zijn sekse te versterken en te prijzen, schuilt de mogelijkheid voor zijn plezier in de identificatie met een "vrouwelijke" passiviteit of ondergeschiktheid.' Alan Soble ondersteunt deze redenering in: *Pornography. Marxism, feminism and the future of sexuality*. New Haven (Yale University Press) 1986, p. 93. In V. Vale en Andrea Juno (ed.), *Incredibly strange films*. Re/search 10, San Francisco 1986, p. 94, wordt *porn/sexploitation*-filmmaker Joe Sarno geciteerd: 'Mijn point-of-view is bijna altijd het point-of-view van de vrouw; de sprookjes waarop mijn films gebaseerd zijn, zijn het point-of-view van de vrouw; ik benadruk hoe doeltreffend vrouwen voor zichzelf zijn. In het algemeen concentreer ik mij zo veel mogelijk op het vrouwelijke orgasme.' Kaja Silverman schrijft in haar essay over de 'Grote Mannelijke Zelfverloochening': 'Fragments of a fashionable discourse', in: Tania Modleski (ed.), *Studies in entertainment. Critical approaches to mass culture*. Bloomington (Indiana University Press) 1986, p. 141: 'Mannelijke identificatie met vrouwen heeft niet evenveel kritische aandacht gekregen [als de sublimatie van het professionele 'showing off' en vice versa van scopophilia], hoewel het in potentie het meest destabiliserend lijkt te zijn, in ieder geval wat betreft *gender*.'

die zichzelf kan vertellen dat "hij een betere vrouw is dan een biologische vrouw, of dat door oefening zal worden, als hij dat wil". Wanneer het kan of noodzakelijk is, heeft de travestiet "veel plezier in het onthullen dat hij een mannelijke vrouw is... Het plezier om de nietsvermoedende voor de gek te houden en te doen geloven dat hij een vrouw is, en dan zijn mannelijkheid te onthullen (bijvoorbeeld door plotseling zijn stem te verlagen) is niet zozeer erotisch als wel het bewijs dat er zoiets bestaat als een vrouw met een penis." De doeltreffendheid van Dorothy is het letterlijke equivalent van het zachtjes praten met een grote stok in de hand.⁶⁶

Even letterlijk moet het succes van Stretch verklaard worden door het feit dat zij, in ieder geval aan het einde, 'hard praat' *ook al* draagt zij *geen* 'stok'. Zoals de stem van 'Dorothy' omslaat om ons eraan te herinneren dat haar personage in werkelijkheid mannelijk is, zo dienen 'de tietten en het tieren' van de Final Girl ertoe om ons er bijna onophoudelijk aan te herinneren dat zij werkelijk vrouwelijk is – zelfs wanneer, en ondanks het feit dat zij aan het einde haar taak 'als een man' volbrengt.⁶⁷ Haar kettingzaag is dus wat de rok is voor 'Dorothy Michaels': een metafoor van wat ze *doet* en wat ze *lijkt*, als de tegenpool – en de films draaien rond deze oppositie – van wat zij *is*. Het idee dat uiterlijk en gedrag niet noodzakelijk naar het geslacht verwijzen – het geslacht zelfs verkeerd kunnen aanduiden – berust op de opvatting dat het geslacht iets anders is dan *gender*; in de praktijk betekent dit dat het geslacht het leven is, een weinig interessant gegeven, maar dat *gender* theater is. Hoe dan ook, Stretch' zwaaien met de kettingzaag is een moment van intense travestie. De bedoeling hiervan is niet ons te laten vergeten dat zij een meisje is, maar dat feit juist aan ons op te dringen. Het is ook het moment waarop, eerlijk is eerlijk, openlijk gespot wordt met de literair-filmische conventies van symbolische representatie.

Het zou wel eens juist deze theatralisering van *gender* kunnen zijn die het mogelijk maakt dat de mannelijke toeschouwer bereid is zichzelf te onderwerpen aan een type toeschouwerservaring die Hitch-

66. Elaine Showalter, 'Critical cross dressing. Male feminists and the woman of the year', in: *Raritan* 3, 1983, p. 138.

