

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN

FACULTEIT SOCIALE WETENSCHAPPEN

OPLEIDING COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN

DE HORRORFILM ALS VORM VAN SOCIALE KRITIEK IN DE JAREN '70

Promotor : Prof. Dr. W. HESLING
Verslaggever : Prof. Dr. L. D'HAENENS

VERHANDELING
aangeboden tot het verkrijgen van
de graad van Licentiaat in de
Communicatiewetenschappen
door
Benjamin LAUWERS

academiejaar 2005-2006

Inhoud

Voorwoord	1
Inleiding	2
I. Situering van het horrorgenre in de jaren '70	4
1. Theoretische benadering	4
1.1 Afbakening van het horrorgenre	4
1.2 Evolutie van genre	7
1.3 Genre en ideologie	8
2. Horror voor 1960: Triomf van het goede	14
3. Horror in de sixties: Psychopaten in de huiskamer	19
4. Invloeden vanuit de filmindustrie	23
4.1 Het verval van het studiosysteem	23
4.2 De opkomst van televisie	26
4.3 De Production Code	28
4.4 Onafhankelijke cinema	30
4.5 Europese cinema	33
4.6 Besluit	35
5. Night of the Living Dead en de countercultuur	36
5.1 The American Nightmare	36
5.2 De geboorte van moderne horror	37
5.3 Romero's maatschappijkritiek	40
6. Besluit	44
II. Inhoudelijke analyse	46
0. Inleiding	46
1. Last House on the Left – Wes Craven, 1972	47
1.1 Voorstelling van de film	47
1.2 Laag van het uitgebeelde verhaal: A bit of the old ultraviolence	49
1.3 Laag van de uitbeelding van het verhaal: Realisme en contrast	58
1.4 Laag van de afbeelding: Realisme versus formalisme	59
1.5 Buitenbeeldse tekst en geluid: Soundtrack zonder horror	63

2.	The Texas Chainsaw Massacre – Tobe Hooper, 1974	65
2.1	Voorstelling van de film	65
2.2	Laag van het uitgebeelde verhaal: De strijd tussen oud en nieuw	67
2.3	Laag van de uitbeelding van het verhaal: Dood en verderf	76
2.4	Laag van de afbeelding: De protagonisten als antagonist	78
2.5	Buitenbeeldse tekst en geluid: Country en doe-het-zelf-muziek	80
3.	Dawn of the Dead – George Romero, 1978	82
3.1	Voorstelling van de film	82
3.2	Laag van het uitgebeelde verhaal: Der Zombie des Kapitalismus	84
3.3	Laag van de uitbeelding: Gortig maar luchtig	95
3.4	Laag van de afbeelding: They're us and we're them	97
3.5	Buitenbeeldse tekst en geluid: Polka en muzak	98
4.	The Exorcist – William Friedkin, 1973	99
4.1	Voorstelling van de film	99
4.2	Laag van het uitgebeelde verhaal: Is God dood?	101
4.3	Laag van de uitbeelding: Paters en westerns	112
4.4	Laag van de afbeelding: Natuurlijke belichting	115
4.5	Buitenbeeldse tekst en geluid: Duivelse achtergrondgeluiden	116
III.	Vergelijkende analyse	118
0.	Inleiding	118
1.	Nihilisme en uitzichtloosheid	118
2.	Rechtvaardiging en de frontiermythe	120
3.	Sympathieke monsters en geconflicteerde personages	123
4.	Realistische cinematografie	125
IV.	Algemeen besluit	127
V.	Referenties	131
VI.	Filmografie	138

Voorwoord

Dat het horrorgenre nog steeds een weinig populair genre is, mocht ik regelmatig ondervinden wanneer ik kennissen en familie over m'n thesisonderwerp vertelde. Vaak werd ik namelijk begroet met een blik die ergens het midden hield tussen verwondering, afgrijzen en toch ook enige bezorgdheid, alsof ze enigszins verwachtten dat ik onder invloed van al die horrorfilms plots de neiging zou kunnen krijgen een kettingzaag boven te halen en op strooptocht te trekken. Hen kan ik alvast geruststellen: zelfs tijdens het schrijven van deze thesis heb ik nooit enige drang gevoeld die verder ging dan wat binnensmonds gevloek. De enige invloed die deze verhandeling dan ook op me zal hebben gehad, is dat ik waarschijnlijk nooit nog een film zal kunnen bekijken zonder op zoek te gaan naar de onderliggende sociale kritiek ervan. Maar daar valt best nog mee te leven.

Vooreerst wil ik Prof. Dr. W. Hesling bedanken voor zijn steevast hulpvaardige begeleiding en deskundig advies. Bovendien waren het zijn lessen en seminaries die het filmvirus in me weer hebben doen opleven, waardoor hij een grote invloed is geweest in mijn keuze volgend jaar mijn studies verder te zetten aan het Rits.

Verder bedankt aan alle vrienden groot en klein die in groten getale mee hun thesis in tweede zit hebben moeten afwerken. Wetende dat ik alvast niet de enige was, hebben ze louter al op deze manier de zwoele zomeravonden voor het toetsenbord net dat ietsje draaglijker gemaakt.

Tot slot nog een woord van dank aan mijn ouders. De voorbije maanden ben ik niet altijd even aanwezig geweest maar nooit heb ik daar iets moeten over aanhoren. Ik laat het misschien te weinig merken maar bedankt om me die rust te gunnen en natuurlijk bedankt om me deze en volgende studies te laten aanvatten.

Inleiding

“Horror is what we try to get away from throughout our lives.”

Zo omschreef Boris Karloff ooit het genre dat van hem een legende maakte in de gedaante van het monster van Frankenstein. Naast voor de hand liggende zaken als zombies, psychopaten en ander moordzuchtig tuig, heeft de horrorfilm namelijk ook steeds oog gehad voor de economische, sociale en technologische ontwikkelingen in onze maatschappij. De angsten en twijfels die deze veranderingen teweeg brengen, resoneren vaak zelfs in de ogenschijnlijk meest banale horrorprenten en vaak wordt de echte betekenis van een film pas helemaal duidelijk als we er vele jaren later op terugkijken. Dat is wat we in deze thesis gaan doen. De jaren '70 waren een periode waarin Vietnam bewees dat Amerika niet almachtig was en er vragen rezen over wie nu eigenlijk wel de 'good guys' waren. Watergate zorgde voor een constitutionele crisis, de economie kreeg te maken met de oliecrisis, inflatie en werkloosheid, studenten werden op hun campus neergeschoten door hun eigen leger en de Manson-sekte schokte de wereld met de Tate en La Bianca moorden. In deze sfeer van onrust en geweld vonden jonge, geschoolde cineasten in de horrorfilm een ideaal middel om aan de hand van cynische overdrijving en scherts kritiek te leveren op deze maatschappij. Bijzonder is dat we de laatste jaren een gelijkaardige trend beginnen te zien, want sinds 11 september is het horrorgenre weer helemaal *hot*. De Amerikanen zakten massaal af naar de horrorfilms van de voorbije jaren, en we zijn stilaan aan het evolueren naar het post-*Scream* tijdperk: geen zelfbewuste ironie meer, maar knalharde, ruwe horror die ons terugbrengt naar de politiek bewuste, uitzichtloze klassiekers van de seventies als *Night of the Living Dead*, *Last House on the Left* en *The Texas Chainsaw Massacre*. De kans is dan ook groot dat we over twintig jaar naar deze nieuwe lading films zullen terugkijken op dezelfde manier als we nu in deze thesis zullen doen voor de horrorfilms van de jaren '70. Het doel van deze verhandeling is na te gaan hoe bepaalde maatschappelijke en sociale thema's de inhoud van horrorfilms beïnvloeden en meerbepaald hoe cineasten in de seventies hun visie op deze onderwerpen weergaven in hun films.

Het eerste hoofdstuk focust voornamelijk op twee vragen: ten eerste vragen we ons af welke omstandigheden er voor gezorgd hebben dat het reflexieve karakter van de horrorfilm pas in de jaren '70 echt tot uiting kwam. De Verenigde Staten hadden de voorbije eeuw immers al wel meerdere woelige wateren doorzwommen, maar het was pas in de seventies dat de horrorfilm voor het eerst echt politiek bewust werd en daadwerkelijk commentaar gaf op de heersende tijdgeest. De tweede vraag die we ons dan kunnen stellen is welke angsten er dan wèl impliciet aan bod kwamen in de horrorfilm van voor 1968 (het jaar dat *Night of the Living Dead* het genre zijn nieuwe karakter gaf) en hoe die angsten werden behandeld. Voor deze tweede vraag zullen we ons voornamelijk baseren op Andrew Tudors onderzoek naar een duizendtal horrorfilms geproduceerd tussen 1931 en 1984, dat besproken wordt in zijn boek *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*.

In het tweede deel gaan we vervolgens over tot de inhoudelijke analyse van de films zelf. Aan bod komen vier films: drie onafhankelijke low-budget films, *Last House on the Left* (Wes Craven – 1972), *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper – 1974) en *Dawn of the Dead* (George Romero – 1978), en één mainstream film, *The Exorcist* (William Friedkin – 1973). Dit onderscheid maken we om na te gaan of er verschil is in onderliggende boodschap en toon tussen de onafhankelijke en de mainstream horror van de jaren '70. Deze analyse zal hoofdzakelijk gebeuren aan de hand van het analysemodel van Peters.

In het derde en laatste hoofdstuk worden deze bevindingen ten slotte tegenover elkaar geplaatst en kort vergeleken met een breder corpus aan horrorfilms die gelijkaardige eigenschappen vertonen.

I. Situering van het horrorgenre in de jaren '70

1. Theoretische benadering

In deze eerste paragraaf wordt de theoretische basis gelegd voor deze verhandeling. Aan bod komen enkele algemene genretheorieën van o.a. Andrew Tudor, Rick Altman en John Cawelti en enkele theorieën specifiek over het horrorgenre, voornamelijk van Robin Wood.

1.1 Afbakening van het horrorgenre

Tussen horrorliefhebbers woedt een discussie omtrent de vraag of bepaalde horror-‘subgenres’ wel werkelijk als horror bestempeld kunnen worden. Het gaat hier dan onder meer om de rape-revenge movies als *Last House on the Left* (Wes Craven – 1972) en *I Spit On Your Grave* (Meir Zarchi – 1978), de splatterfilms van Herschell Gordon Lewis en de meer recente reeks gore-films als *Hostel* (Eli Roth – 2006), *The Devil’s Rejects* (Rob Zombie – 2005) en *Haute Tension* (Alexandre Aja – 2003). Deze films worden door tegenstanders wel eens vergeleken met dure snuff-films, omdat ze spanning en suspens zouden inwisselen voor extreem geweld en het verhaal niet meer zou zijn dan een goed excuus om zware martelingen op het scherm af te beelden. Ze zouden de noemer horror niet waardig zijn omdat hun opzet niet is het publiek te doen griezelen, maar het te doen walgen. Het probleem met zulke discussie is dat ze uiteindelijk neerkomt op een kwestie van terminologie en persoonlijke voorkeur. Voor sommigen is het de zogenaamde ‘gore’ die huiveringwekkend is en voor anderen de monsters of de onheilspellende atmosfeer, en op basis van zulke arbitraire elementen kan iedereen voor zichzelf bepalen of een film nu werkelijk tot het horrorgenre mag gerekend worden.

Deze discussie illustreert dat het afbakenen van een filmgenre een zeer moeilijk en ingewikkeld proces is. Navigerend door de schier eindeloze stroom aan literatuur over genretheorie, lijkt het vaak alsof men zich in een labyrint zonder einde bevindt. Rick Altman (2004) erkent dit probleem en legt de oorzaak ervan in de polyvalentie van het begrip ‘genre’ zelf. Hij onderscheidt vijf verschillende definities die door diverse groepen worden gehanteerd:

- 1) Genre als *blueprint*, als een formule gebruikt door de industrie;
- 2) Genre als *label*, als de naam van een categorie die centraal staat in de beslissingen en communicatie voor distributeurs en vertoners;
- 3) Genre als *structuur*, als het framework waar individuele films op gebaseerd worden;
- 4) Genre als *contract*, bepaalde verwachtingen scheppend bij het publiek;
- 5) Genre als *archetype*, gebruikt door critici om mythes en conventies toe te schrijven aan bepaalde genres (Altman, 2004: 55-56).

Altman meent dat er bij het definiëren van een genre zo veel mogelijk rekening moet gehouden worden met elk van deze definities. Dit pragmatisme vindt men ook terug bij Andrew Tudor. Hij gelooft dat genre is ‘what we collectively believe it to be.’ Volgens hem zijn genres geen classificaties opgesteld door critici of academici, maar zijn het culturele conventies (Tudor, 1973: 18-19). Hij ziet genres als een reservoir van culturele bronnen, waaruit wordt geput door zowel filmmakers als publiek, en als een soort subcultuur met een eigen set aan conventies betreffende verhaal, setting, personages, motieven, iconografie enzovoort. Een genre is flexibel en staat open voor verschillende interpretaties door verschillende lezers, op verschillende tijdstippen en in verschillende contexten. Dus terwijl de meeste mensen wel een idee hebben over wat een horrorfilm nu juist inhoudt (zelfs zij die er nog nooit een gezien hebben), komen ze niet altijd overeen over de classificatie van specifieke films. Genres zijn sociale constructies en daardoor steeds onderhevig aan overleg en herformulering. Daarom is het volgens Tudor onmogelijk om de grenzen van een genre eens en voor altijd vast te leggen, ze zijn immers te vaag. Onderzoek naar een genre moet dus niet gebaseerd worden op strikte criteria, maar moet een zo breed mogelijke waaier aan films trachten te vatten die representatief probeert te zijn voor de opvattingen van het publiek (Tudor, 1989: 5-6).

Hoe komt zulke culturele consensus nu tot stand? Verschillende theoretici leggen de oorsprong ervan bij de industrie. Neale (2000) wijst erop dat alle artistieke en culturele productie in de Westerse maatschappij onderhevig is aan de kapitalistische voorwaarden van productie, distributie en uitwisseling. Daarom moeten populaire filmgenres begrepen worden binnen een economische context waarbinnen het financieel voordelig is afgebakende formules te hebben die bepaalde verwachtingen scheppen bij het publiek en waardoor de afzetmarkt enigszins

gesegmenteerd kan worden (Neale, 2000: 172). Ook Schatz (1981) beaamt dat genres niet gedefinieerd worden door analisten, maar dat ze ‘het resultaat zijn van de materiële voorwaarden van commerciële filmproductie zelf’ (geciteerd in Altman, 1999: 16). Altman illustreert dit punt door er op te wijzen hoe verschillende critici het corpus van een bepaald genre doorgaans beschouwen als een vast gegeven, vooraf bepaald door de industrie en vervolgens (h)erkend door het publiek.

If it is not defined by the industry and recognized by the mass audience, then it cannot be a genre, because film genres are by definition not just scientifically derived or theoretically constructed categories, but are always industrially certified and publicly shared (Altman, 1999: 16).

Toch zijn er ook verschillende auteurs die genres proberen af te bakenen aan de hand van bepaalde iconografische, narratieve of thematische elementen. Deze meer empirische methode staat echter open voor heel wat kritiek. Ten eerste is het quasi onvermijdelijk dat men films gaat uitsluiten die doorgaans wel worden beschouwd als behorend tot het genre. Zo beweert Noel Carroll (1990) in zijn boek *The Philosophy of Horror: Paradoxes of the Heart* dat het een noodzakelijke voorwaarde is voor ‘art-horror’ (alle fictieve vormen van horror, in tegenstelling tot natuurlijke horror) dat er een bovennatuurlijk element in het verhaal zit dat niet kan verklaard worden door de wetenschap. Hiermee stuit hij echter veel horrorliefhebbers tegen de borst door films als *Psycho* (Alfred Hitchcock – 1960), *Repulsion* (Roman Polanski – 1965) en *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper – 1974) uit te sluiten (Totaro, 2000). Daarnaast is het zo dat geen enkel element of thema exclusief is verbonden aan één bepaald genre, wat vaak tot absurde definities kan leiden waarin bijvoorbeeld een film als *Star Wars* (George Lucas – 1976) tot de western wordt beschouwd.

Tudor (1973) ontwaart ten slotte nog een probleem in het gebruik van genredefinities die enkel oog hebben voor de iconografische en thematische elementen. Dit probleem noemt hij het ‘empirisch dilemma’. Auteurs die een genre proberen af te bakenen aan de hand van de aan- of afwezigheid van bepaalde elementen, doen dit op basis van de analyse van een aantal films die eigenlijk niet tot het genre kunnen gerekend worden tot na de analyse. Ze bepalen dus al vooraf een corpus van films die tot het genre behoren en daaruit distilleren ze een aantal gemeenschappelijke thema’s en conventies. Dit is een cirkelredenering omdat eerst een aantal films wordt geïsoleerd op basis van een bepaald criterium, en het

vervolgens de bedoeling is dat dit criterium empirisch wordt vastgesteld op basis van de analyse van die films. Vandaar dat Tudor wijst op het belang van de culturele consensus bij de analyse van een genre (Tudor, 1973: 18).

Een sluitende definitie vinden voor het horrorgenre (of voor eender welk ander genre) is dus geen sinecure. Daarom zullen we in deze thesis het pragmatisme van o.a. Tudor en Altman volgen en die films bespreken waarrond een algemene consensus bestaat dat het horrorfilms zijn. Daaruit kunnen enkele algemene conventies en mythes worden afgeleid die de positie van de horrorfilm tegenover de heersende cultuur weerspiegelen, maar die dus niet gebruikt zullen of kunnen worden om het genre af te bakenen.

1.2 Evolutie van genre

Zoals reeds aangehaald ligt een van de oorzaken voor de moeilijk definieerbare aard van genres in hun veranderende karakter. Tod Browning, regisseur van de originele *Dracula* uit 1930, zou waarschijnlijk nog weinig van zijn geliefde genre herkennen bij het aanschouwen van bijvoorbeeld Jess Franco's *Vampyros Lesbos* uit 1971, waarin rondborstige, lesbische vampieren het mooie weer maken. Zo loopt er door de ganse vorige eeuw wel een evolutie in het genre, soms geleidelijk aan en soms onderhevig aan abrupte veranderingen, waardoor elk decennium wel een horrorwereld omvat met eigen normen en conventies.

John Cawelti (1978) probeert de evolutie van genres te vatten in termen van een bepaalde voorspelbare levenscyclus, waarin hij drie fases ontwaart: een initiële periode van ontdekking en creativiteit, gevolgd door een periode waarin de filmmakers en het publiek zich bewust worden van de typerende kenmerken en gebruikelijke patronen van dit genre, totdat deze uiteindelijk zo algemeen gekend worden dat het publiek uitgekeken raakt op hun voorspelbaarheid. Het is op dat moment dat het genre wordt onderworpen aan parodie en satire en dat er geleidelijk aan nieuwe (sub)genres ontstaan (Cawelti, 1978: 510-511). Ook Schatz is aanhanger van dit soort evolutiemodel waarbij genres geleidelijk evolueren naar een zelfbewust formalisme. Modellen die zijn gebaseerd op de gedachte dat genres zulke voorspelbare levenscycli doorlopen, staan echter open voor redelijk wat kritiek. Williams (1984) wijst er bijvoorbeeld op dat er al in de beginfase van film sprake

was van parodieën en zelfbewuste films, zoals Douglas Fairbanks' western *Wild and Woolly* (1917) (geciteerd in Neale, 2000: 168). Volgens Cawelti's model kunnen de jaren '70 gezien worden als een periode waarin de laatste fase van parodie en satire werd bereikt. Veel genres gingen conventies omverwerpen of omkeren, echter niet zelden onder het mom van sociale kritiek. Robin Wood (2001) wijst er daarom op dat de evolutie van een genre zeker zo afhankelijk is van de culturele en politieke evolutie als van de interne evolutie van het genre zelf. Hij ziet hierin de enige verklaring voor de abrupte shift van de radicale, progressieve horrorfilms van de jaren '70 naar de meer reactionaire films van de jaren tachtig. Freddy Krueger en zijn collega slashers evolueren volgens hem namelijk niet uit de karakteristieke radicale monsters van de seventies, maar verwerpen net alles waar zij voor stonden (Wood, 2001).

Volgens Ryan & Kellner (1988) is het dan ook geen toeval dat de belangrijkste vernieuwingen van het horrorgenre plaatsvonden tijdens periodes van sociale onrust. De horrorfilms van het Duitse Expressionisme verschenen in een moeilijke periode voor de Weimar-republiek, en de klassieke Hollywood-monsterfilms verschenen voor het eerst tijdens de Depressie. Horror beleefde een heropleving in de jaren '50 onder dreiging van de Koude Oorlog, en kende vervolgens in de jaren '70 zijn gouden periode in een Amerika geplaagd door een constitutionele crisis (Ryan & Kellner, 1988: 170). Neale benadrukt dat 'genres are always historically relative, and therefore historically specific' (geciteerd in Chandler, 1997) en ook Altman waarschuwt voor de tekortkomingen van ahistorische evolutiemodellen (Altman, 1999: 19-20). Genres moeten dus begrepen worden als dynamische processen die enerzijds een interne evolutie doormaken, en anderzijds onderhevig zijn aan een veranderende politieke en culturele context.

1.3 Genre en ideologie

De dynamische aard van genres kan dus gezien worden als een antwoord op politieke, sociale en economische omstandigheden. Tudor meent dat genre een 'morele en sociale wereld' definieert (geciteerd in Chandler, 1997), waarin bepaalde waarden en ideologische assumpties zitten vervat. Altman onderscheidt twee soorten

benaderingen over de manier waarop deze waarden en ideeën hun weg vinden naar de cinema: de rituele en de ideologische benadering.

Thomas Schatz (1981), een prominent vertegenwoordiger van de rituele benadering, meent dat genres gezien moeten worden als een vorm van ‘collectieve culturele expressie’ en dus als ‘dragers van en voor de exploratie van ideeën, idealen, culturele waarden en ideologische dilemma’s die belangrijk zijn voor de [Amerikaanse] maatschappij’ (geciteerd in Neale, 2000: 220). Williams vat de rituele benadering als volgt samen: ‘De repetitieve aard van genreproductie en -consumptie stimuleert actieve maar indirecte publieksparticipatie: succesvolle genres zijn verhalen die zijn geïsoleerd door de collectieve respons van het publiek’ (Williams, geciteerd in Neale, 2000: 162). Rituele theorieën gaan dus uit van een direct verband tussen de wensen van het publiek en de industrie. De industrie beantwoordt deze wensen met films die de verlangens en waarden van het publiek weerspiegelen. Rituele theorieën maken van het publiek als het ware mede-auteur van films (Altman, geciteerd in Meers, 2004: 13). Leo Braudy ziet filmgenres op die manier als een barometer voor de sociale en culturele bekommernissen van het publiek (geciteerd in Chandler, 2000). Neale (2000) verwijt deze rituele benadering echter dat ze de rol van institutionele determinanten en beslissingen negeert, en de industriële productiecontext overslaat door het gelijkschakelen van enerzijds beschikbaarheid, consumentenkeuze en consumentenvoorkeur, en anderzijds bredere sociale en culturele waarden en overtuigingen (Neale, 2000: 173). ‘Box-office’-resultaten weerspiegelen met andere woorden niet de maatschappelijke waarden van het publiek (Meers, 2004: 16).

Tegenover de rituele benadering staat de ideologische benadering, waarbij het publiek louter wordt gemanipuleerd door de industrie. Comolli & Narboni (1969) menen dat film een product van het kapitalistisch systeem is en dat elke film politiek is in zoverre ze bepaald wordt door de ideologie waarbinnen ze geproduceerd wordt. Het is dan aan de cineast om het publiek de link tussen cinema en haar ideologische functie te doen inzien. Weinig films slagen hier echter in en zij zien de meeste films als onbewuste instrumenten van het ideologisch systeem (Comolli & Narboni, 1969: 684). Judith Hess Wright (1974) ziet in genrefilms een instrument voor het behouden van de status quo:

Genre films produce satisfaction rather than action, pity and fear rather than revolt. They serve the interests of the ruling class by assisting in the maintenance of the status quo, and they throw a sop to oppressed groups who, because they are unorganized and therefore afraid to act, eagerly accept the genre film's absurd solutions to economic and social conflicts. When we return to the complexities of the society in which we live, the same conflicts assert themselves, so we return to genre films for easy comfort and solace – hence their popularity (Hess Wright, 1974: 54).

Ook de ideologische benadering ontsnapt niet aan Neale's (2000) kritisch oog, en hij verwijt ze 'reductivism, economism and cultural pessimism': ze zou verkeerdelijk veronderstellen dat representaties altijd hun sociale en economische bestaansvoorwaarden reflecteren en dat maatschappelijke instellingen altijd hun eigen reproductie moeten beveiligen. Hij wijst er op dat de ideologische betekenis van een tekst of genre altijd moet gezien worden binnen een specifieke context. Ze kan dus niet simpelweg afgeleid worden uit de aard van de instelling die instaat voor de productie en de verdeling (Neale, 2000: 173).