67. Wat de andere functies ervan ook mogen zijn, de scène die de Final Girl in enigszins ontklede toestand toont, dient om haar vrouwelijkheid te benadrukken. Christine Schoeffter merkt op in haar bespreking van *ALIENS*, in: *East Bay Express*, 5 sept. 1986, p. 37, dat zij zich afvroeg waarom we in de laatste scène, net zoals in *ALIEN*, 'Ripley slechts gekleed in haar ondergoed hebben zien rondzwerven. Een kleine herinnering aan haar *gender*, voor het geval we daar het zicht op zouden verliezen achter al dat wapengeweld?'

cock in 1960 omschreven heeft als 'vrouwelijk' en sindsdien alleen maar vrouwelijker is geworden. In de klassieke horror wordt de 'vervrouwelijking' van het publiek steeds onderbroken en voortijdig beëindigd. Onze relatie met Marions lichaam in *PSYCHO* stopt abrupt op het moment dat die het meest intens is (het hakken, het openrijten, het verscheuren). De nog aanzienlijke rest van de film verspreidt onze gekrenkte sympathieën zodanig en zo lang over een aantal minder belangrijke mannelijke en vrouwelijke personages, dat de Marion-ervaring verzacht wordt, en laat ons aan het einde in meer of mindere mate hersteld in onze (veronderstelde) mannelijkheid achter. Evenals Marion is de Final Girl het gedoodverfde slachtoffer, de belichaming van het publiek en het in stukken gehakt worden, het verscheurd en uit elkaar gerukt worden van dat lichaam brengt ons ertoe in onze stoelen ineens te krimpen en het uit te schreeuwen. Maar in tegenstelling tot Marion sterft zij niet. Terwijl *PSYCHO*, zoals andere klassieke horrorfilms, het probleem van de vrouwelijkheid oplost door de vrouw te verwijderen en te vervangen door vertegenwoordigers van de mannelijke orde (vooral, maar niet onvermijdelijk mannen), lost de moderne slasher dit probleem op door de vrouw een andere *gender* te verlenen. We zijn, als publiek, aan het einde 'vermannelijkt' met en door hetzelfde personage waarmee en waardoor we eerder 'vervrouwelijkt' waren. Hetzelfde lichaam volstaat voor beide, en dat lichaam is vrouwelijk.

Het laatste punt is cruciaal: hetzelfde *vrouwelijke* lichaam volstaat voor beide. De Final Girl (1) ondergaat schrikwekkende beproevingen en (2) vernietigt de antagonist virtueel of daadwerkelijk en redt zichzelf. In het licht van de *folk*-traditie is zij geen heldin voor wie de eerste fase bestaat uit haar redding door iemand anders, maar is zij een held die tegen de moeilijkheden opgewassen is en de tegenstander met zijn eigen verstand en handen verslaat. Het eerste deel van het verhaal gaat goed met het vrouwelijke samen; het vormt de essentie van heldinnen-verhalen in het algemeen (Roodkapje, Pauline), en in een bepaald metaforisch opzicht, op wijzen die we in detail uitgewerkt hebben, wordt de *gender* ervan vrouwelijk, zelfs wanneer het door een mannelijk personage gespeeld wordt. De positie van Odysseus als hij in de val van de Cyclopen is gelopen, wijkt immers niet veel af van Paulines positie als ze op de treinrails is vastgebonden of die van Sally als ze opgesloten zit in de eetkamer van de slachthuisfamilie. Het doorslaggevende moment wat betreft de bepaling van de *gender* ligt in hetgeen vervolgens gebeurt: zij die zichzelf redden zijn mannelijk en zij die door anderen gered worden, zijn vrouwelijk. Hoe 'vrouwelijk' zijn

ervaring in de eerste fase ook is, de traditionele held zal in fase twee, als hij zich tegen zijn tegenstander keert en zichzelf redt, mannelijk zijn.

In de slasher-film is het opvallend dat de prioriteiten bijna omgekeerd lijken te zijn. Waarschijnlijk vanwege de verschillende functionele of metaforische redenen die we in dit artikel in overweging hebben genomen, vereist fase 1 een vrouwelijk personage: op dat punt zijn alle slashers vanaf *PSYCHO* het eens. Laffe angst is wat betreft *gender* nog steeds vrouwelijk en de taboe-angsten waarin slashers handelen, worden nog steeds gemakkelijker geëxploiteerd via Pauline dan via Paul. De verschuiving vindt plaats in fase 2. Als het ware met stilzwijgend respect voor een culturele noodzaak introduceren slasher-films uit de jaren zeventig een *last-minute*-man, zelfs wanneer hij overbodig wordt gemaakt door de vastberaden verdediging van de Final Girl. Vanaf 1980 echter wordt de mannelijke redder als marginaal afgedaan, of geheel terzijde gelaten; in niet weinig films haast hij zich enkel naar de redding om zelf in stukken gehakt te worden en laat hij de Final Girl achter om uiteindelijk toch zichzelf te redden. Op het moment waarop de Final Girl haar eigen redder wordt, wordt zij een held; en het moment waarop zij een held wordt, is het moment waarop de mannelijke toeschouwer de laatste aanspraak op mannelijke identificatie opgeeft. Laffe angst mag dan nog steeds een vrouwelijke *gender* hebben, maar de bereidheid van een immens populair hedendaags genre om de held te her-representeren als een wat anatomie betreft vrouwelijk personage, lijkt te suggereren dat in ieder geval één van de traditionele kenmerken van heldendom, de triomferende zelfredding, niet langer een strikt mannelijke *gender* heeft.

Hetzelfde geldt voor het cinematografische apparaat. De klassieke scheiding tussen 'schouwspel en verhaal', die een 'actieve rol van de man veronderstelt, die het verhaal vooruit helpt, zorgt dat er dingen gebeuren', is in ieder geval op losse schroeven gezet in de slasher-film.⁶⁸ Wanneer de Final Girl (in films als *HELL NIGHT*, *TEXAS CHAIN SAW II* en zelfs in *SPLATTER UNIVERSITY*) de 'actieve onderzoekende blik' aanneemt, keert zij die blik precies om door een schouwspel van de killer te maken en een toeschouwer van zichzelf. Nogmaals, aan het begin zien we de Final Girl door de ogen van de killer (de identificerende camera) en de killer zien we, vaak pas tegen het einde voor het eerst duidelijk, door de ogen van de Final Girl. De blik wordt, in ieder geval voor een moment, vrouwelijk. Beter gezegd: de vrouwelijke praktijk van scopische controle leidt niet tot haar

68. Laura Mulvey, 'Visual pleasure and narrative cinema', a.w., p. 12.



HALLOWEEN II

vernietiging, zoals in de klassieke cinema, maar tot haar triomf; sterker nog, haar triomf *hangt af* van haar toeëigening van de blik. In het licht van deze ontwikkelingen is het geen verrassing dat de Final Girl kenmerken van jongensachtigheid vertoont. Haar symbolische fallisering in de laatste scènes kan wel of niet ontsproten zijn aan de horror van het tekort aan de kant van het publiek en de maker, maar zeker is dat deze voortkomt uit de noodzaak haar in overeenstemming te brengen met de epische wetten van de westerse narratieve traditie – juist de eensgezindheid daarvan getuigt van het historische belang, in de populaire cultuur, van de letterlijke voorstelling van heldendom in de mannelijke vorm – en het komt beslist ook voort uit de noodzaak de verplaatste blik begrijpelijk te maken voor een publiek dat getraind is door het heersende cinematografische apparaat.

Vermeld dient te worden dat de hogere horror-genres in het algemeen dergelijke ontwikkelingen niet doorgemaakt hebben. Het idee

van een vrouwelijk personage dat haar aanvaller te slim af is, laat staan hem in een gevecht of door blikken verslaat, is ondenkbaar in de films van De Palma en Hitchcock. Hoewel de slachtoffers van de slasher-film seksuele kwelgeesten kunnen zijn, zijn ze nog niet stompzinig, sluw, fysiek onbekwaam en moreel onvolwaardig, zoals de vrouwelijke slachtoffers van deze filmmakers. En hoe onsmakelijk hun speciale effecten ook zijn en hoe geseksualiseerd hun geweld ook is, weinig slasher-killers bereiken het niveau van wellustig sadisme dat de vernietiging van vrouwen in De Palma's films begeleidt. Om redenen waarover we slechts kunnen speculeren, wordt vrouwelijkheid conventioneel uitgewerkt en meedogenloos gestraft, in een nadrukkelijk mannelijke omgeving, in de hogere vormen – de vormen die lovend *zijn* besproken, en niet door Joe Bob Briggs.