Altman (1986) opteert voor een fusie van beide benaderingen. Hollywood manipuleert zijn publiek namelijk niet simpelweg, net zoals het niet zomaar de wil van het publiek volgt. Volgens hem gaan genres door een periode van accommodatie waarin de verlangens van het publiek worden aangepast aan de prioriteiten van Hollywood en omgekeerd. Genres zijn dan dragers waarin de wensen van Hollywood en het publiek samenlopen en zo een 'fit' bereiken. Succesvolle genres danken hun populariteit dus niet enkel aan hun weerspiegeling van bepaalde publieksidealen, of aan hun functie als drager van Hollywoods ideologie, maar aan hun mogelijkheid om beide functies tegelijkertijd uit te voeren (Altman, 1986: 36). Andere meer genuanceerde visies erkennen dat bepaalde genres 'conservatief' zijn, maar dat andere genres zoals horror, melodrama en film noir dan weer sociale en politieke waarden in vraag stellen (Ryall, geciteerd in Meers, 2004: 16). Deze genres worden dan beschouwd als 'tekstuele structuren die ideologische contradicties in zich dragen en bijgevolg kijkers uitnodigen om conventionele patronen en oplossingen van de Hollywoodnarratie in vraag te stellen' (Berry-Flint, geciteerd in Meers, 2004: 16). In feite is de gedachte dat het ene genre conservatief is en het andere progressief veel te simplistisch. Binnen elk genre komen beide stromingen wel aan bod, en moet er zoals gezegd rekening gehouden worden met evoluerende maatschappelijke omstandigheden. Altmans theorie is interessanter, zeker als we ze toepassen op dit

historische karakter van genre. Onze veronderstelling is dat genres qua ideologie inderdaad een samenlopen zijn van de ideeën en waarden van het publiek enerzijds en de industrie anderzijds, en dat naarmate laatstgenoemde meer of minder macht heeft over het productieproces de balans meer zal overhellen naar respectievelijk de industriezijde of de publiekszijde. Deze theorie zullen we in de volgende hoofdstukken trachten te staven aan de hand van de evolutie van het Amerikaanse filmwezen en van de mythes en conventies van het horrorgenre. Onze hypothese is dat het antiautoritaire karakter van de films in de jaren zeventig onder meer een gevolg was van een tijdelijke malaise binnen het productiesysteem.

De reden dat het horrorgenre vaak wordt gezien als een progressief genre is dat ze door haar vrij negatieve waardering in de media over de mogelijkheid beschikt om expliciete inhoud te behandelen die andere genres moeten onderdrukken. Zo kan horror een metafoor bieden voor de angsten waar de maatschappij niet rechtstreeks mee durft omgaan, en kan ze als drager dienen voor sociale kritieken die te radicaal zijn voor de meer mainstream genres (Ryan & Kellner, 1988: 169).

Een van de meest prominente auteurs met betrekking tot het horrorgenre en haar relatie tot de heersende ideologie is Robin Wood. Centraal in zijn werk staat de psychoanalyse, en meer bepaald Freuds theorie over 'the return of the repressed.' Wood ziet de monsters van horrorfilms, die hij 'the Other' noemt, als manifestaties van dat wat onderdrukt wordt door de patriarchale, kapitalistische bourgeoisie maatschappij:

Otherness represents that which bourgeois ideology cannot recognize or accept but must deal with in one of two ways: either by rejecting and if possible annihilating it, or by rendering it safe and assimilating it, converting it as far as possible into a replica of itself (Wood, 1986: 73).

Op basis van de manier waarop verschillende films omgaan met deze 'Other', onderscheidt Wood twee soorten horrorfilms: de reactionaire en de progressieve 'apocalyptic' horrorfilm. In de progressieve categorie is het Monster een manifestatie van onze eigen onderdrukte natuur die in opstand komt tegen die onderdrukking. De toon van deze films is er een van wanhoop en negativiteit, maar het is volgens Wood net deze negativiteit die progressief is, in zoverre ze niet te recupereren valt in de dominante ideologie, maar er integendeel op wijst dat die ideologie aan het

afbrokkelen is. In deze categorie plaatst hij films als *The Texas Chainsaw Massacre*, *It's Alive* (Larry Cohen – 1974), *Sisters* (Brian De Palma – 1973) en George Romero's *Living Dead* films, voornamelijk films dus uit de turbulente jaren '70. Volgens Wood versterkt de hoge mate aan progressieve horrorfilms uit deze periode 'the argument that to study the evolution of a genre is to study the evolution of a national (un)consciousness' (Wood, 1986: 133, 191-192). Op basis van deze uitspraak zouden we Wood dus kunnen indelen bij de aanhangers van de rituele benadering. Hij beweert echter ook dat het horrorgenre intrinsiek een reactionaire connotatie bezit waaraan misschien geen enkele horrorfilm immuun is, en dat er een sterke reactionaire traditie in het genre te ontwaren valt. Ook de reactionaire horrorfilm beeldt het Monster af als 'return of the repressed', maar deze ziet het als een absoluut kwaad (meer in een bovennatuurlijke, dan in een sociale betekenis) waar geen antwoord tegen is, tenzij het terug te onderdrukken. De progressieve horrorfilm daarentegen neemt geen genoegen met zulke benoeming, en tracht het monster bewust of onbewust te verklaren of rechtvaardigen. Films waarin het monster wordt geïdentificeerd als de duivel, zoals *The Omen* (Richard Donner – 1976) en *The Exorcist* (William Friedkin – 1973), nemen volgens Wood een belangrijke plaats in in de reactionaire groep. De representatie van het monster als volledig niet-menselijk is ook een belangrijke factor in Woods tweedeling. De progressiviteit van een horrorfilm is volgens hem afhankelijk van de mate waarin het publiek zich kan identificeren met het monster. Hiermee doelt hij voornamelijk op de buitenaardse of gemuteerde monsters in de sci-fi horrorfilms van de McCarthy-periode, waar men doorgaans weinig echte sympathie voor kan voelen. Een laatste element waar Wood op wijst is de manier waarop horrorfilms omgaan met seksualiteit. Hiervoor haalt hij het vaak terugkerende patroon aan waarbij tieners door het monster worden bestraft omwille van hun 'seksuele promiscuïteit', waarmee hij onder andere *Jaws* (Steven Spielberg – 1975) en *Halloween* (John Carpenter – 1978) indeelt in het reactionaire kamp (Wood, 1986: 191-194).

Niettegenstaande dat Woods theorie ontstaat vanuit een psychoanalytische basis, biedt ze ons een goed beginpunt om de positie van verschillende horrorfilms tegenover de maatschappij van de jaren '70 te analyseren. Het is namelijk niet die psychoanalytische basis die ons interesseert, maar de criteria waar Wood uiteindelijk op uit komt om zijn films in te delen. Deze zijn namelijk ook bruikbaar voor een sociologische benadering, zeker als we Woods idee van 'return of the repressed'

enigszins herdefiniëren: zijn monsters zijn, zoals eerder al besproken, manifestaties van verlangens onderdrukt door de patriarchale maatschappij. Tot zover zijn we bereid hem te volgen. Wood ziet deze onderdrukte verlangens echter in Freudiaanse termen als seksuele energie, vrouwelijke seksualiteit, biseksualiteit en zelfs seksualiteit van kinderen. In zulke psychoanalytische ideeën zijn we niet geïnteresseerd en daarom herdefiniëren we de 'repressed' in meer maatschappelijke termen. De 'repressed' van de jaren '70 is dan bijvoorbeeld de hongerige werkloze, de Amerikaanse soldaat in Vietnam, diens onschuldig slachtoffer, de gediscrimineerde zwarte of de ineengemepte student. Op deze manier kunnen we Woods criteria gebruiken voor onze analyse, zonder te moeten afdalen in de diepste krochten van het menselijk onderbewustzijn.

2. Horror voor 1960: Triomf van het goede

Om het bijzondere karakter van het horrorgenre van de late jaren '60 en '70 ten volle te kunnen begrijpen, is het belangrijk het te plaatsen tegenover de rijke horrortraditie die eraan vooraf ging en waar door de jaren heen een aantal conventies aan verbonden waren geraakt. Het was namelijk door met deze conventies te spelen dat de nieuwe generatie regisseurs definitief brak met de meer behouden klassieke horror en het genre een nieuw gezicht gaf. Een veertigtal jaar horror hadden bij het publiek bepaalde verwachtingen geschept betreffende verhaalstructuur en thematiek, en zelden werd daar van afgeweken. De jonge garde filmmakers beseftte dat op deze manier horror niet meer inspeelde op de echte angsten van het publiek, en door radicaal met de oudere conventies te breken trachtten ze het publiek terug wakker te schudden. In dit hoofdstuk wordt kort een beeld geschetst van de belangrijkste ontwikkelingen op het gebied van verhaalstructuur, thematiek, setting, personages en onderliggende mythes in het horrorgenre van 1930 tot 1960, en wordt gekeken hoe deze evolutie past in het veranderende maatschappelijk klimaat. Deze analyse beoogt niet de geschiedenis van de horrorfilm te vertellen, maar dient louter om de radicale breuk met het verleden te illustreren die van de jaren '70 zo'n belangrijke periode heeft gemaakt voor het horrorgenre. Het uitgangspunt is dat tot begin jaren '60 het genre een tamelijk reactionaire ondertoon bezat die werd gedragen door een aantal steeds terugkerende narratieve en thematische elementen, die hier nu zullen worden blootgelegd. Leidraad is Andrew Tudors boek *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie* (1989), waarin hij zijn tienjarige studie van een duizendtal horrorfilms uit de doeken doet.

Het meest fundamentele element van een horrorfilm is het monster, de bedreiging, 'the Other' zoals Wood het noemt, die de normaliteit van het dagelijkse leven komt verstoren. Het monster is dus een goed beginpunt om dit betoog rond op te bouwen. Hoe manifesteert ze zich? Hoe wordt ze overwonnen en door wie? En wordt ze überhaupt wel overwonnen? Wat dit betreft komen de horrorfilms van 1930 tot 1960 grotendeels overeen qua onderliggende conventies en patronen. In het overgrote gedeelte van de gevallen komt het monster in deze periode van buitenaf, en dit op twee manieren: ten eerste is ze geen gevolg van de menselijke

psyche die op hol slaat, zoals dat wel het geval is bij de psychopaten die in navolging van *Psycho* vanaf de jaren '60 hun intrede doen in de horrorfilm (cf. infra). Het zijn monsters die elders zijn ontstaan en die duidelijk te onderscheiden zijn van de 'normaliteit' die ze komen binnenvallen. Ten tweede komt de dreiging vaak letterlijk van ergens anders, in een meer fysieke betekenis. In de klassieke films van de jaren '30 en '40 speelt de horror zich af in een ver land of is ze er toch zeker van afkomstig. De setting van deze films voelt doorgaans vrij negentiende-eeuws en Centraal- of Oost-Europees aan, en schept een ver-van-mijn-bed-gevoel dat goed wordt samengevat in het Engelse woord 'elsewhen'. Grote, donkere kastelen, vervallen landhuizen, herbergen en uitgebreide laboratoria vormen het decor voor talloze van deze films en maken daarmee een duidelijke scheiding tussen fictie en de eigen 'veilige' omgeving van het publiek (Tudor, 1989: 121-123). Ook wanneer de setting en de personages herkenbaarder zijn voor het publiek, wordt het anderszijn van het monster benadrukt door dingen als een buitenlands accent of kleding, zoals in Bela Lugosi's versie van *Dracula*. Wood ziet hierin een vorm van distantiëring, in die zin dat de klassieke horrorfilms lijken te zeggen dat horror wel bestaat, maar dat het on-Amerikaans is (Wood, 1986: 82). Ook in de sci-fi-horrorfilms van de jaren '50 waarin de plaats van onheil al wel naar Amerika is overgewaaid, wordt de horror stevast geprojecteerd op buitenaardse invaders of gemuteerde gedachten, waardoor er nog steeds een duidelijk onderscheid tussen monster en normaliteit aanwezig blijft. Het is dit onderscheid dat zo belangrijk is in deze horrorfilms, omdat het een noodzakelijke voorwaarde is voor succesvolle menselijke interventie. In de meeste horrorfilms van voor 1960 wordt de dreiging namelijk definitief afgewend en vernietigd door autoritaire personages. Volgens Tudor gaan deze films uit van een centrum-periferiestructuur: er bestaat een sociale scheiding tussen experts, die zich in het centrum van de gebeurtenissen bevinden en autonoom kunnen handelen, en de slachtoffers, die zich in de periferie bevinden en dus voor hun bescherming afhankelijk zijn van expertise. In de klassieke horrorfilm behoren deze experts gewoonlijk tot de bourgeoisie en wordt hun superioriteit tegenover het gewone volk voortdurend onderstreept. Hun rol bestaat erin de wereld op de ernst van de situatie te wijzen en vervolgens de bedreiging te vernietigen. In de jaren '50 maakt de bourgeoisexpert plaats voor een meritocratische elite van wetenschappers, militairen en regering, die door hun meestal succesvol optreden de wereld voor meer onheil behoeden en zo hun meritocratische status rechtvaardigen

(Tudor, 1989: 125). Het sleutelwoord hier in de beschrijving van dit autoritair optreden is 'succesvol'. Voor de jaren '60 waren horrorfilms met een open einde namelijk vrij zeldzaam, expertise slaagde er steevast in de dreiging definitief af te wenden en de meeste films volgden dan ook het simpele patroon van orde – chaos – orde. Een interessant stukje trivia hieromtrent is dat *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel – 1956) oorspronkelijk bedoeld was om te eindigen met de scène waarin de held op de autosnelweg *tevergeefs* voorbijrijdende automobilisten probeert te waarschuwen voor de invasie. De studio stond er echter op dat er een happy end kwam en in de officiële versie werd nog een scène toegevoegd waarin de held erin slaagt twee dokters te overtuigen van zijn verhaal, waarop deze de FBI bellen.

Hoewel de tussenkomst van expertise dus van vitaal belang was om de orde te herstellen, was de wetenschapper vaak echter ook de oorzaak van de dreiging. Ook op dit vlak valt een evolutie waar te nemen die te koppelen is aan de veranderende waarden van de jaren '30 tot de jaren '50. In de eerste twee decennia is het de 'mad scientist' die de orde der dingen verstoort door er mee te knoeien. Tudor onderscheidt twee variaties op deze 'mad scientist'-formule: in een eerste categorie wordt wetenschap gebruikt voor persoonlijke en kwalijke doeleinden, terwijl in de tweede categorie wetenschappers in de fout gaan omwille van hun volledige toewijding aan de wetenschap. Deze wetenschappers zijn niet noodzakelijk slecht of gevaarlijk, ze streven vaak waardige doelen na, maar hun wetenschappelijke kennis blijkt uiteindelijk te groot voor hun eigen goed. Op deze manier scheidt de klassieke horrorfilm het beeld dat wetenschap iets gevaarlijk is, iets dat gevreesd moet worden. Doordat het in de natuurlijke orde der dingen probeert in te grijpen, komt het op verboden terrein terecht – een idee dat vaak een religieuze grondslag krijgt toegedicht. Tudor wijst eerder op het anti-intellectuele, conservatieve karakter van deze films, waarin zij die streven naar verandering steevast uit de moeilijkheden moeten geholpen worden door de gevestigde orde. In de jaren '50 begint wetenschap meer deel uit te maken van het dagelijkse leven en beginnen de voordelen van technologische vooruitgang meer aanvaard te worden door de maatschappij, ook al worden er nog grote risico's aan verbonden. Dit uit zich in de sci-fi-horrorfilms, waarin wetenschappers nu ook deel beginnen uit te maken van de autoriteiten wiens belangrijkste functie het oorspronkelijk net was deze wetenschappers in bedwang te houden. Er is nog amper sprake van traditionele

‘mad scientists’, en de belangrijkste focus komt te liggen op onbedoelde creaturen en mutaties en andere ongelukkige neveneffecten van de zoektocht naar vooruitgang. Tudor ziet de ironie in van deze situatie:

[There is] a definite discrepancy between the enormity of the nuclear threat and the credibility afforded to fifties science. Was our culture really trying to teach us ‘to stop worrying and love the Bomb’? After all, the irradiated monsters that are so common in those years invariably succumb to authoritative intervention, leaving our world secure in its commitment to the further benefits and risks of scientific progress. In this ideology of technocratic certainty, one form of conservative culture has been exchanged for another (Ibid.: 156).

Later nuanceert hij deze uitspraak enigszins door te stellen dat de xenofobische wereld van de horrorfilm, waarin we voor onze veiligheid enkel kunnen rekenen op het leger, de wetenschap en de regering, ons misschien eerder leert ‘to *keep* worrying and love the *state*’, een uitspraak die goed te rijmen valt met het McCarthyisme van de jaren ‘50 (Ibid.: 220).

Aan de hand van de karakteristieken die in dit hoofdstuk besproken zijn, kan men stellen dat over het algemeen de horrorfilm van voor 1960 nog een tamelijk veilige wereld voorstelt (natuurlijk in zoverre dit mogelijk is in horror). Chaos wordt altijd overwonnen en orde steeds hersteld door autoriteiten die zo hun status als beschermer van individuele en sociale orde rechtvaardigen. Menselijk handelen is uiteindelijk altijd effectief om de dreiging te bedwingen, en de belangrijkste focus ligt op de confrontatie tussen monster en expert. Er is steeds een duidelijke grens aanwezig tussen normaliteit en dreiging, tussen het gekende en het ongekende. Onze gewone medemens is doorgaans volledig te vertrouwen en zij die gevreesd moeten worden omwille van hun abnormale motieven en interesses zijn duidelijk herkenbaar. Deze horror is veilig omdat het publiek weet dat het uiteindelijk zal overleven ‘to fight another day’ en dat de nodige middelen voorhanden zijn om eender welke dreiging te verslaan. Hierdoor is enige vorm van oprechte twijfel omtrent de goede afloop van het verhaal bijna volledig afwezig. Op deze manier zit er een impliciet conservatisme in de horrorfilm van de jaren ‘30 tot de jaren ‘50, dat echter niet volledig gespaard blijft van een antiautoritaire bijklank. Volgens Tudor is een deel van de betrokkenheid van het publiek immers afkomstig van het plezier dat men schept in het zien van de ondermijning van autoriteit. In de klassieke horror

wordt dit nog onderstreept doordat monsters als Frankenstein en Dracula nog voorzien zijn van een zekere charme en erin slagen enige sympathie op te wekken bij het publiek. Hoewel deze films dus inspelen op een zekere antipathie tegenover autoriteit, doen ze dit echter nooit zo expliciet dat de legitimiteit van de gevestigde orde in vraag wordt gesteld (Ibid.: 219). Zoals we verder nog zullen zien zal hier vanaf de jaren '60 echter verandering in komen, door de verschuiving van 'secure' horror naar 'paranoid' horror.

3. Horror in de sixties: Psychopaten in de huiskamer

Als de goedgegelovige kijker na het zien van een horrorfilm in de jaren '50 met een gerust gemoed naar huis kan gaan in de wetenschap dat alles weer onder controle is, kan hij dat in de sixties allerminst. Hij zal misschien even naar adem happen als zijn vrouw het keukenmes bovenhaalt om het vlees aan te snijden, of hij zal 's avonds zijn deur op dubbel slot draaien nadat zijn buurman hem eerder op de dag vanuit een wat vreemde ooghoek heeft bekeken. In de horrorwereld van de jaren '60 en verder schuilt er namelijk een monster in elk van ons dat op elk moment kan losbarsten om een ware ravage aan te richten. Niet langer is er een duidelijk onderscheid tussen goed en kwaad, maar zit het kwaad verscholen in het onderbewustzijn van op het eerste zicht goede mensen. De films die deze paranoia hebben losgelaten op de horrorwereld en er zo een onschatbare invloed op hebben gehad zijn Alfred Hitchcocks *Psycho* en Michael Powells *Peeping Tom*, beide verschenen in 1960. Of dit laatste toeval was, is nog maar de vraag. Tudor denkt van niet en argumenteert dat tegen het einde van de jaren '50 de kapitalistische cultuur aan het evolueren was van een naoorlogse terughoudendheid naar een meer individualistische en hedonistische ingesteldheid (Tudor, 1986: 192). Wood ziet in de evolutie naar meer psychologische horror een parallel met veranderingen in de familiale rollenpatronen, waardoor de oude normen als verstikkend begonnen aan te voelen (Wood, 1986: 165). De psychose waarvan *Psycho* en *Peeping Tom* doordrongen zijn, zou dan niet meer zijn dan de duistere kant van deze evoluties, en mogelijk waren deze twee films dan ook louter de eersten van een reeks psycho-films die er sowieso zou zijn gekomen. Desalniettemin blijft het een niet te ontkennen feit dat beide films een grote invloed hebben gehad op de ontwikkeling van het horrorgenre. Het succes van *Psycho* zorgde ten eerste voor een grote herwaardering van het genre en het aantal geproduceerde horrorfilms per jaar schoot vanaf 1960 dan ook als een pijl de hoogte in (hoewel hier ook het succes van de Hammer-films en van Roger Cormans 'Edgar Allen Poe'-verfilmingen niet vergeten mag worden). Daarnaast braken *Psycho* en *Peeping Tom* met tal van de in het vorige hoofdstuk besproken conventies.

Een eerste duidelijk contrast met de oudere horrortraditie ligt in het naturalisme van beide films. We worden niet meer meegeleid naar stijlvolle, ingewikkelde laboratoria, donkere kastelen of onbenoemde eilanden, maar worden

terug midden in onze eigen dagelijkse omgeving geplaatst. *Psycho* opent met zicht op een stad waarop achtereenvolgend de volgende tekst wordt geplaatst: 'Phoenix, Arizona', 'Friday, December the eleventh', 'Two forty-three p.m.' Deze ongewone zakelijkheid geeft de film een wat documentair gevoel, en als de camera vervolgens de kamer van twee geliefden binnenglijpt wordt de kijker meteen geconfronteerd met de eerste van een reeks voyeuristisch aanvoelende scènes. Dit voyeurisme vinden we ook terug in *Peeping Tom*, als we samen met hoofdpersonage en psychopaat van dienst Mark Lewis (Carl Boehm) door zijn camera meekijken naar een mogelijk volgend slachtoffer, en de rest van de film wat voortborduurde op deze 'film-within-film' reportage. Het naturalisme van deze films is bijzonder omwille van de sfeer van normaliteit die ze creëert waaruit de twee psychopaten ontstaan. Op deze manier vestigen de films het idee dat krankzinnigheid iets is dat intrinsiek deel uitmaakt van onze alledaagse omgeving en dat zelfs kan ontstaan binnen een gevestigd instituut als de familie. Zo ervaren we beide psychopaten aanvankelijk niet als volslagen loonies, ook al weten we van in het begin dat Mark Lewis een moordenaar is. Zijn waanzin is niet zo opzichtig als die van de halfgaren van de klassieke horror, maar zit verscholen achter zijn kalme, normale voorkomen. Ondanks enkele vreemde trekjes lijkt ook *Psycho*'s Norman Bates (Anthony Perkins) aanvankelijk het type jongen waar menig schoonmoeder trots op zou zijn en is het pas op het einde van de film dat de volledige omvang van zijn psychose echt duidelijk wordt (Tudor, 1986: 192-193). Zodoende evoceren beide films ook enige sympathie voor en identificatie met de moordenaars, iets wat in *Psycho* op een vernieuwende en invloedrijke manier nog versterkt wordt. Het publiek van de fifties was namelijk gewend aan het feit dat het gedurende het ganse verloop van een film zich kon identificeren met een vast hoofdpersonage. In *Psycho* leek dit de aantrekkelijke Marion Crane (Janet Leigh) te worden die met het geld van haar baas aan de haal gaat, maar die al na 45 minuten van kant wordt gemaakt in een douchescène die al menig dapper man tot het nemen van sponsbadjes heeft gedreven. Met het hoofdpersonage dood was de wat vreemde Norman Bates, slachtoffer van een dominante en blijkbaar moordzuchtige moeder, nog de voornaamste figuur waar het publiek mee kon meeleven, wat de grote onthulling op het einde des te schokkender maakte. Net zoals we in *Peeping Tom* met enige terughoudendheid sympathiseren met moordenaar Mark Lewis, ervaren we ook in *Psycho* een zeker ongemak omwille van de discrepantie tussen enerzijds enkele aimabele karaktertrekken en anderzijds Bates' destructieve handelingen. En

ook al worden onze psychopaten in beide gevallen bedwongen, toch blijft het gevoel nazinderen dat dit kwaad altijd uit elke hoek tevoorschijn kan komen. Het is deze paranoia waar *Psycho* en *Peeping Tom* de volgende generatie horrorfilms mee gezegend hebben (Ibid.: 195).