Het lijkt duidelijk dat de slasher-film op grondige en obsederende wijze mannelijke angsten en verlangens aanspreekt – zo niet nog meer aspecten van de mannelijkheid van het merendeel van het publiek. En toch zijn slasher-films teksten waarin de categorieën mannelijkheid en vrouwelijkheid, traditioneel belichaamd in man en vrouw, zijn samengevallen in een en hetzelfde personage – een personage dat anatomisch vrouwelijk is, en bovendien het is 't point-of-view van dit personage dat door middel van het gebruikelijke assortiment literair-structurele en filmische conventies ondubbelzinnig aan de toeschouwer wordt aangeboden om het te delen. De bereidwilligheid, de begerigheid zelfs (dit leiden we af uit de overweldigende populariteit van deze films) van de mannelijke toeschouwer om zijn emotionele lot te voegen, zij het slechts tijdelijk, naar niet alleen dat van een vrouw, maar zelfs naar dat van een door angst en pijn gekwelde vrouw, althans in de eerste fase, lijkt te suggereren dat hij een plaatsvervangend belang heeft bij die angst en pijn. Wanneer het bovendien waar is dat het kijken naar horror zelf gepatenteerd is als een 'vrouwelijke' ervaring – dat de schokeffecten lichamelijke sensaties teweegbrengen bij de toeschouwer die reageert op de angst en pijn van het slachtoffer op het doek – onderstreept dit de masochistische lading. Dit wil niet zeggen dat de mannelijke toeschouwer geen belang heeft bij de sadistische kant; de narratieve structuur, de filmische procedures en de respons van het publiek geven aan dat hij gemakkelijk van het een op het ander overgaat. Het suggereert enkel dat in de Final-Girl-sequentie zijn empathie met hetgeen de film omschrijft als de vrouwelijke positie, volledig gegarandeerd is en dat, omdat deze sequentie onvermijdelijk het cruciale moment van iedere film is, de kijkervaring draait om de emotio-

nele toeëigening van de vrouwelijke positie. Kaja Silverman gaat nog een stap verder: 'Ik wil me wagen aan de generalisatie dat het altijd het slachtoffer is – het personage dat de passieve positie inneemt – dat in werkelijkheid in het middelpunt van de belangstelling staat en wiens onderwerping het subject (mannelijk of vrouwelijk) ervaart als een aangename herhaling van zijn/haar eigen verhaal', schrijft ze. 'Ik zou zelfs willen beweren dat de fascinatie voor het sadistische point-of-view enkel voortkomt uit het feit dat dit de beste waarnemingspost verschaft om de afwikkeling van het masochistische verhaal te bekijken.'⁶⁹

De slasher is bepaald niet het eerste genre in de literaire en visuele kunsten dat uitnodigt tot identificatie met het vrouwelijke personage; de vraag dringt zich op in hoeverre het historisch in ere houden van door gevaar en pijn gekwelde vrouwen niet in het algemeen meer te maken heeft met mannelijke plaatsvervangende dan gewoonlijk wordt erkend. Wat de slasher echter onderscheidt is de afwezigheid of de onhoudbaarheid van alternatieve perspectieven en diensgevolge het onverhulde karakter van de uitnodiging. Zoals een overzicht van de traditie laat zien, is dit niet altijd het geval geweest. De ontwikkelingsstadia van de Final Girl – haar geleidelijke absorptie van functies die eerder in de mannelijke personages waren vertegenwoordigd – kunnen gelocaliseerd worden in de jaren na 1978. Het feit dat de typische fans van deze films de zonen zijn uit huwelijken die in de jaren zestig of zelfs in het begin van de jaren zeventig gesloten zijn, brengt ons tot de veronderstelling dat de grimmige claims van dat tijdperk – dat de vrouwenbeweging, de intrede van vrouwen in de arbeidsmarkt en de toename van scheidingen en van gezinnen met een vrouw aan het hoofd massale *gender*-verwarring hebben teweeggebracht bij de volgende generatie – niet helemaal onjuist zijn. In de jaren tachtig spreken we misschien bij voorkeur van de androgynie-cultus, het bete-

69. Kaja Silverman, 'Masochism and subjectivity', in: *Framework* 12, 1979, p. 5. Het is niet nodig te zeggen dat dit niet de verklaring voor de meisje-held is die door de industrie wordt geboden. *Time-magazine*, 28 juli 1986, over *ALIENS*: 'Zoals regisseur Cameron zegt, is het door de "door mannen gedomineerde" industrie eindeloze "van een nieuw jasje voorzien" van de mannelijke held in ieder geval op commercieel niveau kortzichtig. "Zij kiezen ervoor te negeren dat 50% van het publiek vrouwelijk is. En mij is verteld dat demografisch aangetoond is dat in 80% van de gevallen de vrouw beslist welke film gezien gaat worden".' Het is uiteraard niet Cameron die de vrouwelijke held van de series voor het eerst opvoerde, maar Ridley Scott (in *ALIEN*), en op grond van zijn voorzichtige manipulatie van de formule kan aangenomen worden, dat Scott haar uit de slasher-film oppikte, waarin zij enige tijd gefloreerd heeft voor een overwegend mannelijk publiek. Camerons analyse is dus zowel zelfzuchtig als niet ter zake doende.