Een deel van de impact van *Psycho* was ook afkomstig van het feit dat ze de gevestigde tradities uitdaagde van binnen het studiosysteem. De jaren '40 kenden immers ook al een reeks intelligente psychologische horrorfilms, geproduceerd door Val Lewton bij RKO, die echter niet zulke impact hadden als *Psycho*. Deze negen films staan eigenlijk op een eilandje tussen de klassieke, literaire horror van de jaren '30 en de sci-fi-horror van de fifties. Lewtons films zijn minder extravagant en vertrouwen meer op hun atmosfeer en suspens dan op visuele aspecten als make-up en decor. Ze spelen zich vaak af in de moderne wereld en rond moderne personages, en concentreren zich op intiemere horror, die ook vaak als psychologisch geïnterpreteerd kan worden. In films als *Cat People* (Jacques Tourneur – 1942), *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur – 1943) en *Bedlam* (Mark Robson – 1943) wordt de wereld voorgesteld als een plek van verdrukking en controle waar vervreemde personages niet langer het onderscheid kunnen maken tussen realiteit en fantasie (Jancovich, 1992: 59-61). Een ander belangrijk aspect van Lewtons horrorfilms is de suggestieve manier waarop ze hun lugubere gebeurtenissen afbeelden. Door onder andere een inventief gebruik van schaduw en geluid weten ze steeds de horror aan het oog te onttrekken en de verbeelding van de kijker aan te spreken. Barry Gifford (2006) omschrijft het effect 'like looking through a keyhole and being shocked by a cold fingertip.' Omwille van deze manier van werken en door hun status als B-film wisten de Val Lewton films onder de radar van de censuurcommissie te blijven en hun voor die tijd pessimistische boodschap aan een deel van het Amerikaanse publiek over te brengen. Hun tijd ver vooruit en dus een voorbode van wat nog komen zou, hebben ze ook enige invloed gehad op Hitchcock. Ook hij was aanvankelijk aanhanger van suggestieve representatie, wat hem ook wel de bijnaam 'master of suspense-without-horror' opleverde (Sage, 1999). In *Psycho* breekt hij echter met die reputatie door middel van een voorheen ongekende weergave van geweld en seksualiteit, en beginnen we zo de eerste sporen van de opkomende bloot-en-bloedsfeer van de jaren zestig te zien. Toch is *Psycho*'s douchemoord even bijzonder omwille van wat ze niet toont als omwille van wat ze wel toont, en bestaat ook de gewelddadige atmosfeer van *Peeping Tom*, die op

sommige momenten zelfs zeer seventies aanvoelt, eerder uit situationele horror dan uit expliciet geweld (Tudor, 1986: 192). Desondanks droegen beide films mee toe aan het verval van de Production Code (waarover meer in paragraaf 4.3) en baanden ze mee de weg voor het expliciete geweld van latere pionierfilms als *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn – 1968) en *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah – 1969).

Voor het écht brute filmgeweld van de jaren '60 moeten we echter zijn bij exploitationregisseur Herschell Gordon Lewis. Als eigenaar van enkele filmtheaters richtte hij samen met zijn partner Dave Friedman eind jaren '50 het productiehuis Mid-Continent Films op. Bedreven in het zaken doen, wist Lewis dat hij een gimmick nodig had om te blijven bovendrijven in een zee van slechte low-budget films. Aanvankelijk dacht hij die gevonden te hebben in de 'nudie films', maar al snel bleken deze niet meer het gewenste gevolg te lokken. Naakt begon immers ook binnen te sluipen in Hollywoodfilms, die het bovendien konden combineren met een deftig verhaal. In 1963 gooide hij het daarom over een andere boeg, en met *Blood Feast* stichtte hij eigenhandig het subgenre van de splattermovie: quasi onbestaande plot, slecht acteerwerk en lage kwaliteit, maar wel morbide slapstick gecombineerd met hopen afgehakte ledematen en liters rondspattend bloed, en dat allemaal in wervelende full color (Classic-Horror, 2006). Van suggestieve horror was geen sprake meer en van enige discretie evenmin. Voor die periode ongezien dus, en *Blood Feast* werd een hit aan de box-office. In het spoor van dit succes volgden nog acht films van de 'Godfather of Gore'. Moesten we deze films echter proberen te koppelen aan de veranderende maatschappij van de sixties zouden we ons enkel de toorn van Lewis zelf op de hals halen. Hij heeft immers altijd en overal beweerd dat zijn films pure business waren die enkel inspeelden op een gat in de markt en dat hij een grondige hekel heeft aan kunst die zichzelf te serieus neemt (Lewis, 2001). Desalniettemin hebben zijn films mee de poort geopend naar het hardere karakter van de politiek bewuste horror van de jaren '70.

4. Invloeden vanuit de filmindustrie

De jaren '60 en '70 waren niet enkel belangrijk voor de evolutie van het horrorgenre, maar waren voor de ganse Amerikaanse filmindustrie een heuse overgangperiode. Dit New Hollywood bood kansen aan jonge, geschoolde, onafhankelijke regisseurs met een politiek bewustzijn. Gezegend met een voorheen ongekende vrijheid waren zij niet bang om hun mening te uiten en richtten zij hun films op een nieuw publiek, met verhalen die de turbulente atmosfeer van die periode weergaven. Deze situatie was het gevolg van een stroom aan veranderingen in de industrie die eind jaren '60 samenliepen en uitmondde in een nieuwe orde van creatieve vrijheid, en die in dit hoofdstuk zullen worden besproken.

4.1 Het verval van het studiosysteem

"It was not called the motion picture industry for nothing. It was like working at belts in a factory." – Julius Epstein (Davis, 2005)

Hoewel voor sommigen de vrijheid en creativiteit van de jaren '60 en '70 van deze periode de 'Golden Age of Hollywood' maken, wordt deze term toch voornamelijk gebruikt voor de decennia die er aan voorafgaan. Dit is namelijk de periode waarin de Amerikaanse filmindustrie quasi volledig georganiseerd en gecontroleerd werd door de Big Eight, de acht grootste studio's, en waarin de basis werd gelegd voor het huidige studiosysteem.

Deze studio's waren begin twintigste eeuw opgericht als onafhankelijke productiehuisen die moesten opboksen tegen de monopolistische Motion Picture Patents Company (MPPC), een trust van tien belangrijke productiehuisen die hun dominantie over de Amerikaanse markt moest consolideren. De MPPC kende licenties toe aan producers, verdelers, theaters en vervaardigers van filmmateriaal om gebruik te maken van hun gepatenteerde technologie. Door hun povere manier van zakendoen en onder andere hun weigering om over te schakelen van one-reelers naar feature films had de MPPC tegen 1914 echter al volledig aan betekenis verloren en werd ze in 1918 helemaal ontbonden, waardoor de markt volledig open lag voor de independents (Cook, 1996: 35-43). De eigenaars van deze

onafhankelijke studio's waren vaak Joodse immigranten die zich naar de top hadden gewerkt of die eerder al in een andere industrie succes hadden vergaard alvorens zich op film te storten (Powers e.a., 1996: 14). Deze bedrevenheid in het zakendoen kwam hen na de oorlog dan ook zeer ten goede. In deze periode van economische groei begon Wall Street hevig te investeren in filmstudio's, en dit niet enkel om financiële redenen, maar ook om politieke. Men zag deze nieuwe, bloeiende kunstvorm namelijk als een manier om het kapitalisme en 'the American way of life' te propageren en zo een barrière op te werpen tegen het Rode Gevaar (Cook, 1996: 280).

Aldus sloeg de filmindustrie onder invloed van de zakenwereld een nieuwe weg in. Voor de nieuwe studiobonzen en hun Wall Street-sponsors was geld niet langer een middel maar een doel van filmmaken. Tegen 1930 was 95% van alle Amerikaanse filmproductie in handen van acht grote studio's: vijf 'majors' - MGM, Paramount, Warner Bros., 20th Century-Fox en RKO - en drie 'minors' - Universal, Columbia en United Artists (Cook, 1996: 284). Deze studio's trachtten een zo groot mogelijke controle over de hele industrie te bewerkstelligen door middel van horizontale en verticale integratie. Niet langer beperkten de studio's zich enkel tot de productie van films, maar stonden ze nu ook in voor de verdeling en de vertoning ervan. De vijf majors kochten over het hele land filmtheaters op waar enkel hun films en die van de drie minors vertoond werden. Op die manier werd de vertoning van hun producties gegarandeerd en bovendien konden ze door een strikt controlesysteem bepalen waar en hoe lang hun films vertoond werden en werd ook verhinderd dat niet-aangesloten filmtheaters hun films konden vertonen zonder hun toestemming. Gekoppeld met het block-boeken maakte dit het voor kleinere, onafhankelijke producers onmogelijk om nog met de grote studio's te concurreren (Powers e.a., 1996: 14-15).

Door de veranderingen in de industrie werd ook de film zelf beïnvloed door de bemoeienissen van Wall Street. Zakenlui vreesden de onvoorspelbaarheid van creativiteit en vernieuwing en gingen op zoek naar de best renderende succesformule: die van vertrouwde genres en vertelstructuren, grote sterren en nog grotere sets. De toon van deze films was vaak dezelfde: optimistisch, speels, romantisch, materialistisch, kortom gericht op de smaak van de Amerikaanse middenklasse. Samuel Goldwyn verwoordde de sfeer van de Big Studio films als volgt:

The creators of motion pictures, the producers, writers, the directors, the actors, and all the other artists and technicians involved, have always been interested in all the same things which interest most Americans – telling stories, making money, owning cars, having families, talking, singing, dancing, loving, history, sports, laughter – the entire catalogue of interests and emotions that is America (Toeplitz, 1996: 71).

Tijdens het studiosysteem van voor 1960 was controversie in film een rariteit. De studiomoguls van de jaren '30 en '40 koesterden namelijk een bijzonder ontzag voor Amerika. Zij waren immigranten uit Centraal- en Oost-Europa die tijdens hun jeugd van het 'Beloofde Land' Amerika hadden gedroomd en er uiteindelijk hun dromen hadden waargemaakt. In hun films probeerden zij deze dromen weer te geven en Amerika er op elk vlak perfect te doen uitzien (Toeplitz, 1996: 99). Powers, Rothman & Rothman (1996: 18) argumenteren echter dat 'zulk extreem patriottisme misschien niet meer was dan een cynische manifestatie van hun drang om zoveel mogelijk films te verkopen.' Toch schenken ze hen het voordeel van de twijfel en geloven ze dat het merendeel van de moguls oprecht in Amerika geloofde. Desalniettemin verwijst Toeplitz (1974: 69) naar de dagen van het grote studiosysteem als 'the age of despotism'. De studiobonzen oefenden namelijk zeer strikte controle uit over het ganse productieproces, opdat al hun films conform zouden zijn aan de heersende moraal en zo kosteffectief mogelijk waren. Screenplays werden vaak persoonlijk door hen gekeurd en vervolgens toegewezen aan regisseurs die bij de studio onder contract lagen. Van hen werd verwacht dat ze zich volledig aan het script hielden en binnen het productiebudget bleven. De producer koos de acteurs, de cameramannen, de componisten, de monteurs en de art directors meestal zonder dat de regisseur iets in de pap te brokken had en dit volledig conform aan de gebruikelijke stijl van de studio (Cook, 1996: 285).

Een meer waarschijnlijke bron van vernieuwing en controversie waren de onafhankelijke studio's van 'Poverty Row' omdat deze niet in zulke mate onderworpen waren aan de controle van bankiers en studiomagnaten. Zij leefden van het fenomeen van de double bill, waarbij de toeschouwer twee films te zien kreeg voor de prijs van één: een A-film, van een grote studio en waarvan de winst verdeeld werd tussen de producer en de vertoner, en een B-film, die aan een vaste prijs werd verhuurd aan de vertoner. Aan het maken van B-films was er door de vaste huurprijs dan ook zeer weinig financieel risico verbonden, maar grote winsten

leverde het ook niet op. Op het toppunt van hun succes produceerden de belangrijkste onafhankelijke studio's zo'n 40 tot 50 B-films per jaar, maar volgens Cook (1996: 300-301) waren deze, op enkele uitzonderingen na, voornamelijk rommel.

De eerste echte tegenkanting die het monopolie van de grote studio's te verwerken kreeg, en die uiteindelijk mee tot haar verval zou leiden, kwam er in 1938. In dat jaar werd een proces gestart tegen de Big Five en de Little Three omwille van samenzwering en verhindering van de vrije handel. Door de dreiging van de oorlog werd de zaak echter tijdelijk opgeschort en mochten ze mits enige beperkingen op dezelfde manier blijven voortdoen. Na de oorlog werd de draad terug opgepikt en in mei 1948 werden de studio's veroordeeld voor het schenden van de Sherman Antitrust Act. Deze veroordeling verplichtte de vijf majors over de volgende vijf jaar afstand te doen van hun filmtheaters (Powers e.a., 1996: 20). Dit betekende het einde van het block-booken, de double bills en zou uiteindelijk mee leiden tot het verval van het grote studiosysteem dat de voorbije dertig jaar het Amerikaanse filmwezen vorm had gegeven.

4.2 De opkomst van televisie

De veranderingen in de Amerikaanse filmindustrie waren echter niet enkel het gevolg van de antitrustveroordelingen. Een andere belangrijke factor waren de demografische verschuivingen eind jaren '40 en begin jaren '50. In de naoorlogse economische groei vonden veel middle-class gezinnen de middelen om van de steden te verhuizen naar de suburbs en daar hun eigen woning te kopen. Kortere werkdagen, betaalde vakantie en een grotere welvaart zorgden er daarnaast voor dat deze gezinnen geheel nieuwe vrijetijdsactiviteiten konden ontdekken om hun geld aan te spenderen. Door deze nieuwe keuzevrijheid raakte de cinema enigszins in de vergetelheid voor deze grote groep Amerikanen. Bovendien konden deze 'suburbanites', ver verwijderd van de steden en hun grote cinemacomplexen, voor hun audiovisueel vertier rekenen op enkele nieuwe alternatieven die gemakkelijk van thuis uit te verkrijgen waren: eerst radio, en vervolgens televisie (Balio, 1990: 3).

De expansie van televisie verliep razendsnel in de Verenigde Staten en het nieuwe medium kondigde zich dan ook meteen aan als de vervanger van de 'motion picture' als voornaamste culturele bezigheid in Amerika. Over het hele land daalden de bezoekersaantallen in de theaterzalen tot een absoluut dieptepunt en veel grote cinemacomplexen moesten noodgedwongen hun deuren sluiten. Een nieuwe zware klap voor de Hollywoodstudio's dus, die hun inkomsten zienderogen zagen slinken. Warner Bros. bijvoorbeeld zat in de hoek waar de zwaarste klappen vielen. Hun nettowinsten daalden van \$22 miljoen in 1947 naar slechts \$2.9 miljoen in 1953, een daling van 90% in zes jaar (Anderson, 1994: 2). Daarnaast verlieten veel regisseurs, acteurs en techniekers de studio's om de overstap te maken naar de bloeiende televisie-industrie (Dirks, 2006). Het hoeft geen betoog dat de studiobazen ziedend waren omwille van deze ontwikkelingen en in televisie vonden zij hun voornaamste boosdoener. Aanvankelijk probeerden zij zich ook in de televisiewereld te vestigen, maar daarbij stuitte ze op de Federal Communications Commission (FCC), die in navolging van de Paramountzaak weigerde licenties te verlenen aan de Hollywoodstudio's. Op die manier konden de dominante radiozenders NBC, CBS en ABC de overgang naar televisie maken zonder concurrentie te moeten vrezen van Hollywood. In de beginjaren van televisie begon het er dan ook sterk op te gaan lijken dat er tussen de film- en de televisie-industrie een strikt vijandelijke relatie zou ontstaan. Zo weigerde Hollywood aanvankelijk haar films te verkopen aan de tv-netwerken en verboden studio's hun sterren om voor televisie te werken. Om helemaal de strijd aan te gaan met televisie ging Hollywood op zoek naar nieuwe technologieën die de toeschouwer terug naar de cinemazalen moesten lokken, zoals kleurenfilm, 3D, Smell-O-Vision en diverse widescreentoepassingen als Cinerama en CinemaScope. De meeste van deze projecten faalden echter en de financiële malaise deed geleidelijk aan het besef groeien bij de studio's dat het voordeliger zou kunnen zijn de animositeit tegenover televisie te laten varen en die vijandelijke relatie om te vormen tot een symbiotische relatie. Midden jaren '50 begon Hollywood met het verkopen van haar filmrechten aan de netwerken en in 1956 werd *The Wizard of Oz* als eerste feature film ooit op prime-time televisie vertoond (Dirks, 2006). Verder ontdekten de studio's dat het productieproces van televisieprogramma's zeer compatibel was met de typische werking van het oude studiosysteem daar televisieprogramma's ook gedurende een lange periode met een vaste cast en crew werken. Enkele studio's grepen deze kans met beide handen en

konden mede hierdoor zich blijven handhaven in de sterk veranderende filmindustrie.

Daarnaast bleek televisie een goede leerschool en voedingsbodem voor jonge filmmakers. Veel geroemde regisseurs leerden het vak namelijk op de sets van televisieprogramma's maar maakten midden jaren '50 de overstap naar film, waar regisseurs stilaan meer creatieve vrijheid verkregen. Televisie was immers steeds meer in handen aan het vallen van de sponsors die controle wilden uitoefenen op het productieproces. Verder bleek het steeds moeilijker te worden om elke week steeds weer een nieuwe invulling te geven aan de vastgelegde thema's van televisie. Uitgekeken op deze routine besloten veel televisiemakers naar Hollywood te verhuizen, om er hun ervaring aan te wenden in het maken van echte films. Belangrijk was dat deze televisieregisseurs een nieuwe vorm van realisme meebrachten naar de film. Zij gingen hun onderwerpen op een meer documentaire manier behandelen. Op deze manier hielp de televisiegeneratie mee de conventies van het studiosysteem onderuit halen en had ze daarmee een aanzienlijke invloed op het artistieke karakter en de inhoud van de Amerikaanse speelfilm.

4.3 De Production Code

Een andere belangrijke reden voor het nieuwe karakter van de Amerikaanse film in de late jaren '60 en jaren '70 was de afschaffing van de repressieve Production Code en de instelling van een ratingsysteem, wat tot gevolg had dat regisseurs meer vrijheid kregen met betrekking tot wat ze het publiek konden tonen.

De oprichting van de Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA) in 1922 was de eerste aanzet tot het instellen van de Production Code die tot 1966 zou blijven bestaan. In de nasleep van enkele Hollywoodschandalen moest deze organisatie onder leiding van Will Hays, hoofd van de Amerikaanse Postal Service, het imago van de filmindustrie zien op te krikken en vermijden dat de federale overheid zich genoodzaakt zou voelen zich met filmcensuur te moeten bezig houden. Acht jaar lang was dat ook het enige wat ze deed en van echte censuur was er weinig sprake, hoewel in 1927 wel een lijst van "Don'ts" en "Be Carefuls" werd opgesteld waar echter weinig aandacht aan werd geschonken.

Met de komst van de geluidsfilm en de publieke onvrede omtrent het zogezegd immorele karakter van veel Hollywoodfilms groeide het besef dat er een meer formele code geschreven moest worden en in 1930 stelde de Hays Office de Production Code op. Deze was echter nog steeds niet verplicht en werd daarom grotendeels genegeerd door de studio's, tot in 1934 de katholieke kerk opriep tot een boycot van alle films die zij onkuis achtten. Uit angst voor de financiële gevolgen die dit zou kunnen hebben in die periode van economische malaise, riep de MPPDA de Production Code Administration (PCA) in leven. Onder leiding van de katholieke Joseph Breen werd een strengere Production Code geschreven die door de PCA de volgende twintig jaar zeer strikt werd toegepast (Cook, 281-282). Studio's die films uitbrachten die niet door de PCA goedgekeurd waren, kregen een boete van \$25.000 en de PCA kon kiezen bepaalde films te verbannen uit alle MPPDA-filmzalen (Leff en Simmons, 1990: 52-53).

Tot de jaren '50 werkte Hollywood binnen de beperkingen van de Production Code, die echter steeds meer tegenwind kreeg. Doordat de studio's door de 'Paramount decrees' verplicht waren hun filmtheaters te verkopen, konden ze namelijk niet langer de vertoning verhinderen van buitenlandse films en films die buiten het studiosysteem gemaakt waren, en die dus niet aan de Production Code onderworpen waren. Daarnaast oordeelde het hooggerechtshof in 1952 dat het censureren van de Italiaanse film *Il miracolo* (Roberto Rossellini, 1948) door de staat New York ongrondwettelijk was en dat films ook onder het eerste amendement van vrije meningsuiting horen te vallen, met als gevolg dat lokale censuurcommissies nog weinig in te brengen hadden tegen de inhoud van films (Powers e.a., 1996: 20-21). Na het succes van twee films van de regisseur Otto Preminger (*The Moon Is Blue* – 1953, *The Man with the Golden Arm* – 1955) die waren uitgebracht zonder Production Code Seal of Approval, oordeelden de studio's ten slotte dat een boycot van de katholieke Legion of Decency niet langer garant stond voor een financiële misser, en in 1956 bracht Warner Bros. als eerste grote studio een film uit die openlijk werd veroordeeld door de katholieke organisatie (Cook, 1996: 514). Meer en meer films werden nu uitgebracht zonder seal of approval, waaronder ook Hitchcocks *Psycho*, en de Production Code moest steeds meer aan invloed inboeten tot ze in 1966 definitief geschrapt werd.

De verloedering en uiteindelijke verdwijning van de Production Code in de jaren '60 zorgde voor de opgang van exploitationfilms en een zware stijging van de

hoeveelheid expliciet geweld, seksualiteit en taalgebruik in films. De reactie die hierop volgde van grote delen van de bevolking, deed de MPAA beslissen een rating-systeem in te stellen, zoals in veel andere landen al het geval was, met de volgende twee doelstellingen:

1. To encourage artistic expression by expanding creative freedom.
2. To assure that the freedom which encourages the artist remains responsible and sensitive to the standards of the larger society.
(Mast, 1982: 704)

Na een lange periode van strikte controle erkende de MPAA hiermee eindelijk officieel de noodzaak aan artistieke vrijheid voor de filmmakers, mits enige verantwoordelijkheid tegenover de morele standaard van de samenleving. Powers, Rothman & Rothman (1966: 23) merken hier een verschuiving op van wat men onder 'verantwoordelijkheid' verstond. De focus van het nieuwe systeem was niet langer het censureren en veroordelen van bepaalde inhoud, maar het op een verantwoorde manier aan bod laten komen ervan, door middel van een classificatiesysteem dat de burger een betere keuze kon helpen maken. In het nieuwe systeem kregen - en krijgen nog steeds - films immers een rating op basis van de hoeveelheid expliciet materiaal er in voorkomt. Op die manier kan de toeschouwer zelf bepalen waaraan hij zichzelf en eventueel zijn kinderen bereid is bloot te stellen. Dit nieuwe systeem bezorgde filmmakers een grotere creatieve vrijheid om hun ideeën uit te drukken, ook al waren deze in die periode vaak provocatief en controversieel.

4.4 Onafhankelijke cinema

Zoals eerder reeds aangegeven, vond er in de jaren '50 en '60 een verschuiving plaats in de demografie van de filmgaande bevolking. Men ontdekte nieuwe vrijetijdsactiviteiten en velen verkozen televisie boven een trip naar de cinema, vooral dan de oudere generaties. Zo veranderde het filmpubliek van een voornamelijk oudere, middelmatig opgeleide midden- tot lagere klasse in een kleinere, jongere, beter opgeleide middenklasse (Cook, 1996: 919). De meer beperkte vraag die dit tot gevolg had en de geleden verliezen ten gevolge van de

concurrentie met televisie en de verkoop van hun theaterzalen, zorgden ervoor dat de majors hun producties fel gingen terugschroeven. Om zich aan deze nieuwe marktsituatie aan te passen, werd er bovendien definitief afgestapt van het oude studiosysteem van productie en opteerden de studio's voortaan voor onafhankelijke producties. Het had immers nog weinig zin een groot aantal acteurs, regisseurs, screenwriters en andere medewerkers vast onder contract te houden als er maar enkele films per jaar werden gemaakt.

Onafhankelijke productie was dus het antwoord. Een enigszins misleidende term echter, want onafhankelijke productie hield hier niet in dat de regisseur nu onvoorwaardelijke creatieve vrijheid kreeg over zijn project. De meeste studio's behielden immers nog steeds het recht iedere dag de rushes te bekijken en de final cut goed te keuren. Het kwam er dus op neer dat voortaan de majors instonden voor de financiering, de studiofaciliteiten en de distributie van onafhankelijke projecten die echter wel binnen de contractuele beperkingen moesten blijven. Deze veranderde taakverdeling was het begin van het nieuwe productiesysteem, waarbij de studio's met elkaar moesten wedijveren om de distributierechten van projecten die van buitenaf zelfstandig op poten werden gezet.

Het initiatief om projecten op te starten lag dus niet langer enkel bij de studio's, maar kon voortaan vanuit verschillende hoeken komen. Een deel van deze projecten was bestemd voor de grote budgetten van de majors, maar zoals reeds gezegd vond er in de jaren '50 een drastische vermindering plaats van het aantal producties bij de majors. Hierdoor ontstond er een gat in de markt dat kon worden opgevuld door onafhankelijke productiehuisen. Deze kenden sindsdien een aanzienlijke opgang, mede dankzij de stijging van het aantal art-cinema's en drive-ins in de VS. Deze stijging kwam er doordat de Paramount-veroordelingen niet de verhoopte boost opleverden voor onafhankelijke filmzalen, die niet het nodige kapitaal hadden om op de blockbusters van de majors te bieden. Om voor zichzelf een niche te creëren in de markt, begonnen veel kleinere cinema's over te schakelen op art-films en buitenlandse films die door onafhankelijke studio's verdeeld werden. Hoewel er ook Amerikaanse onafhankelijke films werden vertoond, concentreerden de art-houses zich voornamelijk op Europese cinema.

De échte uitlaatklep voor vele Amerikaanse onafhankelijke productiehuisen waren de drive-ins, waar vooral jeugd en jonge ouders naar afzakten. Drive-ins beseften dat ze hun programmatie dus moesten richten op deze jonge doelgroepen

en voor de invulling van die programmatie deden ze een beroep op kleine onafhankelijke productiebedrijven (Izod, 1988: 143-144). Deze bedrijven, de opvolgers van de B-film studio's van de jaren '30 en '40, produceerden goedkope exploitationfilms, gedraaid op een minuscuul budget, in weinig tijd en zonder grote sterren. Deze films 'exploiteerden' bepaalde populaire en sensationele onderwerpen die op dat moment goed in de markt lagen bij het doelpubliek. Onafhankelijke productiehuisen als American International Pictures (AIP) waren bovendien een prima leerschool voor jonge filmmakers en vormden een ideaal lanceerplatform richting een grote Hollywoodstudio. Getuige daarvan is de lijst regisseurs en acteurs die hun carrière begonnen bij AIP onder de hoede van producer Roger Corman, en waarin we namen terugvinden als Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Ron Howard, Woody Allen, Brian De Palma, Jonathan Demme, Robert De Niro en Jack Nicholson (Izod, 1988: 147). De invloed die Corman had op het Amerikaanse filmwezen, wordt ten slotte geïllustreerd door *The Wild Angels* (1966 – een gewelddadige biker movie) en *The Trip* (1967 – een verfilmde LSD-trip), twee films met Peter Fonda die de reeks 'youth pics' eind jaren '60 hielpen vormgeven (Cook, 1996: 504-505).

De meest gebruikelijke genres in het exploitationmilieu waren horror, sciencefiction en erotiek, en in de jaren '60 werden deze gaandeweg meer expliciet door het vervagen van de Production Code. Het voornaamste voorbeeld hiervan in het horrorgenre waren de splatterfilms van Hershell Gordon Lewis (cf. supra). En zoals Lewis het pad effende voor expliciet geweld, deed Russ Meyer dat voor seks. In combinatie met geweld. Meyer, die als fotograaf nog het strijdgewoel had vastgelegd tijdens de Tweede Wereldoorlog, rekende er op dat een eventuele rechtszaak ten gevolge van te expliciet materiaal zijn films enkel nog meer bekendheid zou verlenen. In 1959 produceerde hij voor \$24 000 *The Immoral Mr Teas*, de eerste film niet uit het underground milieu die vrouwelijk naakt toonde. De film werd een hit en zou uiteindelijk meer dan \$2 miljoen opbrengen (Izod, 1988: 149).

Eind jaren '60 wonnen de independents aan belang, enerzijds door het reeds genoemde verdwijnen van de Production Code, anderzijds door de recessie bij de majors. Tussen 1969 en 1972 leden de grote studio's een totaal verlies van \$500 miljoen omwille van enkele big-budget flops als *Doctor Dolittle* (Richard Fleischer – 1967) en *Star!* (Robert Wise – 1968) die bewezen dat de blockbuster-strategie niet

volledig waterdicht was. Daarnaast kregen ze af te rekenen met de concurrentie van tv-netwerken en “instant majors” ABC en CBS die ook waren begonnen met het produceren van feature films. Als antwoord op het succes van onafhankelijke films gingen de majors sensationele elementen van deze films overnemen. Big-budget films werden explicieter op het gebied van seks en geweld, *Star Wars* en *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg – 1977) ontleenden elementen uit low-budget sciencefiction en ook de inhoud werd schokkender. William Friedkins *The Exorcist* (1973) bijvoorbeeld teerde op heiligschennis en misselijkmakende tafereelen. In een periode waarin Hollywood niet goed meer wist waar naartoe, ontdekte het dat er ook commercieel succes te rapen viel met ‘big-budget exploitation films’, met als gevolg dat eind jaren ‘70 en begin jaren tachtig de onafhankelijke markt er weer wat onder leed (Thompson, 1994: 705).

4.5 Europese cinema

Doordat televisie in de jaren ‘60 de functie van populair entertainment voor de ganse familie had overgenomen van de filmindustrie, geraakte Hollywood in een soort existentiële crisis. Het louter nabootsen van deze functie op grote schaal bleek niet meer leefbaar. Het was niet langer aan de filmindustrie om verhalen te vertellen die de waarden en normen van een zogezegde Amerikaanse middenklasse weerspiegelden, zulke verhalen waren immers al in overvloed voorhanden op televisie en sloegen niet meer aan bij het nieuwe, jonge publiek. Hollywood moest dus op zoek naar een nieuwe rol, een nieuwe methode om geld in het laatje te brengen. Even dacht het die gevonden te hebben met het heropvissen van de grote spektakelfilm, maar zoals eerder al aangehaald duwden enkele spectaculaire flops de industrie enkel nog dieper de put in.

Het antwoord kwam uiteindelijk van over de oceaan. De Franse en Italiaanse New Wave films hadden aangetoond dat er ook een markt was voor ‘art films’ van jonge regisseurs, gedraaid met een klein budget. Veel hoog opgeleide Amerikanen compenseerden hun afkeer voor televisie met een grote liefde voor film, en dan voornamelijk de Europese kunstfilm. Het was echter Brigitte Bardot in *And God Created Woman* (Roger Vadim – 1957) die definitief de interesse voor Europese cinema opwekte bij het grote publiek en er voor zorgde dat Europese films massaal

geïmporteerd gingen worden in de VS. Ook de majors begonnen nu buitenlandse films te verspreiden, hoewel ze die tot voor kort nog eigenhandig hadden geweerd, en zo gebeurde het dat regisseurs als Truffaut, Godard, Bergman, Kurosawa, Antonioni en Fellini niet langer enkel in gespecialiseerde art cinema's en universiteiten te zien waren, maar ook in de grotere zalen overal in Amerika. Een groot gedeelte van de nieuwe lading jonge Amerikaanse regisseurs bewonderde deze Europese cinema, en haar invloed op de Amerikaanse film vanaf de late jaren '60 was dan ook aanzienlijk. Op esthetisch vlak verwierpen de Franse New Wave critici/regisseurs de klassieke 'onzichtbare' montage ten voordele van mise-en-scène, lange takes en dieptecompositie. Ze maakten gebruik van een hardere, meer zichtbare montage zonder establishing shots en met jump-cuts en sprongen in tijd en ruimte (normaal beschouwd als continuïteitsfouten). Ze filmde op locatie met goedkope handheld-camera's, met natuurlijk licht en vaak geïmproviseerde plot en dialoog. Al dit had enerzijds een economische oorzaak, maar er zat ook een bewuste, theoretische kant aan. New Wave was in feite een zelfbewuste cinema, en op deze manier werd de kijker er voortdurend op gewezen dat er voor zijn ogen een film werd gemaakt die een eigen taal hanteert. Truffauts *politique des auteurs* stelde dan dat deze filmtaal moest worden gebruikt als medium voor persoonlijke artistieke expressie, en dat de beste films daarom diegene zijn waarin duidelijk de hand van hun maker te zien is, met name zijn persoonlijkheid, obsessies en voornaamste thema's (Cook, 1996: 528-536). Deze auteurtheorie werd internationaal overgenomen in de kunstcinema en doordat ze zo aandrang op persoonlijke statements, benadrukte ze de rol van de regisseur om commentaar te geven op belangrijke maatschappelijke thema's (Gomery, 1991: 350-351). In Groot-Brittannië bijvoorbeeld ontstond een zeer sociaal geëngageerde stroming die bekend zou worden onder de noemer van 'Kitchen Sink' of 'Angry Young Men' films omwille van hun verhalen rond de economische en sociale problemen van een meestal jonge, mannelijke protagonist, en waartoe vaak ook *Peeping Tom* wordt gerekend (Thompson & Bordwell, 1994: 553). Deze politiek bewuste Europese films waren dus degenen waar de nieuwe garde Amerikaanse filmmakers in de sixties naar ging kijken, en die uiteindelijk mee de bouwstenen zouden vormen voor de transformatie van de Amerikaanse film vanaf de late jaren zestig.

4.6 Besluit

Dit hoofdstuk helpt een antwoord geven op de vraag waarom de Amerikaanse cinema pas in de jaren '70 voor het eerst een echt maatschappijkritische toon heeft aangenomen. De Verenigde Staten hadden in de loop van de voorbije eeuw al wel enkele andere stormen moeten trotseren, maar het was pas in de seventies dat zulke situaties echt op de korrel werden genomen door cineasten. Voorheen werden zij immers onder controle gehouden door de studiomoguls die hen vaak bijna letterlijk dicteerden welke films ze moesten maken: optimistisch en escapistisch. Daarnaast waren er de Production Code en tal van lokale censuurcommissies die elke vorm van controversie of non-conformisme stevig onder de duim hielden. Geleidelijk aan begonnen deze vestingen echter af te brokkelen ten gevolge van demografische verschuivingen en de concurrentie met televisie, en hierdoor ontstond er ruimte voor onafhankelijke filmmakers. Inspelend op de wensen van een nieuw publiek, wisten zij meer creatieve vrijheid af te dwingen en dit sijpelde door in hun films. Beïnvloed enerzijds door de ideeën van de New Wave en de auteurtheorie en anderzijds door de escalerende maatschappelijke situatie (en vaak ook enkele geestesverruimende middelen), waren zij de eerste generatie filmmakers in Amerika die in haar werk duidelijk commentaar gaf op de samenleving. De film die op dit vlak een pioniersrol vervulde in het horrorgenre was George Romero's *Night of the Living Dead* uit 1968.

5. Night of the Living Dead en de countercultuur

5.1 The American Nightmare

“Maybe we didn’t realize how much we were turning things upside down, just by shuffling it all together into one big nightmare.”

– George A. Romero

De avond van 4 april 1968, Memphis, Tennessee: terwijl hij zich voorbereidt om een protestmars te leiden van de lokale vuilnisbrigade, wordt Martin Luther King op het balkon van zijn motelkamer doodgeschoten. Diezelfde avond, Pittsburgh, Pennsylvania: een jonge regisseur gooit zijn pas afgewerkte horrorfilm in de koffer van zijn auto en vertrekt er mee naar New York om er een verdeler voor te vinden, onwetend dat hij hiermee het ganse horrorgenre voorgoed zou veranderen. Op het eerste zicht twee volledig los van elkaar staande feiten, ware het niet dat deze horrorfilm, George Romero’s *Night of the Living Dead*, het genre voor het eerst een echt politiek getint kleurtje zou meegeven. Wat er in de late jaren ’60 en vroege jaren ’70 gebeurde, verpulverde het vertrouwen tussen het Amerikaanse volk en haar regering en men begon zich te realiseren dat ‘The American Dream’ al lang voltooid verleden tijd was. Honderdduizenden jongeren over het ganse land lieten hun stem horen door middel van protesten, demonstraties en concerten, en zo nam de countercultuur stilaan vorm. Daarnaast wonnen ook enkele andere liberale stromingen aan invloed, zoals de mensenrechtenbeweging en het feminisme. Vietnam schonk deze bewegingen het geloof in de rechtvaardigheid van hun doelen en in de mogelijkheid van hun realisatie. De monstrositeiten van de oorlog ondermijnden namelijk de geloofwaardigheid van het systeem, en dit leidde tot het in vraag stellen van autoriteit en van de hele sociale structuur errond, inclusief haar maatschappelijke instituties (Wood, 1986: 49-50). Dit beïnvloedde ook de jonge cineasten die in die periode meer en meer controle verwierven over hun films en ook bij hen groeide enigszins de drang om hun stem te laten horen. Wat het establishment de wereld vertelde over zichzelf en over het land strookte namelijk niet met wat er echt aan het gebeuren was. Dit zorgde voor de opkomst van films die de onregelmatigheden behandelden tussen de conventionele visie van het land en dat waar de filmmakers dachten dat het echt over ging (LaGravenese & Demme, 2000).

Ondanks deze algemene crisis in het vertrouwen in de gevestigde orde, vond er dus geen revolutie plaats, dook er geen nieuw coherent sociaal-economisch programma op en bleef het taboe rond socialisme quasi onaangeroerd. De maatschappij leek in verre staat van ontbinding en toch was er geen serieus alternatief voorzien. Het is dit dilemma dat volgens Wood (1986: 50) impliciet in de belangrijkste Amerikaanse films van de late jaren '60 en '70 sluimert.

5.2 De geboorte van moderne horror

In het horrorgenre was *Night of the Living Dead* de eerste van zulke anti-establishmentfilms, en hoewel Romero altijd heeft beweerd dat niets van deze sociale kritiek in *Night* bewust bedoeld was, geeft hij nu toe dat de film perfect zijn gevoelens van die periode weergeeft. Het was de eerste horrorfilm waarin zulke harde, grauwe realiteit werd afgebeeld die de pijnlijke waarheid van het strijdperk in die periode weergaf (Lowenstein, geciteerd in Simon, 2000). 1968 was het jaar waarin rebellie en non-conformiteit dus werden 'gepopulariseerd', en daartoe droeg *Night* zijn steentje bij, onder andere door decennia aan horrorconventies de deur uit te gooien (Newman, 1989: 1). Wat Romero namelijk deed in *Night*, was Hitchcocks benadering in *Psycho* tot het extreme voeren, en elke zekerheid ondermijnen die het publiek maar had (Brown, 1996). De film opent op een afgelegen maar alledaags kerkhof, waar de twintigjarige Barbara (Judith O'Dea) en haar cynische broer Johnny (Russell Streiner) bloemen komen leggen op het graf van hun vader. Ze zien er niet uit als doorsnee helden, zoals men voorheen gewoon was, maar als doorsnee mensen. Terwijl op de achtergrond een schijnbaar ongevaarlijke gedaante tussen de grafzerken strompelt, plaagt Johnny zijn zus wat. 'They're coming to get you, Barbara!' en donder weerklinkt terwijl er een bliksemschicht reflecteert op zijn gezicht. Zulke kleine horrorclichés misleidden het publiek van weleer waarschijnlijk zodat ze dachten dat *Night of the Living Dead* (een al even cliché titel) een ordinaire horrorfilm was. Het lijkt wel alsof Romero die kleine dingen er bewust in stak om de kijkers eraan te herinneren wat voor soort horrorfilm ze gewoon waren, om ze dan meteen met iets heel anders om de oren te slaan. Plots doemt namelijk de sombere achtergrondfiguur van daarnet op in beeld, en zonder reden valt hij Barbara aan. Johnny schiet meteen in actie, zoals het een goede held betaamt, redt zijn zus

uit de greep van de agressor, maar moet dan tegen alle verwachtingen in zelf het onderspit delven. De film is vijf minuten ver en het personage dat de kijker als held had geïdentificeerd ligt al tegen een steen dood te bloeden. In een shock waar ze voor de rest van de film niet meer uitgeraakt, ontvlucht Barbara het tafereel en zoekt onderkomen in een eenzaam landhuisje, dat het decor zal vormen voor een nacht die zo wat alle andere horrortradities ook zal omverwerpen. Barbara ontmoet Ben (Duane Jones), die haar redt van enkele zombies, en die dapper, vindingrijk en behulpzaam blijkt te zijn. Dit was niet ongewoon, ware het niet dat Ben zwart is. Hoewel het geen bewuste keuze was van de filmmakers – Jones was gewoon de beste acteur uit hun vriendengroep – getuigt het toch van de afwezigheid van enige kortzichtigheid dat ze het hoofdpersonage castten zonder in de film in eender welke zin ook maar enige aandacht te schenken aan zijn ras. Wat later leren we de rest van de personages kennen die in de kelder van het huis verborgen zaten: Harry en Helen Cooper (Karl Hardman en Marilyn Eastman) en hun dochttertje Karen (Kyra Schon) die is gebeten door een zombie, en Tom en Judy (Keith Wayne en Judith Ridley), een conventioneel koppeltje jonge geliefden (Newman, 1989: 1-3). Deze groep doet niets anders dan kibbelen over wat nu het beste plan is en het wantrouwen binnen de groep is groot, zeker tussen Ben en Harry. Elk plan dat wel wordt ondernomen eindigt in mineur, en zo gebeurt het dat de meeste doden niet vallen door het toedoen van de zombies buiten, maar door de eigen stommiteiten en onenigheid tussen de personages. Tom en Judy worden opgeblazen in een poging de auto met benzine bij te vullen, Helen valt ten prooi aan de zombies die worden aangevoerd door haar hoogsteigen broer, Harry wordt eerst door Ben neergeschoten en vervolgens door zijn eigen zombiedochter opgegeten, en diezelfde dochter vermoordt vervolgens haar moeder met een tuinschoffel in een bloederige scène die maar niet lijkt op te houden en die, zoals Waller (1986: 292) aanhaalt, wel wat weg heeft van *Psycho's* douchescène. Het ritme van de muziek en het monteren zijn gelijkaardig, maar het verschil is dat Romero focust op de ogen van het hulpeloze slachtoffer en dat die ogen geen psychotische vreemde zien, maar een geliefde dochter. Weg met familiale waarden, lijkt het. De meest schokkende dood is echter die van Ben, die als enige de zombieaanval weet te overleven. We krijgen eerst het relaas te zien van de oprukkende sheriff en zijn kornuiten, die elke zombie die ze tegenkomen een kogel door het hoofd jagen. Ben komt de kelder uit en nu de autoriteiten op komst zijn lijkt de redding nabij, maar in een zeer onfortuinlijke

‘reversal of fortune’ neemt een van de sheriffs mannen Ben verkeerdelijk aan voor een zombie en schiet ook hem door het hoofd. ‘Good shot!’ looft de sheriff hem en terwijl de aftiteling speelt, zien we aan de hand van een reeks grauwe nieuwsfoto’s hoe Bens lichaam met vleeshaken uit het huis wordt gehaald en gewoon mee op de stapel lijken wordt gegooid, daarmee aantonend dat een zombieplaaag niet het enige is waar men zich zorgen om hoeft te maken (Newman, 1989: 4). In zijn recensie van de film beschreef Roger Ebert zijn reactie op deze nieuwe wendingen en de reactie van de kinderen die bij hem in de zaal zaten:

I felt real terror in that neighbourhood theatre. I saw kids who had no sources they could draw upon to protect themselves from the dread and fear they felt (Ebert, 1968).

En aldus geschiedde het dat de moderne horrorfilm werd geboren. Niet langer was de horrorwereld een soort Land van Oz waar alle problemen opgelost konden worden door een emmer water over de boze heks te kieperen (Newman, 1989: 2) en waar ouders hun kinderen konden afzetten voor een namiddagje plezier (*Night was* trouwens een vaak aangevoerd argument voor de invoering van het nieuwe rating-systeem). Vanaf dan werd het menens en de horrorfilm kreeg een harder, schokkender karakter waar niets nog zeker was. John Landis, regisseur van o.a. *An American Werewolf in London* (1981), verwoordde het verschil met de oudere generatie horrorfilms misschien nog het mooist:

When you are watching a Hitchcock movie, you are in suspense as a direct result of being in the hands of a master, a master craftsman who’s manipulating the image in a way to lead you where he wants you to go. And I think that’s kind of a comfortable scary feeling, whereas in some of the films we’re talking about (...), the people making the movie are untrustworthy. You’re going ‘wait a minute, that’s not supposed to happen,’ and you’re not in the hands of a master, you’re in the hands of a maniac! (Landis, in Simon, 2000)

Horrorfilms werden voorzien van een zekere nihilistische atmosfeer die ontstond uit de zeitgeist van die periode, en eindelijk werd de overgang van Tudors (1989) ‘secure’ horror naar ‘paranoid’ horror volledig afgemaakt. Terwijl in de oudere horror twijfel nog grotendeels afwezig was, is in moderne horror twijfel werkelijk overal aanwezig. Menselijk handelen is doorgaans weinig succesvol, orde is veel

onzekerder en de grens tussen het gekende en het ongekende is zelden zo duidelijk als ze op het eerste zicht lijkt. Zogezegde expertise is geen betere eigenschap dan een gezond boerenverstand, en vaak zijn zij die zich als experts voordoen nog het minst effectief van al. Daarom verschuift de focus van onze betrokkenheid van expert naar slachtoffer. Iedereen kan aangevallen worden en er is niemand waarvan duidelijk valt te zeggen dat hij of zij het gevaar zal afwenden. We hebben als kijker dan ook geen andere keuze dan ons te identificeren met personages wiens voortbestaan twijfelachtig is en die, door de afwezigheid van autoritaire bescherming, zijn aangewezen op hun eigen mogelijkheden. Betrokkenheid is in moderne horror gebaseerd op de verwachting dat we uiteindelijk wel zullen verliezen en dat we enkel ons best kunnen doen om het onafwendbare te voorkomen en al vechtend tenonder te gaan. Gesloten eindes zijn daarom dun gezaaid, implicerend dat de situatie nog kan escaleren (Tudor, 1989: 215-217). Tekenend voor deze nieuwe situatie, en voortbouwend op het eerder aangehaalde voorbeeld van *Invasion of the Body Snatchers*, is de remake van de film uit 1978. Terwijl in het origineel acteur Kevin McCarthy op het einde nog verwoede en uiteindelijk succesvolle pogingen doet om de buitenaardse invasie tegen te gaan, maakt hij in de remake een cameo-verschijning met dezelfde act en wordt hij prompt omvergereden door een voorbijrazende truck. Zijn opvolger in de rol, Donald Sutherland, wordt uiteindelijk wel door de aliens bezeten (Newman, 1989: 4). Moderne horror is dus paranoïde omwille van enerzijds haar ingebouwde prognose met betrekking tot de uitkomst van het verhaal, en anderzijds de veronderstelling dat de wortels van het kwaad binnen in onszelf (cf. *Psycho* en *Peeping Tom*) en binnen in onze gevestigde instituties kunnen gevonden worden. Tudor (1989: 217) schrijft daarom: ‘it is not just doubt that is ubiquitous in this world: it is self-doubt’.

5.3 Romero’s maatschappijkritiek

De maatschappij waaruit zulke horror ontspringt is er een die fundamenteel onbetrouwbaar is (Ibid.: 221), en het is aan ons om in de volgende hoofdstukken na te gaan welke methodes en welke metaforen cineasten gebruikten om dit in hun horrorfilms uit te werken. Ook op dit vlak was *Night of the Living Dead* een voorloper, en op die manier werd George Romero de eerste horror-*auteur* van zijn

tijd. Darryl Jones (2002: 161) wijst er wel op dat zombificatie altijd al een goede politieke metafoor heeft geboden, omwille van haar connecties met Haïtiaanse voodoo en dus met kolonialisme en vooral slavernij. Zowel in *White Zombie* (Victor Halperin – 1932), *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur – 1943) en *Plague of the Zombies* (John Gilling – 1966) worden ze gebruikt om als slaven op een plantage of in een mijn te werken. Romero vertelt dat ook hij de zombie altijd heeft gezien als de ‘blue collar worker’ onder de monsters (in Simons, 2000), maar in zijn films stapt hij af van de voodoo benadering, opteert hij voor een ongespecificeerde wetenschappelijke verklaring en voegt er nog een apocalyptisch politiek element aan toe. Zo ziet hij de zombieplag als een nieuwe orde die de oude komt vervangen, en hoewel de zombies volgens Romero dus voornamelijk de blauwe boorden voorstellen, kan iedereen worden opgenomen in de klasseloze rangen van de levende doden (Waller, 1986: 275) (in zijn meest recente film *Land of the Dead* (2005) gaat hij dieper in op deze klassenstrijd). *Night* neemt daarnaast nog enkele gevestigde Amerikaanse instituties onder vuur. Ten eerste is er het kerngezin, dat volgens Wood (1986: 115) in eerdere films altijd garant stond voor het overleven van zijn leden, maar dat nu, in de gedaante van de familie Cooper, van binnenuit wordt vernietigd. Jones (2002: 162) ziet in de moord van de dochter op haar ouders ‘a memorably grotesque emblem of 1960’s youth revolt against parental values,’ en daarnaast wijst hij erop dat het huis, ‘the home’, een vesting is geworden tegen de onstuitbare dreiging van buitenaf, een plek van vijandigheid, claustrofobie en paranoia. Daarin wordt hij bijgestaan door Harper (2005), die dit fenomeen in de context plaatst van het na-oorlogse Amerika waarin de middenklasse welvarender wordt, maar daardoor ook meer geïsoleerd. Hij ziet daarom in *Night* een oproep van Romero tot meer samenwerking, in die zin dat als we de wereld rondom ons gewoon laten uiteenvallen ze uiteindelijk ook onze eigen levens zal vernietigen.