kent ongeveer hetzelfde. Het feit dat we te maken hebben met een vrouwelijke man als killer en met een protagonist in de vorm van een mannelijke vrouw – respectievelijk ouder en doorsnee-tiener – lijkt met name in het laatste geval versoepeling van de categorieën te suggereren, of op zijn minst van de gelijkstelling van geslacht en *gender*. Het is niet zo dat deze films ons *gender* en geslacht in onbeperkte variaties laten zien, maar wel dat zij kiezen voor ongebruikelijke combinaties, waaronder de combinatie mannelijke vrouw herhaaldelijk zegeviert over de combinatie vrouwelijke man. Het feit dat mannelijke mannen (vriendjes, vaders, zogenaamde redders) regelmatig terzijde worden geschoven door bespotting of dood, of door beide, lijkt te suggereren dat het niet de mannelijkheid op zich is die geprivilegieerd is, maar de mannelijkheid in combinatie met een vrouwelijk lichaam – inderdaad, zoals het begrip slachtoffer-held aan de orde stelt, mannelijkheid in combinatie met vrouwelijkheid. Want hoewel de *Final Girl* af en toe gekarakteriseerd wordt door het ‘mannelijke’, met name op enkele van haar meer theatrale momenten, doet dat geen recht aan de betekenis van haar personage als geheel. Zij wisselt vanaf het begin beide registers af; voor haar beslissende strijd doorstaat zij de heftigste pijnen van ‘vrouwelijkheid’; en zelfs gedurende die beslissende strijd is zij nu eens zwak en dan weer sterk, vlucht zij soms voor de killer en valt hem soms aan, ze steekt en wordt gestoken, ze schreeuwt nu eens uit angst en dan weer uit woede. Zij is fysiek een vrouw en wat betreft karakter androgyn: net als haar naam, niet mannelijk maar en/of, beide, ambigu.⁷⁰

Volgens Robin Wood is horror het nevenprodukt van de culturele crisis en desintegratie en is het ‘tegenwoordig het belangrijkste van alle Amerikaanse [film]genres en waarschijnlijk het meest progressieve, zelfs in zijn openlijke nihilisme’.⁷¹ En ook Vale en Juno zeggen over de ‘ongelooflijk eigenaardige films’, voornamelijk low-budget-horrorfilms, die in hun boek opgenomen zijn: ‘Zij presenteren vaak impopulaire – zelfs radicale – opvattingen met betrekking tot sociale, poli-

70. Als deze analyse correct is, kunnen we verwachten dat toekomstige horrorfilms zowel *Final Boys* als *Final Girls* zullen opvoeren. Twee recente figuren kunnen hiervan de eerste voorbeelden zijn: Jesse, de mooie jongen in *A NIGHTMARE ON ELM STREET II*, en Ashley, het personage dat als laatste sterft in *THE EVIL DEAD* (1983). Geen van beiden vervult de rol precies, maar hun namen, en in het geval van Jesse de karakterisering, borduren voort op een traditie.

71. Zie voor een tegengestelde mening (gebaseerd op klassieke horror in zowel literatuur als film): Franco Moretti, ‘The dialectic of fear’, in: *New Left Review* 136, 1982, pp. 67–85.

tieke, raciale of seksuele ongelijkheden en hypocrisie in religie of regering.⁷² En Tania Modleski fundeert haar pleidooi tegen de standaardkritiek van de massacultuur (voortgekomen uit de Frankfurter School) onomwonden op de slasher, die *geen* valse harmonie voorstelt; *geen* reclame maakt voor het 'misleidende Goede' (maar dit daarentegen vaak ontmaskert en aanvalt); *niet* werkt met de mechanismen van identificatie, narratieve continuïteit en afsluiting om het soort narratieve plezier te verschaffen dat essentieel is voor de dominante ideologie.⁷³ Men is zeer onwillig om progressieve beweringen te doen over een film-corpus dat zo opvallend gemeen is tegenover vrouwen als de slasher-film, maar het is een feit dat de slasher, op zijn eigen perverse manier en in lief en leed, een zichtbare aanpassing construeert met betrekking tot *gender*-representatie. Dat het een aanpassing is die grotendeels de mannelijke kant opgaat, zich op de grootst mogelijke afstand van de verblijven van de theorie afspeelt en tekenen vertoont dat zij beetje bij beetje opwaarts kruipt, is van niet gering belang.

72. V. Vale en Andrea Juno (ed.), *Incredibly strange films*, a.w., p. 5.

73. Tania Modleski, 'The terror of pleasure. The contemporary horror film and post-modern theory', in: *Studies in entertainment*, a.w., pp. 155-166. (Evenals Modleski wil ik benadrukken dat mijn kritische opmerkingen gebaseerd zijn op vele slashers, maar niet op alle.) Dit belangrijke artikel (en boek) verscheen te laat om het naar behoren in deze tekst te verwerken.