Romero levert ook commentaar op de media, die verwarrende en misleidende berichten de wereld insturen, en op de rol van massacommunicatie. Zo vechten Ben en Harry om de boven ontdekte televisie, die de enige vorm van communicatie met de buitenwereld is, terwijl ze nog niet eens deftig met elkaar kunnen communiceren (Harper, 2005). Via de televisie gaan de overlevenden op zoek naar uitleg en begeleiding, maar het enige dat ze te zien en te horen krijgen, zijn bureaucraten die de verantwoordelijkheid van zich af willen schuiven en advies dat hen geen meter vooruit helpt (Waller, 1986: 290). In de meeste lezingen van de

film zijn het dan ook de autoriteiten die het het zwaarst te verduren krijgen, hier voornamelijk belichaamd door Sheriff McClelland (George Kosana) en zijn eenheid van de civiele bescherming. McClelland en zijn crew zijn voorzien van massa's wapens, munitie, trucks en politiehonden en lijken het zeer gemakkelijk te hebben met het opruimen van de rondlopende levende doden. Ze opereren buiten en overdag en worden nooit ingesloten of in aantal overtroffen door de trage zombies. Ze moeten, in tegenstelling tot de hoofdpersonages, niet vechten op leven en dood, maar kunnen simpelweg de zombies van ver afknallen en lijken er nog plezier in te hebben ook (Ibid.: 290-291). Des te groter lijkt daarom hun incompetentie wanneer ze er uiteindelijk toch nog in slagen het enige overlevende personage te vermoorden dat de nacht heeft doorstaan en waar de kijker nog mee identificeert. David Pirie wijst er daarnaast op dat de manier waarop ze zich met hun eigen zelfgenoegzame jargon al schietend en vernielend door het landschap begeven, gedachten oproept aan gelijkaardige operaties in Zuidoost-Azië (geciteerd in Newman, 1989: 4).

Het maatschappelijk issue dat misschien nog het hardst resoneert doorheen de film is echter de rassenkwestie en de opkomst van de mensenrechtenbeweging in de jaren '50 en '60. Door een zwarte in de hoofdrol te casten, verwierp Romero de gewoonte van Hollywood om geen zwarte helden te gebruiken. Er waren al wel de films met o.a. Sidney Poitier en Harry Belafonte, dus hierin was hij niet de eerste, maar het verschil met deze films is dat *Night* op geen enkel moment expliciet naar raciale kwesties verwijst, wat volgens Harper (2005) de boodschap paradoxaal genoeg des te harder deed aankomen bij het publiek van toen. Zij die verwachtten dat zwarten in Amerika zich onderdanig moesten gedragen, zullen vreemd opgekeken hebben dat Ben dat niet deed tegenover Harry, zeker in een film van een blanke regisseur (Griffin, 2005). Deze zuiderlijke mentaliteit dringt ook hevig door in de beelden van de oprukkende Sheriff McClelland en zijn manschappen terwijl ze de hulpeloze zombies verjagen. Deze vertonen namelijk sterke gelijkenissen met de echte beelden van lynchpartijen en van de demonstraties en sit-ins waar vreedzame betogers werden belaagd door gewelddadige rednecks, waterkanonnen en politiehonden (Simon, 2000).

Dit effect wordt door Romero nog versterkt door het gebruik van zwart-witbeelden gefilmd met een handheld camera, waardoor het soort documentaire beelden wordt bekomen zoals men ze destijds ook in het nieuws zag. Doordat al



Figuur 1 Realiteit: Een zwarte wordt hardhandig aangepakt (Bron: Simon, 2000).



Figuur 2 Fictie: Sheriff McClelland jaagt zombies op.

enkele decennia alle nieuwsmedia in zwart-wit waren, bestond toen het gevoel dat hoewel het echte leven in kleur is, zwart-wit realistischer was (Newman, 1986: 6). Op deze manier wist Romero zijn laag budget creatief te gebruiken. Ook deze 'direct cinema approach' zou worden overgenomen door de latere horrorregisseurs van de jaren '70, daarmee enkel nog toevoegend aan de lange lijst van manieren waarop *Night of the Living Dead* het genre heeft beïnvloed.

6. Besluit

In dit hoofdstuk hebben we een antwoord gezocht op de vraag waarom de jaren '70 zo bijzonder zijn geweest binnen de evolutie van het horrorgenre en welke maatschappelijke en industriële factoren daartoe hebben bijgedragen. Zo hebben we ontdekt dat het horrorgenre grotendeels valt in te delen in twee periodes die samenlopen met de bloei en het verval van het Hollywood-studiosysteem. Van de jaren dertig tot vijftig hadden de studio's grote controle over het productieproces en bepaalden de magnaten dat hun films de waarden van de American Dream moesten belichamen, enerzijds omdat ze er groot ontzag voor koesterden, en anderzijds omdat dit de films waren waarvan ze dachten dat het publiek ze wilde 'consumeren'. In het horrorgenre uitte dit zich in een wereld die door Newman mooi is vergeleken met een soort Land van Oz: ergens ver weg waar vreemde schepsels rondlopen, maar die uiteindelijk altijd wel worden overwonnen door de krachten van het goede, meestal belichaamd door een autoritair figuur. Een vrij veilige wereld dus, waar het wel spannend is om te vertoeven, maar waar enige twijfel omtrent de goede afloop volledig afwezig is dankzij het ingrijpen van autoriteit en traditie. De angsten die in deze films verwerkt zaten, waren die van een hogere klasse die bang was voor verandering. Op die manier kunnen we ons vinden in de theorie van Judith Hess Wright, die stelt dat de klassieke genrefilms een ideologische functie hadden, in die zin dat ze de status quo trachtten te bevorderen. Toch bezitten deze horrorfilms intrinsiek ook een antiautoritair kantje, omdat een deel van de betrokkenheid van het publiek ontspringt in het ondermijnd zien van de gevestigde orde. Echt expliciet was dit echter nooit omdat de studiobonzen nog te grote controle hadden over het productieproces.

Vanaf de jaren '50 begonnen er echter barsten te ontstaan in het monopolie van het studiosysteem. De eerste sporen hiervan in het horrorgenre vinden we terug in *Psycho* en *Peeping Tom* uit 1960, die de horror in de alledaagse omgeving plaatsten en zo enkele conventies en tradities van het genre wisten onderuit te halen. De aanzet naar meer paranoïde horror was gegeven. Het was pas eind jaren '60 echter dat de horrorfilm voorgoed het 'Land van Oz verliet en werd losgelaten in Kansas', zoals Newman (1986: 6) het prachtig verwoordde. Hollywood geraakte in een zware identiteitscrisis doordat televisie de rol van familie-entertainment had

overgenomen, en de studio's geen voeling meer hadden met de wensen van het publiek. Hierdoor verwierven onafhankelijke cineasten meer kansen en meer creatieve vrijheid, hetzij bij een grote studio, hetzij bij een van de kleinere independents die hun opgang aan het maken waren. Deze kansen gingen zij aanwenden om, onder invloed van enerzijds de Europese cinema en anderzijds de toenemende maatschappelijke strubbelingen, films te maken die de traditionele Hollywoodconventies naast zich lieten liggen en waar een persoonlijke visie vanuit ging. We kunnen dus stellen dat in de jaren '60 films hun meer ideologische functie verloren ten voordele van een rituele functie, d.w.z. dat ze (tijdelijk) meer de waarden en ideeën van het Amerikaanse volk gingen weerspiegelen als gevolg van de financiële malaise in de industrie. Terwijl in andere genres deze issues vaak rechtstreeks werden behandeld, maakten horrorfilms gebruik van metafoor en overdrijving. George Romero's *Night of the Living Dead* was de film die deze beweging in het horrorgenre in gang trapte, met haar impliciete commentaar op o.a. de incompetente regering, de veranderende rol van de familie, de rassenstrijd, Vietnam en geweld tout cours. In de volgende hoofdstukken gaan we dieper in op enkele andere horrorfilms om na te gaan op welke manier zij commentaar leverden op hun periode.

II. Inhoudelijke analyse

0. Inleiding

Voor de analyse van de films in dit hoofdstuk zullen we gebruik maken van het analysemodel van Peters (1981: 42-65), aangevuld met enkele elementen van Bordwell (1989) en Dick (1990). Centraal in Peters' model staat de gedachte dat 'een speelfilm bestaat uit de afbeelding van de uitbeelding van een verhaal'. Hiermee onderscheidt hij vier lagen waaruit een film is opgebouwd:

- 1) Het uitgebeelde verhaal – personages, thema's, verhaalstructuur, ruimtelijke en temporele eenheden
- 2) De uitbeelding van het verhaal – acteurs, decors, rekwisieten, dialoog
- 3) De afbeelding van het uitgebeelde verhaal – camera, belichting, mise-en-scène, montage
- 4) Buitenbeeldse tekst en geluid – filmmuziek, titels

Aan de hand hiervan kunnen we dieper ingaan op de onderliggende betekenis van films. De laag van het uitgebeelde verhaal is altijd de belangrijkste omdat hieruit de voornaamste thema's moeten blijken. De andere lagen dienen meestal om deze thema's nog te benadrukken en te ondersteunen, hoewel het ook mogelijk is dat verschillende lagen elkaar contrasteren. Bij wijze van waarschuwing vermelden we er toch nog even bij dat het mogelijk is dat er overlapping zal plaatsvinden tussen de verschillende lagen. Het is namelijk niet altijd even gemakkelijk om bepaalde elementen in mooi afgebakende vakjes in te delen. Eerst analyseren we de drie onafhankelijke films, waarna we afsluiten met de analyse van de gekozen mainstream film. Omdat het de bedoeling is na te gaan hoe deze films hun maatschappelijke context becommentariëren, is het ten slotte ook aangewezen dat we elke film iets preciezer binnen die context situeren. Daarom beginnen we elke analyse met een korte voorstelling van de voornaamste productieleden en een korte productie- en receptiegeschiedenis.

1. Last House on the Left – Wes Craven, 1972

1.1 Voorstelling van de film

Hoewel *Night of the Living Dead* de deur opende voor het grauwere karakter van de horrorfilm, was het waarschijnlijk echter *Last House on the Left* dat die deur brutaal intrapte en definitief de aanzet gaf tot de genadeloze, nietsontziende horror van de jaren '70. *Last House* was het grote keerpunt wat betreft de realistische afbeelding van geweld, en de prent werd dan ook een van de meest controversiële horrorfilms van de voorbije eeuw.

Last House ontstond uit de samenwerking tussen Sean S. Cunningham en Wes Craven, twee nu legendarische horrorregisseurs, die in de jaren '80 en '90 grote faam zouden maken met respectievelijk de *Friday the 13th*-films en de *Nightmare on Elm Street*- en *Scream*-reeksen. Craven en Cunningham begonnen aan het project in opdracht van de low-budget verdeler Hallmark, die hen opdroeg een zo gewelddadige screenplay te schrijven als ze konden. Het script waar Craven vervolgens mee kwam aandragen ging verder dan iemand had verwacht, maar Hallmark zag het potentieel in van zo'n controversiële film en besloot de film te financieren (Nock, 2003). Het verhaal zelf baseerde Craven op Ingmar Bergmans *Jungfrukällan* (*The Virgin Spring*) uit 1960, dat zelf gebaseerd was op een veertiende-eeuws Zweeds volkslied. Daarin wordt een meisje door drie herders verkracht en vermoord, waarop deze onwetend in de herberg van de ouders van het meisje gaan overnachten en ze op hun beurt worden vermoord door de wraaknemende ouders. Waar van toepassing zullen we daarom in onze analyse van *Last House* de link leggen met *The Virgin Spring* en nagaan in hoeverre Cravens horrorfilm overeenkomt met Bergmans drama, of net in hoeverre ze van elkaar verschillen.

Met een budget van \$90.000 en een onervaren crew gingen regisseur Craven en producer Cunningham aan de slag, en na enkele test screenings onder verschillende titels als *Krug and Company* en *Sex Crime of the Century* (een typische marketingstrategie op de low-budget markt), ging *Last House* uiteindelijk in première op 23 augustus 1972 in de Paris Cinema in Wethersfield, Connecticut. Adam Lowenstein (2005: 139) wijst op de merkwaardigheid van dit laatste. De Paris

Cinema was namelijk een zaal die zich voornamelijk afstemde op een mainstream, middle-class publiek, een groep die allerminst valt te vergelijken met het gewoonlijke grindhouse of drive-in publiek waar exploitationfilms naar cateren. Lowenstein noemt de keuze om *Last House* los te laten op deze onvoorbereide, middle-class kijkers ‘a momentous one’, een keuze die er mee toe heeft geleid dat



Figuur 3 De disclaimer van deze advertentie benadrukt de sociale significantie van *Last House* (Bron: Lowenstein, 2005: 112).

de film door een groot gedeelte van deze groep werd geaccepteerd. Wat er namelijk gebeurde was dat de film meteen werd veroordeeld en aangevallen in het lokale krantje *The Hartford Courant* omwille van haar ‘lingering gore, senseless cruelty, sadism and fetishism.’ Hierop antwoordde Hallmark enkele dagen later met een open brief in dezelfde krant met de boodschap dat het bedrijf nog steeds volledig achter *Last House* stond omdat het de film beschouwde als ‘morally redeeming and [delivering] an important social message.’ De belangrijkste inhoud van deze brief werd vervolgens mee verwerkt in de

advertentiecampaagne voor de film (Fig. 3), in een poging het protest tegen het zogezegd immorele karakter van de film de wind uit de zeilen te halen (Lowenstein, 2005: 139). Een groot deel van het succes van *Last House* was dan ook te danken aan Hallmarks advertentiecampaagne, die daarnaast nog op een andere manier in het oog sprong met haar veelgeprezen tagline ‘To avoid fainting keep repeating, it’s only a movie... only a movie... only a movie...’ Zeer toepasselijk was deze tagline ook, want hoewel Herschell Gordon Lewis voor zijn film *Color Me Blood Red* (1965) al een gelijkaardige slogan gebruikte (‘You Must Keep Reminding Yourself *It’s Just a Motion Picture!*’) (Meyers, 1983), wordt de kijker daar in Lewis’ film al genoeg aan herinnerd omwille van het overdreven camp-gehalte. Het

onverbidelijke realisme van *Last House* bood daarentegen minder soelaas, waardoor menig kijker mogelijk inderdaad zijn toevlucht zal hebben gezocht in de geruststellende gedachte dat ‘it’s only a movie... only a movie...’

1.2 Laag van het uitgebeelde verhaal: A bit of the old ultraviolence

1.2.1 Verhaal

Om haar zeventiende verjaardag te vieren gaat Mari Collingwood (Sandra Cassell) met haar vriendin Phyllis Stone (Lucy Grantham) naar een optreden van de groep Bloodlust. Onderweg op de radio horen ze een nieuwsbericht over de gevangenisontsnapping van moordenaars en verkrachters Krug Stillo (David Hess) en Weasel (Fred Lincoln), die tot stand is gekomen met de hulp van Krugs drugsverslaafde zoon Junior (Marc Scheffler) en vriendin Sadie (Jeramie Rain). In de stad aangekomen besluiten Phyllis en Mari eerst nog ergens wat weed te gaan scoren, waarbij ze jammer genoeg op Junior stuiten die hen met wat ‘prime Columbian weed’ in het vooruitzicht mee naar zijn hotelkamer lokt. Daar blijkt meteen dat ze in de val zijn gelokt en in handen zijn gevallen van Krug en zijn kompanen, die Phyllis meteen beginnen aan te randen terwijl Mari angstig moet toekijken.

De volgende ochtend spotten we de bende aan de achterkant van het hotel, waar ze de bewusteloze meisjes in de koffer van hun auto moffelen en richting Canadese grens vertrekken. Na enkele kilometers valt de auto echter in panne, en dit vlak voor het huis van Mari’s ouders. Deze zijn ondertussen natuurlijk ongerust geworden en hebben al visite van de politie, die tijdens de rest van de film het voorwerp zullen uitmaken van een soort slapstick subplot waarin ze uitblinken in geknoei. Terwijl de agenten Mari’s verjaardagstaart naar binnen spelen, worden Mari en Phyllis het aangrenzende bos in geleid, waar ze het volgende halfuur de ene vernedering na de andere moeten ondergaan, wat uiteindelijk tot hun beider dood zal leiden.

Met hun auto in panne en zonder dak boven hun hoofd besluiten Krug en co. zich nu voor te doen als zakenlui op doorreis om een maaltijd en een bed te versieren in het nabijgelegen huis van de Collingwoods. Zich vooralsnog van geen

kwaad bewust staan de Collingwoods dit toe, totdat 's nachts stilaan alle puzzelstukjes in elkaar beginnen te passen. Estelle (Cynthia Carr) ziet het peace-kettinkje rond Juniors hals hangen dat ze Mari de dag tevoren cadeau hadden gedaan, ze vindt bebloede kledij en hoort Krug praten over wat er die dag gebeurd was. Wanneer zij en haar man John (Gaylord St. James) daarna Mari's lijk vinden in het nabijgelegen meer, besluiten ze hun dochter eigenhandig te wreken. Terwijl Estelle Weasel eerst verleidt en vervolgens vermoordt, legt John met zijn legerervaring enkele valstrikken doorheen het huis. In de chaos die daarop volgt, dwingt Krug Junior zichzelf door het hoofd te schieten en wordt hij zelf door John met een kettingzaag bewerkt. Sadie, ten slotte, wordt tijdens een vluchtpoging door Estelle de keel over gesneden. De film eindigt met het beeld van de twee gebroken ouders die hun dochter hebben gewraakt, maar die zich daarmee enkel nog dieper in de miserie hebben gewerkt.

1.2.2 Thematiek

a) Geweld

Last House bekijken is doorgaans niet bepaald een pretje, en hem analyseren is dat dan ook evenmin, want zelfs meer dan dertig jaar later voelt de film nog steeds aan als een stomp in de maag. Waar veel andere horrorfilms op cruciale momenten immers even wegstijgen en het publiek een korte adempauze gunnen, is *Last House* onverbiddelijk en dwingt Craven ons te doen kennismaken met de volledige draagwijdte van echte horror. Naar *Last House* kijken valt dan misschien ook wel enigszins te vergelijken met de experimenten waar Malcolm McDowell in *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrik – 1971) aan wordt onderworpen, in die zin dat de kijker net als McDowells personage Alex zonder te knippen wordt blootgesteld aan shot na shot van verkrachting, verminking en vernedering. De kracht van de film ligt echter niet in de gore, want hoewel we heel even wel wat ingewanden en een afgehakte arm te zien krijgen, biedt *Last House* op dat gebied niets wat andere films ervoor en erna niet tien keer smeriger hebben getoond. Waar Craven volgens Handlen (2004) echter in uitblinkt is de overtuiging om zonder verpinken door te gaan op de premisse van de film tot aan haar dramatische conclusie, en de horror

niet op te poetsen of te glorifiëren maar ze gewoon droog en eerlijk aan de kijker voor te leggen. Volgens Gravesen (2006) ligt daar dan ook de ware essentie van de horrorfilm:

[To have] the surefootedness to go beyond what is expected or accepted, and to not apologize for doing so. So if taste be damned, *Last House's* second act is cinematic heaven (Gravesen, 2006).

Met dit laatste zullen velen begrijpelijk niet akkoord gaan, maar het is wel zo dat weinigen onaangeroerd zullen blijven na het bekijken van de film. Wat *Last House* bij de kijker tracht te bewerkstelligen is namelijk gelijkaardig aan wat de onderzoekers in *A Clockwork Orange* bij Alex willen opwekken: een afkeer van geweld. *Last House* was Cravens antwoord op het gevoel dat de Amerikaanse cinema geweld niet afbeeldde zoals hij het dagelijks op het nieuws zag afgebeeld: lelijk, sadistisch en zonder good guys en bad guys. Het was een reactie op het soort Clint Eastwood-films waarin mensen worden neergeschoten, maar waarin de dood en de horror die daar normaal mee gepaard gaan verder niets te betekenen hebben (Craven, in Carson & Szulkin, 2002). Daarnaast verwijst Craven ook naar zijn jeugd als bron van motivatie. Hij groeide op in een blanke, zeer religieuze working-class familie waar een zekere mate van geheimzinnigheid heerste, in die zin dat er over bepaalde dingen niet gesproken werd en dat elke discussie vaak onmiddellijk in de kiem werd gesmoord. Later begon hij zich te realiseren dat in de Verenigde Staten als natie ongeveer hetzelfde werd gedaan, en *Last House* was zijn bijdrage tot het proberen doorbreken van die trend (Wood, 1980: 24-32). Hoewel de film dus deels werd geïnspireerd door de gruwelbeelden uit Vietnam, biedt de film geen duidelijke parallellen met de oorlog in Zuidoost-Azië. Volgens Wood biedt *Last House* eerder een analyse van de aard en de voorwaarden van geweld en ziet het deze als inherent aan de Amerikaanse maatschappij van de late jaren '60 en vroege jaren '70. Dit gevoel wordt beaamd door de opmerkelijke advertentiecampagne die *Last House* vergezelde. In antwoord op de hele hetze rond de film beweert de disclaimer op een van de posters namelijk het volgende: 'The movie makes a plea for an end to all the senseless violence and inhuman cruelty that has become so much a part of the times in which we live' (Lowenstein, 2005: 111). Inderdaad, volgens Guillory (2004) lijkt het dat de Collingwoods van de stad zijn verhuisd naar een meer landelijke omgeving om aan het geweld te ontsnappen dat begin jaren '70 de natie leek te

overspoelen, om op die manier een stukje van het oude Amerika waarin ze waren opgegroeid te heropbouwen. Wanneer Krug en co. hun wereld komen verstoren, vervallen ze echter even gemakkelijk in hetzelfde patroon van geweld en is het enige dat voor hen nog telt wraak, en dan nog liefst zo bloederig mogelijk. Op die manier zijn de Collingwoods uiteindelijk niet veel beter dan de geweldenaars waar ze in eerste instantie van hadden proberen wegvlugten, en zo probeert Craven aan te tonen dat iedereen wel gevoelig was voor de stroom aan geweld die Amerika overspoelde tijdens het Vietnam-tijdperk.

Bijzonder ook is dat Craven er in slaagt de kijker te doen instemmen met de gruweldaden van de ouders. Typisch voor de rape-revenge film is namelijk dat het publiek er eerst toe wordt geleid met het onschuldig slachtoffer te sympathiseren, hier o.a. verwezenlijkt door de frivole tienerpraat van de twee meisjes in het begin van de film. Hierdoor wordt het gevoel van verontwaardiging en woede bij het publiek versterkt wanneer het slachtoffer uiteindelijk wordt aangevallen. Op die manier wordt de kijker dichter betrokken bij de daaropvolgende vergeldingsacties, hoe wreed die ook zijn, en dat is een positie die een zeker moreel ongemak teweeg kan brengen (Alexander, 2005). Ook op deze ambiguïteit speelde *Last House's* advertentiecampagne in: 'A young girl savagely brutalized, killed by a wanton band of degenerates,' zo leest de disclaimer. 'Revenge of the most horrible kind exacted by the parents of the dead girl – the killers are themselves killed.' Toeschouwers worden vervolgens verzekerd dat '[they *should*] hate the people who perpetrate these outrages,' maar onmiddellijk stelt zich dan de vraag *welke* 'outrages' gehaat moeten worden: die van de bende of die van de ouders? De advertentie biedt geen antwoord (Lowenstein, 2005: 114) en *Last House* zelf dus evenmin. Dit gevoel wordt immers nog versterkt door het feit dat zowel Krugs bende als Mari's ouders



Figuur 4 Weasel plukt nerveus het gras van zijn bebloede handen.

na hun daden duidelijk wroeging voelen om wat ze hebben aangericht. Nadat Krug en co. Phyllis hebben vermoord en Mari hebben verkracht en verminkt staan ze met z'n drieën (Junior volgde het gebeuren al een hele tijd verbouwereerd van op een afstand) wezenloos voor zich uit te staren terwijl Mari verslagen wegkruipt. Ze durven haar nog amper aankijken, weten met hun bebloede handen geen blijf (Fig.

4) en wandelen bedremmeld achter haar aan tot Krug haar het genadeschot geeft als betrof het een zieke trouwe viervoeter. Craven gunt zijn criminelen geen voldoening voor hun daden, integendeel, ze walgen ervan. Weer kunnen we Craven aan het woord laten:

It was as if they had been playing with a doll, and it had broken and come apart and they did not know how to put it back together. Again, there were parallels with what I was seeing in our culture, where *we* were breaking things that we did not know how to put back together (geciteerd in Wood, 1980).

De manier waarop de reactie van de bende in scène wordt gezet is in grote lijnen vergelijkbaar met wat er gebeurt na Karins (Birgitta Pettersson) verkrachting in *Virgin Spring*. Daarin lijken de

drie herders na hun misdaad even van hun melk terwijl ze Karin wat verdwaasd laten rondwandelen. Het verschil tussen beide films hier is dat Craven veel dieper ingaat op de reactie van Krug, Weasel en Sadie. Hij toont close-ups van hun berouwvolle gezichten en bebloede handen terwijl ze



Figuur 5 Enigszins ontdaan kijken de herders toe hoe Karin vol ongeloof de situatie tracht te vatten.

duidelijk aangedaan de ernst van hun daden onder ogen komen. De herders daarentegen lijken niet helemaal te beseffen wat ze hebben aangericht. Ze voelen wel een zeker ongemak, maar die is van een heel andere aard dan die van Krug en co. Ze reageren als kinderen die weten dat ze iets verkeerd hebben gedaan maar niet goed weten waarom, terwijl in *Last House* de bende in een moment van helderheid oprecht beseft dat ze te ver zijn gegaan. Ook de uiteindelijke moord op Karin is veel primitiever en impulsiever dan die op Mari. Wanneer Krug Mari doodschiet, lijkt het voor beide een verlossing. Berustend in haar lot wandelt Mari onverstoord een vijver in om te wachten op het genadeschot, terwijl Krug aan Weasel het pistool vraagt waarmee hij met duidelijke wroeging een einde maakt aan Mari's lijdensweg. In *Virgin Spring* gaat alles veel sneller. Terwijl Karin tussen de drie verbouwereerde herders door wegwandelt, zien we achter haar één van hen zich plots bukken om een grote stok op te rapen waarmee hij haar in een schijnbaar plotse bui van razernij op

het hoofd slaat. Heel even kijken de twee oudste herders toe hoe ze zich nog voor een laatste keer omdraait en sterft, waarop ze meteen haar kleren stelen en de benen nemen. Het is de jongste, onschuldige broer van ongeveer een jaar of tien die het meest lijkt aangeslagen door de gebeurtenissen. Hij wordt opgedragen achter te blijven om op de geiten te passen, maar zet het uiteindelijk ook op een lopen, afgeschrikt door Karins dode lichaam. Hoewel beide films hun antagonisten dus een zeker berouw laten voelen, doen ze dit op een verschillend niveau. Craven staat er veel langer bij stil omdat het net deze ambigue relatie tegenover geweld is waar zijn film om draait. Het is namelijk hetzelfde gevoel dat ook op het einde van de film overheerst, want net als Krug en zijn bende blijven ook Mari's ouders compleet verslagen achter. Nadat ze Sadie's keel heeft overgesneden slaat Estelle onthutst de handen voor de mond en zoekt ze iets later steun bij John die als een gebroken man naar de grond zit te staren na Krug met zijn kettingzaag te hebben bewerkt. Rechtvaardigheid is zogezegd geschied, maar het enige dat overblijft is de herinnering aan hun gruweldaden en de wetenschap dat deze het verdriet om hun dochter allerminst hebben getemperd. Wat op het einde van *Last House* nog overblijft is volgens Newman (1989: 55) dan ook het idee dat geweld iedereen bezoedelt: slachtoffer en dader, rechtvaardige en onrechtvaardige. Bergman daarentegen geeft het geweld in zijn film een betekenis die verder gaat dan dat. Nadat Karins vader (Max von Sydow) de drie herders heeft gedood (inclusief het kleine jongetje, iets waar zelfs seventies horror zich zelden aan waagde), gaat hij



Figuur 6 Een goddelijke bron ontspringt op de plek waar Karin werd vermoord.

met zijn vrouw, enkele bewoners van zijn boerenclave en zijn stiefdochter Ingeri (Gunnel Lindblom) die Karins moord heeft zien gebeuren op zoek naar het lichaam van zijn dochter. Eenmaal gevonden richt hij zich tot God om zijn onbegrip te uiten over hoe dit mocht gebeuren en om vergiffenis te vragen voor zijn zonden. Daarop ontspringt er op miraculeuze wijze een nieuwe bron op de plek van Karins lichaam waarin hij het bloed van zijn handen kan wassen. Zodoende heeft Karins dood uiteindelijk toch nog een zekere heilzame invloed, en het is net deze verlossing die

Craven ons ontnemt in *Last House* om nogmaals zijn boodschap door te drukken dat er met geweld helemaal niets heilzaam gemoeid is.

b) Klassenstrijd

Een vaak terugkerende dynamiek in Cravens films is de strijd tussen antagonistische groepen, meestal parallelle families, die volgens Newman (1989: 55) respectievelijk de 'krachten van destructieve anarchie en normatieve repressie' voorstellen (in zijn volgende film *The Hills Have Eyes* uit 1978 zou hij dit thema het duidelijkst uitwerken). Newman merkt op dat het enige mogelijke contact tussen deze beide kampen steevast bestaat uit meedogenloos geweld dat voortvloeit uit de neiging elkaar te imiteren. In *Last House* komt dit thema voornamelijk tot uiting in het derde deel van de film wanneer de middle-class Collingwoods worden uitgespeeld tegenover de lower-class Stillo's, die ook volgens Lowenstein (2005: 118) eigenschappen vertonen van zowel de bourgeoisiecultuur als de countercultuur. Net als hippies drijven ze de spot met de waarden van de middenstanders, houden ze er een losse seksuele moraal op na (de biseksuele Sadie) en zijn ze niet vies van drugs. Lowenstein schrijft daarom:

The Stillo's expose the bleak underside of certain countercultural impulses taken to their limit, where the outcome is not progressive social change and self-awakening but addiction, rape and murder.

In die zin kan Krugs bende begrepen worden als een soort Manson-familie, toch een van de meest angstaanjagende counterculturele 'families' van die periode (Sadie's naam komt waarschijnlijk niet toevallig overeen met die van Manson-lid Susan "Sadie Mae Glutz" Atkins). Toch slaagt de bende er ook in de kleinburgerlijkheid van de Collingwoods te imiteren tijdens de dinerscène, maar vallen ze enigszins door de mand door hun overdadigheid bij het eten en drinken, terwijl John en Estelle afkeurend toekijken. Zowel Lowenstein (2005: 133-134) als Wood (1986: 128) zien in de derde act van de film dan ook een klassenstrijd tussen de 'haves' en de 'have-nots' die het duidelijkst wordt verwoord door Krug: 'Goddamn high-class tight-ass freakos. All that goddamn silverware. Who do they think they are, anyway? People in China eating with sticks and these creeps got sixteen utensils for every pea on the plate.' Craven zet deze uitspraak kracht bij in de mise-en-scène door Krug op het



Figuur 7 Krug en vrienden onder het vredessymbool.

bed van Mari te plaatsen, vlak onder een grote peace-poster (Fig. 7). Lowenstein beweert dat door hem op die manier een counterculturele politieke mening te geven Craven het de kijker bemoeilijkt om Krug simpelweg te categoriseren als louter onmens.

Zijn persoon beperkt zich immers niet langer tot die van een ongeletterde barbaar wanneer hij onder het banier van de hippiebeweging plots de klassenstrijd aanhaalt en zo een zeker countercultureel activisme tentoon spreidt dat verder gaat dan wat Mari ooit toont (Lowenstein, 2005: 134). Op deze manier ziet Wood (1986: 128) de monsterlijkheid van de bende als een product van het klassensysteem waarin alle personages zitten vervat en worden we er volgens hem toe geleid elke daad van geweld te verstaan als ‘de manifestatie van bepaalde impliciete mogelijkheden die intrinsiek zijn aan ons sociaal machtssysteem.’ En inderdaad, Krugs wantrouwen tegenover de hogere klasse wordt op ironische wijze bevestigd wanneer John Collingwood een prachtig stuk zilverbestek gebruikt om een val aan te leggen voor de Stillo’s.

c) Incompetente autoriteiten

Omwille van het ongenadige karakter van *Last House* en de sociale commentaar die daar aan vast hangt, zijn veel critici geneigd de licht komische subplot te negeren die doorheen de film zit gemonteerd. Velen schrijven ze af als louter een overbodig en afleidend intermezzo dat het tempo uit de film haalt en voor sommigen zelfs de horror. Dit laatste gaat misschien iets te ver want op de gruwel van de rauwe beelden van Mari en Phyllis’ lijdensweg valt weinig af te dingen, maar het is wel zo dat het subplot filmisch gezien inderdaad absoluut niet in de rest van het geheel past. De Laurel & Hardy slapstickhumor rond de twee agenten strookt niet met het bloedserieuze karakter van de wandaden die door Krug en zijn handlangers gepleegd worden en ze draagt niets bij tot de plot en tot het hoofdthema van de film. Hier houden critici gewoonlijk op wanneer ze het over de subplot van *Last House* hebben, maar we kunnen ons afvragen wat Craven bezielt heeft ze toch in de film

op te nemen. Het meest voor de hand liggende antwoord op die vraag, zeker in het kader van de sociale kritiek in de film, is dat we de subplot waarschijnlijk eenvoudigweg als nog een extra, weinig subtiele middenvinger richting establishment kunnen beschouwen. Het verhaal betreft namelijk de exploten van twee politieagenten die door de Collingwoods zijn ingeschakeld om hun dochter te helpen terugvinden en die daarbij weinig doortastend te werk gaan. Ze eten met hun tweetjes Mari's verjaardagstaart op, terwijl tien meter verder, voor de oprit van de Collingwoods Krugs auto in panne valt en de meisjes het aanpalende bos in worden geleid. Op weg naar het politiebureau zien ze de verlaten auto staan maar besluiten ze dat ze belangrijker dingen te doen hebben. Een paar minuten later zitten ze rustig te dammen. Zo gaat het dus voor de rest van de film voort en wordt wel heel duidelijk welke mening Craven er op na hield als het op autoriteiten en overheid aankwam.

1.2.3 Personages

Door Mari en Phyllis uit te spelen tegenover de bende van Krug biedt Craven ook op het gebied van personages een goede metafoor voor het uitdoven van het 'peace and love' gevoel van de sixties. De twee meisjes vormen de onschuldige, beetje naïeve afgevaardigden van de love generation en de anti-oorlogsbeweging die begin jaren '70 werden wakker geschud door de realisatie dat President Nixon niet alleen bereid was de oorlog in Vietnam uit te breiden naar Cambodja, maar dat de regering zelfs in eigen land bereid was tot geweld over te gaan. Deze nieuwe sfeer van onrust wordt in *Last House* belichaamd door de Stillo's, die hen hardhandig doen inzien dat de flower power voorgoed heeft afgedaan. Als we de antagonisten van *Last House* vergelijken met die van *Virgin Spring* blijken weer twee duidelijk verschillende opvattingen, die van Craven veel duisterder dan die van Bergman. Zoals Handlen (2004) opmerkt zijn de herders in *Virgin Spring* geen pure booswichten maar louter ronddwalende primitievelingen. Slechts één van hen kan praten, een andere verloor ooit zijn tong en communiceert met een soort gegrom en het jongetje is gewoon stom. De dreiging die van hen uitgaat is voelbaar maar nooit echt schrikwekkend omdat hun voorkomen en gedrag niet alleen angst opwekken maar ook medelijden. Hun handelen is niet echt doordacht en vrij impulsief, en wat ze Karin aandoen is



Figuur 8 Karin en de herders.

meer het gevolg van een soort dierlijke drang dan van een bewuste strategie. Onder de bendeleden van *Last House* valt enkel Junior enigszins te vergelijken met de herders. Krug, Weasel en Sadie daarentegen zijn vrij intelligent, zelfzeker en scheppen er duidelijk plezier in (aanvankelijk toch) hun slachtoffers te vernederen en te verminken. Ze hebben de situatie steeds onder controle en dat maakt de dreiging die van hen uitgaat veel angstaanjager. Bergmans herders zijn verstotelingen van de maatschappij, terwijl Cravens schurken, zoals Handlen het verwoordt, symptomen zijn van een ‘deeply troubled world’. En hoewel de Stillo’s allemaal worden afgemaakt, blijft het gevoel dat hun opvolgers niet lang op zich zullen laten wachten.

1.3 Laag van de uitbeelding van het verhaal: Realisme en contrast

Wat de horror van *Last House* ook zo effectief maakt is het feit dat ze dit keer niet wordt aangericht door een legioen zombies of een horde weerwolven, maar door ‘doodnormale’ mensen zoals we ze elke dag tegenkomen op straat, in de supermarkt of (zoals bij de Collingwoods) zelfs in ons eigen huis. Vooral David Hess als Krug en Fred Lincoln als Weasel (twee personages die Craven later in *Nightmare on Elm Street* zou samenvoegen om Freddy Krueger te creëren) blinken uit in de manier waarop ze moeiteloos kunnen overschakelen tussen een zekere charme en puur sadisme (Handlen, 2004). Wat echter vooral in het oog springt zijn, zoals eerder al aangehaald, de reacties van de acteurs op de gruwel die zich afspeelt. De manier waarop Krug, Weasel en Sadie lijken te beseffen dat ze (zelfs voor hun normen) te ver zijn gegaan komt zeer geloofwaardig over, en Craven was daarmee een van de eerste regisseurs die zijn acteurs op zulke realistische manier met horror liet omgaan (Nock, 2003). Ook de reacties van de twee meisjes zijn overtuigend, hoewel hun acteerprestaties in het begin van de film iets gekunstelder overkomen. Het zou

echter kunnen dat dit een bewuste keuze was van Craven om het contrast tussen de oppergezellige, onechte levensstijl van de Collingwoods en de meer realistische weergave van de psychopaten op te voeren, want ook Mari's ouders overstijgen zoals Newman (1989: 55) het zegt eigenlijk nooit het niveau van onnatuurlijke tv-personages. Guillory (2004) ontwaart alvast een gelijkaardige werkwijze qua camerawerk (formalistisch – realistisch, cf. paragraaf 1.4) die deze stelling zou kunnen bevestigen.

Ook op het vlak van setting en decor speelt Craven met zulke contrasten. Enerzijds is er het knus ingerichte interieur van de Collingwoods en de landelijke, rustieke schoonheid van de streek errond, en anderzijds de grijze, grauwe, vervallen gebouwen van de binnenstad waar de bende zich schuilhoudt. Deze twee omgevingen plaatst hij aanvankelijk zeer uitdrukkelijk tegenover elkaar, maar vervolgens bevuilt hij geleidelijk aan ook de Collingwood-omgeving door de verdorven uitspattingen van de bende in de groene bossen te situeren en het Collingwood-huis tot een puinhoop te laten herschape door de wraaklustige ouders (Newman, 1989: 55). Op die manier weet Craven ook het decor aan te wenden om de bezoedelende invloed van geweld metaforisch weer te geven.

1.4 Laag van de afbeelding: Realisme versus formalisme

Om Cravens cinematografische benadering te situeren kunnen we deze analyse openen met een citaat waarin hij een ontmoeting met een aantal documentairemakers omschrijft die zijn werkwijze in *Last House* sterk heeft beïnvloed:

They were a very tough lot, and they used to say to each other, 'What if you were watching a mother dying on the sidewalk, would you go to help her?' They said, 'No, keep filming.' So the thing was that you do not blink, you do not look away, because then you become television, then you become American commercial movies (geciteerd in Ashlin, 2006).

Het is inderdaad deze hardvochtige documentaire stijl die Craven doorheen de film gebruikt en die *Last House* een wat voyeuristisch gevoel geeft, alsof het hele gebeuren zich afspeelt voor de ogen van het publiek. En dus net als de documentairemakers kijkt Craven niet weg en houdt hij de camera steeds stevig

gefocusst op de vernederingen die Mari en Phyllis moeten ondergaan. Toch is de cinematografie in *Last House* niet de ganse tijd zo realistisch, want zoals eerder reeds even aangehaald merkt Guillory (2004) op dat Craven filmisch realisme en formalisme met elkaar contrasteert om een onderscheid te maken tussen de leefwerelden van de antagonisten en de protagonisten. In het begin van de film, wanneer we kennis maken met de Collingwoods en wanneer Mari en Phyllis zorgeloos door de natuur wandelen is de cinematografie veel meer gestileerd: vaste camera, klassieke narratieve montage, meer oog voor mise-en-scène en frivole muziek helpen allemaal mee de wat naïeve wereld van de Collingwoods vestigen. Wanneer we ons daarentegen in de hotelkamer van de criminelen bevinden is de camera plots veel lossier, lopen de personages wat willekeurig door elkaar en is het enige dat we op de achtergrond te horen krijgen het geluid van een gejaagde stad en Sadie die in bad ‘Singing in the Rain’ ligt te neuriën (weer een duidelijke knipoog naar *A Clockwork Orange*). Deze twee stijlvormen worden nog uitdrukkelijker tegenover elkaar geplaatst wanneer de meisjes plots in de handen van Krug vallen en Craven daar uitvoerig beelden tussen monteert van de Collingwoods die thuis gezellig een verassingsfeestje aan het voorbereiden zijn (Fig. 9 & 10). Op deze manier drijft hij de spanning op tussen de twee leefwerelden, die nu onvermijdelijk zijn voorbestemd om met elkaar in de clinch te gaan (Guillory, 2004). Daarnaast is het ook opmerkelijk dat, in tegenstelling tot later in de film, het geweld in deze scène nog duidelijk filmgeweld is, doordat de camera naar opzij pakt wanneer Phyllis hier wordt aangerand en we in plaats daarvan Mari’s overgeacteerde reactie te zien krijgen (Handlen, 2004). Het lijkt wel alsof Craven de kijker subtiel wil voorbereiden op wat nog komen gaat door stapsgewijs op te bouwen naar het hardere, meer realistische geweld in het tweede deel van de film.



Figuur 9 & 10: Door de weinig subtiel juxtapositie van de zorgelijke situatie van de meisjes en de zorgeloze sfeer bij de ouders thuis drijft Craven de spanning op tussen beide kampen.

Wanneer Krug en co. de volgende morgen de stad verlaten, beginnen beide leefwerelden geleidelijk aan in elkaar over te lopen en ook dit wordt cinematografisch weergegeven. Nu de bende Mari's wereld binnenrijdt, zijn camerawerk en montage meer formalistisch en krijgen we weer frivole muziek te horen, totdat de wagen stilvalt en de meisjes uit de koffer worden gehaald. Vanaf dan neemt de camera terug het point of view aan van een extra toeschouwer die in de film eigenlijk niet bestaat, alsof het een fly-on-the-wall documentaire betrof, doorgetrokken tot het extreme. Op die manier worden we middenin de horror geplaatst en zijn we twintig minuten lang stille getuigen van expliciete vernedering en verminking. In vergelijking hiermee verbleekt het geweld in *Virgin Spring* in het niets: al bij al duurt het een minuut of vier en hoewel het wel een zekere impact heeft, zien we niets erger dan wat het spreekwoordelijke avondnieuws ons voorschotelt. We krijgen een medium shot te zien van een schermutseling tussen de twee oudere herders en het meisje en vervolgens een close-up van het gezicht van Karin terwijl een van de herders boven op haar ligt. Het is dit shot dat Craven rechtstreeks heeft vertaald naar *Last House*, hoewel hij er toch in is geslaagd zijn versie nog onaangener te maken (Fig. 11 & 12). Lowenstein (2005: 137) merkt op dat ook Mari's gebedje terwijl ze wegkruipt van de bende de link oproept met Bergmans protagoniste, die op weg was naar de kerk, terwijl haar dood in de vijver doet denken aan de goddelijke bron die ontspringt op de plek van Karins lichaam.



Figuur 11 & 12 Karin en Mari's verkrachting op dezelfde manier in beeld gebracht.

Daarnaast verwijst Craven in zijn afbeelding ook enkele keren naar controversiële foto's van het Vietnam-tijdperk. In de documentaire *The American Nightmare* (Simon, 2000) onthult hij dat de manier waarop Krug Mari doodschiet grotendeels is geïnspireerd op de alom bekende foto waarin een Vietcong-soldaat koelbloedig wordt geëxecuteerd door een Zuid-Vietnamese generaal. Het was deze foto die in 1968 samen met het Tet-offensief de bom deed barsten bij de

Amerikaanse bevolking en zo het keerpunt betekende in de publieke opinie aangaande de oorlog.



Figuur 13 E. Adams, Vietnam 1968: Executie van een Vietcong-soldaat.



Figuur 14 Krug executeert Mary.

Lowenstein wijst daarnaast op de gelijkenis tussen de advertentiefoto (Fig. 3, p. 49) en John Filo's wereldberoemde foto van de Kent State tragedie (Fig. 15): gelijkaardige positie, uitgestrekte armen, lang donker haar en van angst vertrokken gezichten. Door de link te leggen met deze foto onderlijnt *Last House* volgens Lowenstein haar affiniteit met deze traumatische gebeurtenis, die James Miller omschreef als de dag dat 'the New Left collapsed, plummeting into cultural oblivion as if it had been some kind of political Hula-Hoop' (Lowenstein, 2005: 114).



Figuur 15 J. Filo, Kent State University on May 4, 1970

Nadat de bende de meisjes uiteindelijk van kant heeft gemaakt, bevindt ze zich bij de Collingwoods thuis en wordt de film terug strikt formalistisch in stijl. De juxtapositie van realisme en formalisme laat Craven nu volledig vallen, volgens Guillory (2004) om aan te geven dat er tijdens de climax van de film geen verschil meer is tussen beide kampen. De film eindigt ten slotte met een zogenaamde 'photo finish', een methode die vaak werd gebruikt in films van de late jaren '60 en vroege jaren '70, en waarbij wordt afgesloten met een stilstaand beeld, in dit geval dat van de volledig gebroken ouders die troost zoeken bij elkaar. Voor Lowenstein (2005: 128) roept deze 'photo finish' de herinnering op aan een scène in het begin van de film waarin Estelle aan John vraagt wat er volgens zijn krant nog allemaal in de

'buitenwereld' aan het gebeuren was. 'Same old stuff. Murder and mayhem. What's for dinner?' antwoordt deze ongeïnteresseerd. Met het laatste shot, dat volgens Lowenstein veel weg heeft van een journalistieke foto, worden John en Estelle echter het nieuws



Figuur 16 Photo finish in *Last House on the Left*.

dat ze eerder zo gemakkelijk naast zich hadden gelegd vanuit de isolatie van hun landelijk huisje.

1.5 Buitenbeeldse tekst en geluid: Soundtrack zonder horror

Om het documentairegevoel van *Last House* nog op te drijven opent de film met de mededeling dat 'The events you are about to witness are true. Names and locations have been changed to protect those individuals still living.' Of kijkers hier destijds veel geloof aan hechten is nog maar de vraag want volgens Schaefer (geciteerd in Lowenstein, 2005: 127) was dit al sinds de oprichting van de Hays Office een typische verkoopstrategie voor exploitationfilms die een plaatsje wilden veroveren op de markt onder het voorwendsel waargebeurd of educatief te zijn.

De soundtrack van de film, ten slotte, is vrij merkwaardig en ongewoon voor een horrorfilm: geen onheilspellende muziek maar een mix van Led Zeppelin-achtige rock 'n' roll, melancholische folk en vrolijke honky-tonk, bovendien volledig gecomponeerd en performed door hoofdrolspeler David Hess (die nog mee schreef aan de Elvis-hit 'All Shook Up'). Over het algemeen is de soundtrack tamelijk luchtig voor een horrorfilm van dit kaliber, maar in die juxtapositie ziet Gonsalves (2006) net de films ware bron van horror. Ashlin (2006) daarentegen noemt de soundtrack van *Last House* 'close to the perfect self-sabotage' omdat in een film als deze de kijker volledig moet ondergedompeld worden in de horror, wat hier door deze zogezegd misplaatste muziek belet wordt. Toch mag hier opgemerkt worden dat Craven op de meest cruciale momenten eigenlijk weinig muziek gebruikt. Die spaart hij eerder op voor de rustigere, meer formalistische scènes. Opmerkelijk is, ten slotte, dat een van de nummers op de soundtrack expliciet verwijst naar wat er staat te gebeuren, met lyrics als 'We'll have some fun with those

two little children / and off 'em as soon as we're done.' Hoewel dit nummer in een formalistische scène wordt gebruikt, haalt dit de geloofwaardigheid van de film enigszins onderuit.

2. The Texas Chainsaw Massacre – Tobe Hooper, 1974

2.1 Voorstelling van de film

"The Texas Chainsaw Massacre is a vile piece of sick crap. It is a film with literally nothing to recommend it: nothing but a hysterically paced slapdash, imbecile concoctions of cannibalism, voodoo, astrology, sundry hippie-esque cults, and unrelenting sadistic violence as extreme and hideous as a complete lack of imagination can possibly make it." – Stephen Koch (1976)

Met deze recensie kroonde filmcriticus Stephen Koch zich destijds tot aanvoerder van de kruistocht tegen *The Texas Chainsaw Massacre*. Als onderdeel van een double-bill met de thriller *The Taking of Pelham One Two Three* (Joseph Sargent – 1974) vond de première van de film plaats in de respectabele Empire Theatre in San Francisco, en was hij een ware vuistslag in het gezicht van vele gegadigden die zich niet hadden voorbereid op de ongenadige terreur van Tobe Hoopers creatie. Ironisch genoeg werden er dan ook vuistslagen uitgedeeld achteraf aan de kassa, omdat er niet werd ingegaan op de eis van zij die hun geld terug wilden omwille van het zagezegd te expliciete karakter van de film. Het toont meteen de hypocrisie aan waar Hooper en co. commentaar op geven in hun films. De trend was dus meteen gezet en de film belandde op de zwarte lijst van o.a. Frankrijk, Duitsland, Groot-Brittannië, en ook in Antwerpen werd hij na de eerste voorstelling door de politie in beslag genomen. Desalniettemin groeide hij al snel uit tot een grote hit aan de kassa en naargelang zijn status als cultfilm groeide, verbeterde ook zijn kwaliteitsreputatie: de film werd opgenomen in de permanente filmcollectie van het Museum of Modern Art, hij werd vertoond in Cannes, won de grote prijs op het Avoriaz Filmfestival in 1976 (Peary, 1981: 347-350) en nu, dertig jaar later, wordt hij algemeen beschouwd als een van de beste moderne horrorfilms.

The Texas Chainsaw Massacre werd gedraaid op een budget van nog geen \$160.000 in een periode van zes weken en is, net als *Psycho* trouwens, losjes gebaseerd op seriemoordenaar en necrofiel Ed Gein, die in de jaren '50 huishield in Wisconsin. Zijn hele leven onder de duim gehouden door zijn dominante en vrouwenhatende moeder, was Gein op 39-jarige leeftijd plots op zichzelf aangewezen toen de vrouw stierf. Hij bewaarde het lichaam onaangetast in haar

slaapkamer, en eindelijk 'home alone' begon hij zijn lusten en bizarre interesse voor anatomie te botvieren, eerst op opgegraven lijken en vervolgens op eigen slachtoffers. De horror die de politie in zijn huis aantrof toen ze hem in 1957 arresteerden, overtreft waarschijnlijk die van alle films die ooit op hem gebaseerd zullen worden. Het was dit verhaal waarmee de kleine Tobe Hooper de stuipen op het lijf werd gejaagd door familieleden en dat hem later inspireerde bij het maken van *Texas Chainsaw*. Hoewel er geen echte Ed Gein-figuur in de film zit, gebruikte hij wel andere elementen van de Gein-historie zoals grafschennis, kannibalisme, taxidermie en het gebruik van menselijke overschotten in kledij en ornamenten. Kim Henkel, coauteur van het script, wijst op nog een andere seriemoordenaar die hem beïnvloedde bij het uitwerken van de personages, namelijk Elmer Wayne Henley. De 17-jarige Henley gaf zich in augustus 1973 (dezelfde maand dat de gebeurtenissen van *Texas Chainsaw* zich zogezegd afspeelden) aan bij de politie voor de moord op Dean Allen Corll. Het bleek dat Henley al enkele jaren jonge slachtoffers meelokte naar Corlls huis, waar ze werden verkracht, gemarteld en vermoord. Wanneer Henley de politie de stad rondleidde om de begraven lijken aan te wijzen, volgde een lokale nieuwsploeg het gebeuren. Wanneer een reporter hem vroeg hoe hij zich voelde nu hij gearresteerd was, antwoordde Henley dat hij zijn straf als een man zou ondergaan. Het is deze morele tweeslachtigheid die Henkel naar eigen zeggen in de personages verwerkt heeft (Gregory, 2000) en het waren zulke gebeurtenissen die een zekere angst losweekten in Hooper, zelf van Texas afkomstig, die hij probeerde uit te werken in zijn film.

Texas Chainsaw was echter niet zijn eerste kennismaking met het maken van sombere, uitzichtloze films. Tijdens zijn studies aan de University of Texas Film Department belandde hij namelijk parttime bij een verzekeringsmaatschappij waarvoor hij reclamefilms moest maken die families moesten 'overtuigen' een levensverzekering te nemen, door bijvoorbeeld aan te tonen wat er gebeurt met een familie als de vader plots het leven laat in een auto-ongeval: ze verliezen het huis, de hond loopt weg, de dochter prostitueert zich, enzovoort. Neerslachtigheid troef dus, en nadat hij zo'n vijftigtal zulke filmpjes had gemaakt en daarmee de omzet van het bedrijf stevig had doen groeien, werd hij gefeliciteerd door de grote baas en kreeg hij de tip mee om de overlijdensberichten te beginnen bestuderen. Zo zou hij beelden kunnen gaan maken van echte begrafenissen. Verafschuwd nam Hooper meteen ontslag. Onder de indruk van zijn werk bood die grote baas hem wat later

echter aan om een kortfilm te financieren. Hooper schreef en regisseerde de 10 minuten durende komedie *The Heisters*, waarmee hij prijzen won op de filmfestivals van Tours, Cannes en San Francisco. De volgende jaren maakte hij met zijn eigen productiehuis voornamelijk documentaires en bedrijfsfilmpjes tot hij genoeg geld en prestige had vergaard om zijn eerste feature te draaien. *Eggshells* (1969), een soort psychedelische hippiefilm met een statement, werd echter maar een vijftigtal keer vertoond en vond geen verdeler. Drie jaar later kreeg Hooper het idee voor *Texas Chainsaw* en de rest is geschiedenis.

2.2 Laag van het uitgebeelde verhaal: De strijd tussen oud en nieuw

2.2.1 Verhaal

Texas Chainsaw is het zogezegd waargebeurde verhaal van twee jonge koppeltjes en de dikke kreupele Franklin (Paul A. Partain) met hun minibusje op doorreis in Texas. Hun oorspronkelijke doel is nooit duidelijk, maar we leren onmiddellijk dat ze een omweg maken langs het kerkhof van Sally (Marilyn Burns) en Franklins grootvader omdat daar grafschenders aan het werk zijn geweest. Op weg naar hun volgende bestemming pikken ze een lifter (Edwin Neal) op die meteen een paar vijzen los blijkt te hebben. Grijnzend en stuiptrekkend vertelt hij over het slachthuis waar hij en zijn familie vroeger werkten en over de goede oude dagen van voor de automatisering, toen de koeien nog ouderwets met de hamer werden afgemaakt. Hij neemt een foto van Franklin en probeert ze tevergeefs aan de jongeren te verkopen, waarop hij de foto op bijna rituele wijze verbrandt. Vervolgens begint hij in zijn eigen handpalm te snijden met een scheermes en nadat hij ook Franklins arm heeft bewerkt, wordt hij uit het busje gezet. Bijna zonder benzine stoppen de jongeren bij een klein tankstationnetje dat ook geen benzine meer blijkt te hebben. De eigenaar (Jim Siedow) vertelt hen dat hij de volgende dag pas zal bijgevuld worden en biedt hen wat verdacht barbecuevlees aan. Omdat het vroegere huis van Sally en Franklins grootvader niet veraf is, wordt besloten om daar een kijkje te gaan nemen, ondanks het advies van de eigenaar dat ‘those girls don’t wanna go messin’ round no old houses!’ Het huis blijkt helemaal bouwvallig en verlaten, en terwijl Sally jeugdherinneringen ophaalt, besluiten Kirk (William Vail) en Pam (Teri McMinn) op zoek te gaan naar een oud meertje om te gaan zwemmen. Tijdens hun zoektocht

stoten ze op een mooi huis waar een generator blijkt te staan en ze gaan aankloppen om te vragen of ze wat benzine kunnen lenen. Er komt geen antwoord en terwijl Pam buiten blijft, gaat Kirk het huis binnen. Plots, zonder enige opbouw of 'foreshadowing' verschijnt de reusachtige, krijsende Leatherface (Gunnar Hansen) uit een deuropening en met een hamer mept hij Kirk tegen de vlakte, trekt zijn nog stuiptrekkende lichaam binnen en schuift met een harde knal een zware metalen deur dicht. Het duurt dan niet veel langer voordat Leatherface ook de rest afmaakt. Pam wordt aan een vleeshaak gehangen, Jerry (Allen Danziger) wordt in het huis met een hamer de kop ingeslagen en Franklin wordt 's nachts in het bos met een kettingzaag bewerkt.

Nu wordt Sally als enige overlevende de focus van de film, en het volgende halfuur zien en vooral horen we haar zichzelf ontpoppen tot een ware 'scream queen' en doet ze zelfs Fay Wray in *King Kong* (1933) vergeten. Terwijl haar broer aan stukken wordt gezaagd, slaat ze op de vlucht en na een lange achtervolging die ons eerst nog langs Leatherface's huis leidt, belandt ze bij het tankstation. Daar blijkt de eigenaar gelukkig nog aanwezig en van Leatherface is plots niets meer te bespeuren. De oude man kalmeert haar wat, maar mept haar dan plots neer met een bezemstok, bindt haar vast en trekt een grote juten zak over haar hoofd. Zo gooit hij Sally in zijn pick-up en rijdt er mee naar huis. Terug naar het hol van de leeuw, zo blijkt, want hij, Leatherface en de Lifter blijken broers te zijn. Ze binden Sally vast aan een stoel aan de eettafel en halen Grandpa erbij, 'the best killer there ever was' maar nu niet meer dan een op sterven na dood 'lijk'. Ze treiteren Sally terwijl ze kibbelen over wie haar mag of moet doden, en besluiten dat Grandpa zijn kunsten nog eens mag tentoonspreiden. De man kan echter nog amper de hamer vasthouden en tijdens de commotie hierrond weet Sally zich te bevrijden. Ze springt via het raam het huis uit en achtervolgd door de Lifter en Leatherface (inclusief kettingzaag) weet ze de grote baan te bereiken die vlak naast het huis loopt. Net op dat moment komt er een truck aangereden die de Lifter tot moes reduceert en na nog een kleine schermutseling met Leatherface ontsnapt Sally maniakaal lachend het tafereel door in de laadbak van een voorbijrijdende pick-up te kruipen. *Texas Chainsaw* eindigt met het beeld van Leatherface die wild met zijn kettingzaag in het rond te staat te zwaaien terwijl op de achtergrond de zon opkomt en er een nieuwe dag aanbreekt.

2.2.2 Thematiek

a) Het verderf van de American Dream

Texas Chainsaw is de grauwe voorstelling van een Amerika in verval, waar de waarden en tradities die het land hebben groot gemaakt letterlijk en figuurlijk geen cent meer waard zijn en vervangen zijn door een nieuwe orde waar nog weinig houvast is. In de film wordt deze strijd tussen oud en nieuw op verschillende fronten gevoerd: ten eerste is het dit verlies aan traditie die tot gevolg heeft dat de Leatherface-familie stilaan haar greep op het leven en de realiteit verliest en dit uitwerkt op de jongeren die hun wereld komen binnenvallen. Het is de strijd tussen stad en platteland, tussen beschaving en de drijfkrachten waaruit deze beschaving is ontstaan maar die nu overbodig zijn geworden. Volgens Tony Williams neemt de familie door de moord op de jongeren ‘wraak op de twintigste eeuw voor het upgraden van haar maatschappij’ (geciteerd in Guillory, 2004):

(...) like the dark world of the subconscious, the oppressed emerge to take revenge for their exploitation. The hunter has turned from clearing the wilderness on behalf of a society which will make him obsolete to take revenge on those representatives of material affluence who have been responsible for the destruction and repression that the American ideal has achieved throughout its ideological existence (Williams, geciteerd in Hardy, 1993: 298).

Op deze manier rechtvaardigt Hooper enigszins de exploten van de Leatherface-familie door hen te plaatsen in de rol van slachtoffer dat wordt uitgebuit door de Amerikaanse samenleving die haar als een baksteen heeft laten vallen. Deze rechtvaardiging wordt nog eens benadrukt door het feit dat de familie eigenlijk niet zelf actief op zoek gaat naar prooien, en volgens Guillory (2004) worden de moorden in *Texas Chainsaw* zelfs eerder gepleegd uit zelfverdediging. De familie valt namelijk enkel diegenen aan die haar persoonlijke levenssfeer komen verstoren, en Newman (1989: 52) merkt dan ook ironisch op dat Leatherface’s eerste moorden eigenlijk amper de wet breken omdat het voor een huiseigenaar in Texas legaal is om ‘trespassers’ neer te schieten. Moesten de jongeren aan het tankstation hebben geluisterd naar de waarschuwingen van de oudste broer, had hen waarschijnlijk niets overkomen. Hoewel *Texas Chainsaw* vaak wordt genoemd als een van de grondleggers van het slashergenre moet dus worden opgemerkt dat, in tegenstelling

tot de echte slashers als Jason Voorhees en Michael Myers, Leatherface en zijn broers niet tot bepaalde handelingen worden gedreven door een innerlijke moord- en vernielzucht, maar eerder door externe factoren die hun petje te boven gaan. Volgens Scharrett (1983: 259) concentreert Hooper namelijk op het idee dat dit soort gedrag een wijdverspreid fenomeen is dat inherent is aan de moderne maatschappij. Daarom refereert Hooper zo nadrukkelijk naar typisch Amerikaanse (of Westerse) gebruiken en gewoonten: de gezinswoning, de jaarlijkse vakantietrip, het familiediner, gekibbel tussen broers en zussen en bepaalde beroepen en industrieën die lang van groot belang zijn geweest voor de Amerikaanse economie. Verwijzingen naar al deze elementen helpen het idee creëren dat er iets intrinsiek mis is met de Amerikaanse maatschappij en de instituties waaruit ze is opgebouwd.

De Leatherface-familie lijkt volgens Newman (1989: 53) dan ook een ware parodie op de typische 'sit-com familie': de oudste broer als de hardwerkende vader, de jammerende, onderdanige Leatherface met zijn pruiken en schorten als de moeder, en de Lifter als de rebelse, langharige en kunstzinnige tienerzoon. Ook het huis is een macabere parallel van de ideale gezinswoning: langs buiten gezien een mooi onderhouden huisje met tuin en schommel, maar vanbinnen een waar horrorkot volgestouwd met meubilair en ornamenten gemaakt van dierlijke en menselijke overschotten. Het duidelijkste voorbeeld van Hoopers commentaar op dit ideale gezinsbeeld vinden we in de scène waarin Sally als eregast moet opdraven voor het familiediner, waarschijnlijk ook de meest storende scène van de film. Ze maakt kennis met Grandpa, die nog enkel teken van leven weet te vertonen door bloed uit Sally's vinger te zuigen, ze wordt door de broers getreiterd en uitgelachen om haar tranen, en krijgt ten slotte nog enkele keren een hamer op haar hoofd in een poging Grandpa nog een laatste slachting te gunnen. Deburchgrave (1977: 35) noemt deze scène een ware aanfluiting van alle familiale waarden en een totale verguizing van de American Dream en Hooper zelf gaf toe dat hij deze scène schreef en regisseerde met zijn eigen familiefeestjes in het achterhoofd (in Gregory, 2000). Ondanks de monsterlijke aard van de kannibalen schrijven critici als Duynslaegher (1981: 86) en Wood (1979: 190) hen echter nog een zekere menselijkheid toe juist omdat ze, hun penibele situatie ten spijt, een hechte gezinskern blijven vormen, wat zelfs niet van hun slachtoffers gezegd kan worden. De enige echte familieleden onder de jongeren zijn Sally en Franklin, en hoewel

Sally niet openlijk vijandig is tegenover haar invalide en zagerige broer, is het wel duidelijk dat de verantwoordelijkheid op haar weegt.

In een meer feministische lezing van de film wijst Mackey (1977) eerder op het belang van een vrouwelijke invloed binnen de familie en ze merkt op dat ‘having lost contact with the female principle, the men are out of balance with nature. They can not even farm their own land; they become hunters and killers instead.’ Scenarioschrijvers Hooper en Henkel staan haar enigszins bij in deze interpretatie en erkennen dat *Texas Chainsaw* inderdaad een exploratie was van de vraag wat er kan gebeuren met een familie als men het vrouwelijke element er uit wegneemt (in Gregory, 2000). Hoewel Mackey de film over het algemeen als vrouwonvriendelijk beschouwt, erkent ze dus toch deze boodschap erin en ziet ze ook een positieve evolutie in *Texas Chainsaw*, in die zin dat het een van de eerste horrorfilms is waarin het vrouwelijke slachtoffer zichzelf weet te bevrijden zonder hulp van een mannelijke held. Langs de andere kant wijst ze op de stijging van expliciet geweld tegenover vrouwen in de cinema, die samenloopt met de opkomst van de vrouwenbeweging. Hierin ziet ze een conservatieve ‘backlash’ die lijkt te willen benadrukken dat vrouwen zwakke wezens zijn, die als ze te ver afdwalen van hun mannelijke beschermers waarschijnlijk toch gewoon verkracht en vermoord zullen worden (Mackey, 1977). Hier mag echter niet vergeten worden dat deze stijging van expliciet geweld (bovendien tegenover zowel mannen als vrouwen) misschien eerder niet meer is dan het logische gevolg van de versoepeling van de censuurwetgeving.

b) De economische crisis

Ondanks het brute geweld waar Sally en co. dus aan worden onderworpen is het waarschijnlijk echter de Amerikaanse economie die het het zwaarst te verduren krijgt in *Texas Chainsaw*. Het is namelijk door de mechanisatie in het slachthuis dat de werkloos geworden Leatherface-familie moet zien rond te komen op andere manieren. Mackey (1977) leidt hier misschien ietwat vergezocht uit af dat ‘the unemployed family, showing true American self-reliance, hasn’t gone on welfare.’ De oudste broer baat een tankstationnetje uit, maar ook daar valt de economische crisis duidelijk te voelen. Noodgedwongen zoekt de familie daarom haar toevlucht in kannibalisme, enerzijds voor eigen consumptie en anderzijds om er nog wat aan

te verdienen door het als barbecue te verkopen. Het vlees in dit geval zijn toeristen, een klasse die wat de kannibalenfamilie betreft geen haar verschilt van eender welk ander soort vee. De armen overleven hier dus door de rijken op te eten (Mackey, 1977). Guillory (2004) verwijst hier naar het zogenaamde ‘treadmill-effect’, dat inhoudt dat de American Dream gedomineerd wordt door de drang om zo hard te werken als nodig is om de droom in stand te houden. Seriemoordenaars zouden in dit treadmill-effect passen omdat ze aan het moorden zouden slaan wanneer ze het punt bereiken waarbij ze levende personen beginnen te verwarren met de voorwerpen die ze produceren en consumeren als werknemers. De Leatherface-familie die altijd met runderen heeft gewerkt, past volgens Guillory in deze interpretatie omdat ze, werkloos geworden, toch probeert voort te werken in haar eigen medium: vlees. De jongeren zijn voor Leatherface op die manier niet meer dan vee of ongedierte dat maar blijft het huis binnendringen (Guillory, 2004).

Hoewel de meeste lezingen van de film de jongeren als representatief zien voor de verspreiding van het kapitalisme, keert Deburchgrave (1979: 35) de rollen om en ziet hij in de manier waarop de familie leeft op de kap (of kop) van anderen een metaforische vorm van kapitalisme. De meeste critici kunnen zich echter niet van de indruk ontdoen dat het toch eerder de Leatherface-broers zijn die slachtoffers zijn van het kapitalistisch bestel, en daarom volgens Wood (1979: 190) zelfs *onze* slachtoffers. Smith (2000) wijst daarnaast op het feit dat de familie van Sally en Franklin Hardesty net als de Leatherface-familie ook steeds in het slachthuis heeft gewerkt en er oorspronkelijk dus niet veel van verschilde. Na de mechanisatie van het slachthuis heeft de Hardesty-familie echter besloten het geluk elders te gaan opzoeken, met succes, en op die manier is volgens Smith geld eigenlijk het enige grote verschil tussen beide families.

Kortom lijkt Hooper hier dus te zeggen dat de manier waarop Amerika uit winstbejag minder jobs creëert en daardoor levens verwoest enkel kan resulteren in woede, verraad en waanzin. Henderson (2003) vraagt zich dan ook af waar inderdaad het verschil ligt tussen kannibalisme en bijvoorbeeld de talloze verhalen over moordpartijen in kantoorgebouwen gepleegd door dolgedraaide ex-werknemers, die ons nu en dan via het nieuws bereiken.

c) Vietnam, geweld en... vegetariërs?

In *Texas Chainsaw* wordt de belangrijkste strijd dus gevoerd tussen oud en nieuw en tussen arm en rijk, maar daarnaast schemeren er nog enkele andere thema's door in de film. Volgens Henderson (2003) is het belangrijkste onuitgesproken onderwerp de 'disillusioned mood of the nation in the final, bitter stages of the Vietnam War.' Hooper weet inderdaad een zekere anarchistische, bijna apocalyptische sfeer te creëren aan de hand van bepaalde stijlelementen (cf. infra), maar het meest tastbare element dat de film verbindt met de dagelijkse verslaggeving over de oorlog is de invalide Franklin. We weten niet of Franklins handicap iets recent is of iets is waar hij al jaren mee sukkelde, maar het is duidelijk dat de anderen er niet mee gediend zijn en ze ervaren hem dan ook als een last. Franklin komt daarnaast in enkele komische situaties terecht die volgens Henderson (2003) de harde realiteit moeten verdoezelen waar veel Vietnamveteranen bij hun thuiskomst mee te maken kregen. De juxtapositie van zulke zwartgallige humor met ongebreidelde horror geeft de film een extra confronterend karakter, in die zin dat we op den duur niet meer helemaal zeker weten of het nog gepast is als we lachen. Duynslaegher (1981: 86) schrijft een gelijkaardige eigenschap toe aan de escalatie van huiver en geweld in de film, die 'zo intens, schokkend en verontrustend is dat onze gebruikelijke (...) morele criteria van goed en slecht hun betekenis verliezen,' en hij maakt dan ook de vergelijking met de provocaties van de vroege Bunuel-films.

Het bijzondere aan *Texas Chainsaw* is dat de film eigenlijk helemaal niet zo expliciet is als de hele heisa errond doet vermoeden. In feite is het meest bloederige aan de film de titel zelf en worden de moorden in de film eerder suggestief in beeld gebracht. Het feit dat veel mensen de film destijds te expliciet vonden, valt daarom misschien eerder te wijten aan hun eigen fantasie die werd gevoed door de dagelijkse stroom aan nieuwsbeelden uit Vietnam en dergelijke. Toch mogen we niet ontkennen dat de moorden in *Texas Chainsaw* zeer gewelddadig aanvoelen, maar dat heeft dan eerder te maken met zaken als het gebrek aan 'foreshadowing.' Newman (1989: 53) looft Hooper dan ook met zijn 'achievement of bringing back to the movies an awareness of violent death lost through the slow-motion sentimentalisation of *Bonnie and Clyde*.'

Ten slotte wordt *Texas Chainsaw* door sommige critici (Peary, 1981: 349; Henderson, 2003; Taylor, 2004) nog gezien als een pleidooi van vegetariërs omwille

van de manier waarop de jongeren worden gedood, opgeborgen in diepvriezers en aan stukken gehakt. Zo zouden de makers de kijker willen doen identificeren met de runderen die in slachthuizen worden afgemaakt.

2.2.3 Personages

In *Texas Chainsaw* hebben we enerzijds de vijf jongeren en anderzijds de Leatherface-familie. Hoewel we een ganse busrit doorbrengen met de jongeren leren we eigenlijk weinig bijzonders over hen. Het lijken doorsnee hippies te zijn (buiten



Figuur 17 De jongeren van *Texas Chainsaw Massacre*.

Franklin), Pam houdt zich bezig met astrologie en Jerry en Kirk zijn zo ééndimensioneel dat ze eigenlijk onderling uitwisselbaar zijn (ze worden dan ook beide op dezelfde manier gedood). Sally haalt dierbare jeugdherinneringen op in het huis van haar grootvader terwijl ze nu nog amper voeling heeft met haar broer (Gonsalves, 2006). Franklin is het buitenbeentje van de groep en de enige die duidelijk afkomstig is van Texas: hij kent de streek en in zijn zwaar zuiderlijk accent vertelt hij ronduit over vroegere gebeurtenissen. Volgens Scharrett (1983: 268) vertegenwoordigt Franklin samen met de kannibalen dan ook het idee dat de drijfkrachten die de huidige beschaving voorwaarts hebben gestuwd nu simpelweg zijn gereduceerd tot obsessief/compulsief gedrag. Hij is dan ook niet meer dan een uitstekend mikpunt van spot voor de andere jongeren en eigenlijk vormt hij zowat het midden tussen beide kampen, waarvan hij enkel de zwakke punten heeft meegekregen: de primitiviteit van de kannibalen en de kwetsbaarheid van de jongeren. Voor zijn zus Sally, wiens roots dus ook in Texas liggen, geldt in feite het omgekeerde, en Guillory (2004) ziet in haar kracht en haar uiteindelijke ontsnapping een teken van hoop en sympathie voor de Leatherface-familie:

(...) Franklin was killed because he was a weak side of the family, but Sally is powerful and may represent the family's hope for survival.

Because there is still sympathy to be felt for the cannibal family, Sally escapes (Guillory, 2004).

De leden van de kannibalenfamilie zelf lijken allen hun eigen taak te hebben binnen het gezin. De Lifter, de jongste van de drie, blijkt verantwoordelijk te zijn voor de grafschennis en de macabere en ietwat artistieke opstelling van de lijken in het begin van de film. Waarschijnlijk is hij dus ook de architect van de lugubere meubelen en ornamenten waar het huis mee gevuld is. Uit een conversatie tussen hem en de oudste broer blijkt daarnaast dat hij ook moet fungeren als een soort oppasser voor Leatherface, de mentaal achtergestelde broer die als slachter van de familie niet meer het verschil kent tussen mens en dier. De oudste broer zelf ten slotte is de vaderfiguur en is naast broodwinner blijkbaar ook de kok van het gezin (Brottman, 2001: 124). Als meest presentabele van de drie is hij echter ook de meest storende, omdat zijn karakter zonder probleem en op elk moment zo kan omslaan van tamelijk normaal naar compleet maniakaal. Bijzonder aan hem zijn ook zijn vreemde prioriteiten temidden van alle chaos. Zo gaat hij bijvoorbeeld, nadat hij Sally in z'n truck heeft gegooid, nog even terug naar binnen om toch nog even het licht uit te doen ('The cost of electricity is enough to drive a man out of business!') en iets later vliegt hij uit tegen Leatherface voor het beschadigen van de voordeur. Zijn morele tweeslachtigheid wordt ook nog eens in de verf gezet wanneer hij weigert de taak op zich te nemen om Sally te 'slachten' en hij zich bij haar verontschuldigt: 'I can't get no pleasure in killing. It's just something you gotta do. Don't mean you have to like it.' Guillory (2004) ziet in hem dan ook een goed voorbeeld van het feit dat de familie mogelijk niet meer doet dan te proberen overleven in een economische crisis.

Een eervolle vermelding is er ten slotte nog voor het hulpje in het tankstation van de Kok, die zo lijkt te zijn weggelopen uit Tod Brownings *Freaks* (1932) en meteen nog eens de bijna meelijwekkende, maar enge achtergesteldheid benadrukt van de plek waar de jongeren zijn verzeild geraakt.

2.3 Laag van de uitbeelding van het verhaal: Dood en verderf

Waar Hooper perfect in slaagt, is om werkelijk elke laag van de film te voorzien van een zwaar gevoel van verderf en uitzichtloosheid. Hij weet een plek te creëren waar niemand graag wil zijn, maar die willens nillens toch duidelijk deel uitmaakt van de Amerikaanse samenleving. De film begint met enkele close-ups van half ontbonden lijken terwijl we een radiostem horen vertellen over de grafschennis op een lokaal kerkhof, waarvan we al de ganse tijd getuige blijken te zijn wanneer de camera uitzoomt en ons uitzicht biedt op een lieflijk tafereel van aan elkaar vastgebonden lijken. Het radionieuws blijft hoorbaar wanneer we na de opening credits met de jongeren in het busje zitten en we berichten te horen krijgen over andere calamiteiten: de ontdekking van een lijk waarvan de genitaliën verwijderd zijn, de arrestatie van een jong koppel dat hun kind op zolder vastketende, internationaal terrorisme, brandstichting, olielekken, enzovoort. Hiermee creëert Hooper van bij de start meteen het idee van een soort 'Evil Age' (Sharrett, 1983: 261) en van een maatschappij waar het kwaad welig tiert.

Over de acteurs in het busje valt weinig bijzonder op te merken. Het zijn doorsnee jongeren en veel verder dan dat worden hun personages ook niet uitgewerkt. Enkel Franklin valt op als de irritante, zagerige kreupele en opvallend is dat Hooper en Henkel weigeren om, zoals wel vaker gebeurt, van hem een beter persoon te maken dan de rest enkel omdat hij in een rolstoel zit (Gonsalves, 2006). 'You stick a guy in a wheelchair and instantly you're going to have a bit of sympathy, but then you play against it by making him an obnoxious and unattractive whiner' (Henkel, geciteerd in Becker, 2006: 49). Ook op dit vlak was overdreven politiek correct zijn dus duidelijk niet besteed aan de horrorregisseurs van de seventies. Interessanter op het vlak van acteerprestaties zijn de kannibalen. Zowel



Figuur 18 De Lifter.

Edwin Neal als Gunnar Hansen geven hun respectievelijke personages een ietwat achterlijk kantje mee, de ene al wat hardnekkiger dan de andere. De Lifter met zijn spastische bewegingen, dunne armpjes, vet haar, grote moedervlek en uitzinnige

lach die de helft van zijn gezicht lijkt in te nemen, bezorgt de kijker de eerste van een reeks zeer ongemakkelijke momenten. En terwijl de Lifter er nog in slaagt de kunst van het converseren enigszins te beheersen, moet Leatherface zich behelpen met hysterische kreetjes en bewegingen. In de ‘making of’ van de film onthult Hansen dat hij enkele dagen in een gekkenhuis heeft doorgebracht om de juiste manier van bewegen onder de knie te krijgen. De Kok valt nog moeilijker vast te pinnen dan de anderen omwille van zijn bijna schizofrene karakter. Het ene moment lijkt hij de stem van de rede en het rustpunt temidden van de chaos waarin Sally is terechtgekomen, en het volgende moment staat hij uitzinnig mee rond te springen met de rest (Gonsalves, 2006). Op deze manier zijn deze personages tamelijk desoriënterend voor de kijker omdat ze enerzijds vrij herkenbaar overkomen in hun hoedanigheid van echte rednecks, maar het anderzijds zeer moeilijk is om hoogte van hen te krijgen.

Ook het grimmige decor waarbinnen de gebeurtenissen zich afspelen, benadrukt door en door de verdorvenheid van de ganse situatie. Van de platgereden armadillo langs de kant van de weg tot het huiveringwekkende interieur van het Leatherface-huis: alles draagt bij tot de apocalyptische sfeer waarvan *Texas Chainsaw* doordrongen is. Hooper maakt goed gebruik van de desolate omgeving van het rurale Texas om een gevoel van isolatie op te roepen dat de hoofdpersonages des te kwetsbaarder maakt. De meeste gebouwen lijken vervallen en in de steek gelaten door alles met een gezond verstand maar blijken nog steeds geoccupeerd te worden door de laagste rangen van de maatschappij (Carter, 2006). Bijzonder aan het Leatherface-huis blijft echter het onderscheid tussen interieur en exterieur. In tegenstelling tot de rest van de omgeving oogt het langs buiten gezellig en verwelkomend: goed onderhouden, mooi wit geschilderd, schommel, enkele boompjes en op de achtergrond een prachtige azuurblauwe lucht, kortom het perfecte gezinshuisje. Eens we echter de deur binnen wandelen verandert de toon meteen. De benedenverdieping is volledig verduisterd en getooid met een pleiade aan menselijke en dierlijke overschotten. De vloer ligt volledig bezaaid met beenderen, tanden, haren en veren, aan de muren en het plafond hangen lugubere ornamenten van schedels en nog meer beenderen, en in het midden van de kamer hangt een klein kooitje te bengelen met een grote kakelende kip in. Hooper neemt uitgebreid de tijd om ons met het kleinste detail van de kamer te doen kennismaken en elk rekwisiet lijkt wel een uitdrukking van de ontarding van de bewoners van

het huis (Wood, 1986: 188). Ironisch is ook het feit dat het hele gebeuren zich afspeelt op enkele tientallen meters van een grote autobaan, volgens Deburchgrave (1979: 34) toch wel een symbool van onze moderne samenleving.



Figuur 19 Schone schijn: het Leatherface-huis.



Figuur 20 Schijn bedriegt: het interieur.

Ten slotte valt er nog iets te zeggen over de ‘gore’ in *Texas Chainsaw*, die in tegenstelling tot de films reputatie niet bijzonder expliciet is. Hooper hing tijdens het filmen namelijk continu aan de lijn met de censuurcommissie om raad te vragen over de manier waarop hij een X-rating kon vermijden. Desondanks voelt de film zeer ongenadig aan, volgens Henderson (2003) voornamelijk omwille van de wijze waarop Hooper erin slaagt elementen als zweet, vuil, stof en haar tot gore te verheffen.

2.4 Laag van de afbeelding: De protagonisten als antagonisten

Ook de cinematografie van *Texas Chainsaw* draagt sterk bij tot het meedogenloze karakter van de film. Hooper realiseert zich dat veel van de kracht van horror eerder zit in het suggereren en hij weet dan ook perfect wat wel en wat niet te tonen, en ook op welke manier. Hij combineert het ruwe, hand-held cinéma vérité-gevoel met een soort ‘rusty razor editing’ (Henderson, 2003) en bereikt daarmee het omgekeerde van bijvoorbeeld David Cronenbergs eerder klinische horror (Hardy, 1993: 298). Dit gevoel is het krachtigst in de dinerscène, waar hij het de kijker zeer ongemakkelijk



Figuur 21 Close-ups sleuren de kijker mee in de nachtmerrie.

weet te maken door een effectief gebruik van extreme close-ups en chaotische, soms bijna abstracte montage, gekoppeld met het onafgelaten geschreeuw en gegil van Sally dat de soundtrack overspoelt in zo wat het volledige tweede deel van de film.

Daarnaast wordt de cinematografie van *Texas Chainsaw* ook uitgebreid gebruikt als metaforisch element. Horrorfilms maken vaak gebruik van low angle shots voor de antagonisten om hen dreigender en gevaarlijker te maken, maar Hooper en zijn director of photography Daniel Pearl gebruiken hun low angle shots niet alleen voor de kannibalen maar ook voor de jongeren. Op die manier wordt hun positie iets onduidelijker, worden ook zij enigszins geantagoniseerd en wordt hun status als indringers benadrukt. Ook de wijze waarop de camera in het begin van de film de bewegingen van de jongeren langzaam en van op een afstand volgt, kan gezien worden als een methode om het point of view voor te stellen van de dorpsbewoners die angstvallig de nieuw gearriveerden in het oog houden. Met betrekking tot de low angle shots gelden Sally en Franklin echter als uitzonderingen omdat zij, oorspronkelijk van Texas afkomstig, dichter bij de Leatherface-familie staan. Wanneer ze 's avonds op zoek gaan naar hun vrienden worden er geen low of high angle shots gebruikt, totdat Leatherface opduikt en het voorwerp wordt van een low angle shot terwijl hij Franklin bewerkt met zijn kettingzaag. Deze laatste wordt het subject van een associated point of view shot, wat volgens Guillory (2004) betekent dat hij minder als antagonist moet gezien worden dan de anderen.



Figuur 22 Associated point of view shot van Franklin terwijl Leatherface tekeer gaat.

Ook Sally wordt enkele keren voorwerp van een associated point of view shot: wanneer ze met een bezem wordt ineengemept door de Kok, wanneer Grandpa haar

met de hamer probeert te ‘slachten’ en wanneer ze zit vastgebonden aan tafel met de rest van de familie. In de compositie van deze laatste scène ziet Guillory een zekere hiërarchie. In de voorgrond, aan het hoofd van de tafel zit Sally, in het midden de drie broers en in de achtergrond zit Grandpa. Hoewel Sally gevangen is, staat ze hoger in de hiërarchie omdat ze nog steeds geldt als een afgevaardigde van de nieuwe



Figuur 23 Hiërarchie in de mise-en-scène.

wereld waardoor de familie is uitgesloten, terwijl Grandpa op de achtergrond de weinig rooskleurige toekomst van de familie symboliseert (Guillory, 2004). Zo maakt Hooper doorheen de film wel vaker handig gebruik van stijlelementen om een bepaalde symboliek weer te geven, niet alleen op het vlak van camerawerk en mise-en-scène maar ook qua montage (bv. de juxtapositie van slachtvee en de jongeren), belichting (apocalyptisch vuurrood zonlicht) en geluid.

2.5 Buitenbeeldse tekst en geluid: Country en doe-het-zelf-muziek

“The film which you are about to see is an account of the tragedy which befell a group of five youths, in particular Sally Hardesty and her invalid brother Franklin. It is all the more tragic in that they were young. But, had they lived very, very long lives, they could not have expected, nor would they have wished to see as much of the mad and macabre as they were about to see that day. For them an idyllic summer afternoon drive became a nightmare. The events of that day were to lead to the discovery of one of the most bizarre crimes in the annals of American history, The Texas Chainsaw Massacre.”

Met deze boodschap opent *Texas Chainsaw* en zo hanteert Hooper een gelijkaardige methode als Wes Craven in *Last House on the Left* om de kijker meteen het gevoel te geven dat wat er in de film gebeurt net zo goed iedereen kan overkomen in dit tot rotzooi gereduceerde Amerika. Deze ‘false document’-techniek zou later in het horrorgenre nog zeer effectief overgenomen worden door films als *Cannibal*

Holocaust (Rugero Deodato – 1980) en *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez – 1999).

Een laatste element dat Hooper op meesterlijke wijze aanwendt om het gevoel van dreiging nog te versterken is geluid. Ten eerste weet hij een zeer benauwende sfeer te creëren aan de hand van zijn ‘musique concrète’ soundtrack (Hardy, 1993: 298): bizarre geluidseffecten die hij zelf heeft gemaakt met behulp van potten, pannen, losse snaren, zagen en andere diverse voorwerpen, en die hij doorheen de ganse film zeer effectief weet te gebruiken. Wanneer we bijvoorbeeld met de Leatherface-familie kennismaken gebruikt hij meer van zulke geluidseffecten dan gewone muziek waardoor de claustrofobische en hysterische atmosfeer van de scène volledig ten top wordt gedreven. Daarnaast gebruikt Hooper geluid ook in een meer symbolische functie. Zo vervangt hij bijvoorbeeld Kirks doodskreet door het gekrijs van een zwijn dat wordt gekeeld, een geluid dat hij ook enkele keren laat vallen tijdens Sally’s tafelscène, en dat de link met slachtvee nog eens moet benadrukken. Op andere momenten, ten slotte, wordt dan weer countrymuziek gehanteerd, dit om een zekere spanning te creëren tussen enerzijds de meer gezellige aspecten van het rurale Texas en anderzijds haar meer verdoken, duistere kant (Jones, 2002: 45). Dat kantje dat veel Amerikanen angstvallig probeerden te negeren en in een hoekje ongestoord lieten voort sluimeren, maar dat Tobe Hooper met zijn *Texas Chainsaw Massacre* op spectaculaire wijze nog even terug aan het licht bracht.

3. Dawn of the Dead – George Romero, 1978

3.1 Voorstelling van de film

Hoewel *Night of the Living Dead* met Bens dood op een zeer pessimistische noot eindigde, bestond toch nog het gevoel dat de situatie enigszins onder controle was en dat de zombieplaag overwonnen kon worden. Wanneer *Dawn of the Dead* opent, blijkt echter meteen dat dit valse hoop was: de machtsbalans is nu stevig overgehield in het voordeel van de zombies en zelfs de autoriteiten slaan op de vlucht.

Het tweede luik in George Romero's zombie-tetralogie liet maar liefst tien jaar op zich wachten, maar bleek met haar voortreffelijke mix van spanning, actie, gore en politieke satire al gauw een meer dan waardige opvolger voor *Night*. Romero had die tien jaar weliswaar niet stilgezeten maar met films als *There's Always Vanilla* (1971), *Hungry Wives* (1972) en *The Crazies* (1973) wist hij het succes van zijn debuutfilm niet te evenaren. Volgens Russell (2005: 91) had Romero's terugkeer naar het zombiegenre dan ook even veel van doen met geld als met kunst. Haar impact op het genre was er daarom echter niet minder om en haar sociale boodschap evenmin, want in *Dawn* smeert Romero de maatschappelijke commentaar er nog dikker op dan in zijn voorganger (in één interview gaf hij zelfs toe dat ze te overduidelijk was).

De geschiedenis van *Dawn of the Dead* begint eigenlijk in 1974, wanneer Romero door een kennis wordt rondgeleid in het gigantische Monroeville Mall shoppingcenter in Pennsylvania. Deze tocht bracht de regisseur langs een verborgen ruimte op de bovenverdieping van het complex die volledig was bevoorraad met voedsel en allerlei ander overlevingsmateriaal, dit als onderdeel van een initiatief van de civiele bescherming. In geval van nood zou men perfect in deze ruimte kunnen overleven en zoals het een goed regisseur betaamt vormde zich meteen een idee in het hoofd van Romero. Onder de indruk van de consumptiehemel waarin hij zich bevond, werd dat idee al gauw nog extra gevoed wanneer hij de lege, uitdrukingsloze gezichten van de shoppende voorbijgangers aanschouwde die hem terstond aan zijn eigen slenterende zombies deden denken. Twee jaar later, tijdens het filmen van zijn moderne vampierenfilm *Martin* (1977), begon hij aan het script voor wat dus het tweede deel van zijn zombietrilogie (oorspronkelijk was het de

bedoeling slechts drie zombiefilms te maken) moest worden. Een eerste versie, waarin een koppel als holbewoners overleeft in een door zombies ingenomen shoppingcenter in een wereld waar de beschaving al volledig vernietigd is, werd opzij gelegd omdat ze te duister was en chronologisch al te ver gevorderd om er nog een derde film rond te maken. In plaats daarvan focust *Dawn* op het moment dat de catastrofe nog volop aan de gang is en de maatschappij op het punt staat volledig in te storten. Zo lijkt het alsof *Dawn* begint de morgen na de gebeurtenissen in *Night* (Russel, 2005: 91). Omwille van de zwakke box-office resultaten van *Martin* vond Romero echter geen binnenlandse investeerders voor zijn nieuwe film. Via via kwam het script echter onder ogen van Italiaans horrorregisseur Dario Argento (o.a. *Profondo Rosso* – 1975, *Suspiria* – 1977), die mateloos geïnteresseerd was in een vervolg op *Night*. Een distributiedeal werd gesloten (Argento kocht voor \$750.000 de rechten op de film in alle niet-Engels sprekende gebieden behalve Zuid-Amerika) waardoor meteen de helft van het beoogde budget binnen was. De rest haalden ze bij privé-investeerders. Op deze manier kon Romero zijn film maken zonder tussenkomst van overijverige geldschieters.

Het filmen zelf gebeurde in de befaamde Monroeville Mall, die Romero vier maanden wist af te huren tussen elf uur 's avonds en zeven uur 's morgens. De meest bijzondere figuur in Romero's gezelschap was ongetwijfeld make-up artiest en stuntman Tom Savini, bij het grote publiek voornamelijk bekend omwille van zijn rol als 'Sex Machine' in Tarantino's *From Dusk Till Dawn* (1996). Savini zou in 1968 normaal gezien ook de special effects van *Night* gedaan hebben maar werd hier van weerhouden omdat hij op dat moment in Vietnam zat als oorlogsfotograaf voor het leger. Het was deze ervaring die mee heeft bijgedragen aan zijn vaardigheden als make-up artiest:

I saw a lot of bloodshed there, and my job was to photograph it. (...)
I walked around and nearly stepped on a human arm, one end of it jagged and torn, its fist clenched and grabbing the ground (...)
[soldiers with] certain private parts of their bodies blown off. (...)
Perhaps my mind was seeing it as special effects to protect me.
It's a funny thing. Your mind just takes care of itself under extreme conditions. It shuts off. But it caught up with me later on. Like everyone else who went to Vietnam, I was really screwed up when I got back. My marriage went instantly into the toilet. (...) Vietnam changed my life; it made me want to escape from reality forever (Savini, geciteerd in Jones, 2002: 163)



Figuur 24 Bloed en gore in *Dawn of the Dead*.

De enige manier die hij dus wist te verzinnen om niet volledig door de angst overmand te worden was de horror om hem heen te bekijken als special effects en zo te bestuderen hoe het menselijk lichaam in elkaar zit, hoe het reageert op verminking en natuurlijk hoe dat met latex en nepbloed na te maken. Van deze kennis maakt hij in zijn films uitvoerig gebruik om ons het geweld en de horror van mutilatie te tonen zoals hij het in Vietnam had gezien (hoewel hij niet helemaal tevreden was over de felrode, comic book-kleur van het bloed in *Dawn*) (Simon, 2000).

Omwille van Savini's expliciete gore-effecten leek de film echter niet door de Amerikaanse censuurcommissie goedgekeurd te gaan worden. Deze eiste dat er stevig geknipt werd in Romero's originele versie van 127 minuten, zoniet zou de film een X-rating krijgen. Zoiets zou zeker *Dawn's* commerciële doodvonnis betekend hebben vermits het de film feitelijk zou gelijkshakelen met hardcore porno (hoewel er geen enkele seksscène in zit). Niet van plan te buigen voor de commissie besloten Romero en zijn producers het er daarom op te wagen *Dawn* uit te brengen zonder rating hoewel ook dit commerciële zelfmoord had kunnen betekenen. In dit geval bleek het echter een uitstekende zet want Romero's tweede zombietelg groeide uit tot een gigantisch succes, want niet alleen verdiende de film uiteindelijk al meer dan \$55 miljoen wereldwijd, ook de critici onthaalden het als een meesterwerk. Zelfs Roger Ebert, die we eerder al aan het woord lieten omtrent *Night's* dubieuze invloed op kinderen, riep *Dawn* uit tot 'the ultimate horror film' (Russell, 2005: 95).

3.2 Laag van het uitgebeelde verhaal: Der Zombie des Kapitalismus

3.2.1 Verhaal

Dawn opent in het tv-station waar twee van onze protagonisten werken en dat volledig in rep en roer staat nu de zombiesituatie volledig uit de hand is gelopen. Er wordt geruzied omtrent het uitzenden van de plaatsnamen van verdwenen reddingsposten, de gemoederen laaien hoog op en steeds meer werknemers kiezen

het hazenpad. Zo ook Fran (Gaylen Ross) en Stephen (David Emge), die besluiten er van door te gaan met de verkeershelikopter.

Plots bevinden we ons in de stadsghetto's, waar de politie op het punt staat een grootscheepse inval te doen in een appartementsblok waar immigranten weigeren hun woning te verlaten. Ook hier slaat de situatie om in volledige chaos wanneer een racistische agent er in het wilde weg op los begint te schieten en ook de zombies een hoop slachtoffers maken. In de kelderverdieping ontmoeten we Roger (Scott Reiniger) en Peter (Ken Foree), twee SWAT-agenten die besluiten in te gaan op het voorstel van Stephen om mee te vluchten met de helikopter.

Later die nacht vertrekken de vier richting de uitgestrekte gebieden van Canada in een poging daar de zombieplaag te ontlopen. Onderweg belanden ze echter in een shoppingcenter waar ze een goed te verdedigen kamertje vinden volgestouwd met levensmiddelen. Ze besluiten van deze kamer hun uitvalsbasis te maken, maar het duurt niet lang vooraleer de verlokking van de weelde in de rest van het shoppingcenter hen te groot wordt en ze hun missie beginnen om het hele winkelcomplex van zombies te zuiveren. Met vrachtwagens van op de parking worden de ingangen geblokkeerd en wanneer de laatste levende dode binnen vernietigd is, hebben de vier vrij spel in het shoppingcenter. Een tijd lang voelen ze zich de koning te rijk en wanen ze zich in een waar consumptieparadijs waar ze elke zo decadent mogelijke droom kunnen doen uitkomen. Geleidelijk aan raakt de pret er echter af en wanneer Roger, die tijdens de bevrijding van het complex door een zombie was gebeten, uiteindelijk sterft, beginnen de drie overblijvers te beseffen dat al die weelde eigenlijk niets te betekenen heeft en ze feitelijk gevangen zitten in hun consumptiehemel. Buiten blijven de zombies intussen toestromen, aangetrokken tot die plek die zo veel betekende in hun vorig leven.

Plots worden de drie echter uit hun roes gehaald wanneer een motorbende het shoppingcenter komt binnenvallen. Niet van plan hun toevluchtsoord zomaar uit handen te geven ("It's ours! We took it!"), gaan Peter en Stephen de strijd aan met de indringers. Een ware veldslag ontketent zich tussen beide kampen, met de zombies bijna als toevallige voorbijgangers die zich instinctmatig storten op alles wat te dicht in hun buurt komt. Het zijn echter niet alleen bendeleden en zombies die er aan moeten geloven: ook Stephen wordt gebeten en wanneer hij na zijn dood terugkeert als zombie, leidt hij de rest van de troep levende doden naar de uitvalsbasis van Fran en Peter. Die vluchten naar het dak, nemen de helikopter en

vliegen zo samen een ongewisse toekomst tegemoet, terwijl onder hen het hele shoppingcenter door zombies wordt overspoeld.

3.2.2 Thematiek

a) De toenemende consumptiedrang

“It was a different time. The beginnings of prosperity, the major crises seemed to be over and everybody was just dancing away. Disco. Everyone was just listening to The Bee Gees.” – George A. Romero

Midden jaren '70 vond er een duidelijke verschuiving plaats in de mentaliteit van een groot deel van de Amerikaanse bevolking. De Vietnamoorlog was voorbij, de soldaten zaten terug thuis en Nixon was uit het Witte Huis verdwenen. Daarmee waren voor velen de voornaamste maatschappelijke problemen van de baan en veel Amerikanen die enkele jaren eerder nog mee op de dranghekken waren gekropen hadden dan ook geen behoefte meer aan dit soort activisme. Ook in Hollywood deed deze mentaliteitsverandering zich voelen want waar begin jaren '70 politiek bewuste films bijna de norm uitmaakten, stoomde men zich nu klaar voor het escapistisch big-budget geweld van films als *Jaws*, *Rocky* (John Avildsen – 1976) en *Star Wars*. Robert Towne, schrijver van o.m. *Chinatown* (Roman Polanski – 1974), schrijft deze evolutie toe aan het gevoel van onmacht dat de bevolking had tijdens Vietnam en Watergate en waar ze nu vanaf wilde: 'People just wanted to feel they had some control over their lives. And they wanted to see somebody who had it' (in Lagravanese & Demme, 2003). Van overal stroomden de mensen toe om in rij te gaan staan voor deze films, en de heerschappij van 'mass advertising' en 'mass merchandising' was nu eindelijk begonnen. Deze trend beperkte zich uiteraard niet tot film, want ook andere aspecten van het dagelijkse leven ondergingen een materialistische make-over, van kleding tot feestjes en drugs. Alles was goed om de opgelopen trauma's van het Vietnamtijdperk te doen vergeten en vooral niet te veel te moeten bezig zijn met de huidige problemen van die periode. Het is deze 'false sense of security' (dixit Romero) waarin men zich in naam van het consumentisme en het kapitalisme aan het wentelen was waar Romero uitgebreid kritiek op geeft in *Dawn*.

In zijn commentaar spaart de regisseur levende noch dode, want hij gebruikt zowel de zombies als de overlevenden om zijn statement weer te geven, vermits geen van beide lijkt te kunnen weerstaan aan de lokroep van het shoppingcenter. Aan de ene kant zijn er de zombies, die om een bepaalde reden kost wat kost in het winkelcentrum trachten binnen geraken en nog steeds worden aangetrokken door de voor hen nu nutteloze goederen. Een van de personages redeneert ‘Instinct, memory, it’s part of what they were. This was an important place in their lives.’ Inderdaad, en volgens Jones (2002: 163) is het sprekend dat wanneer de zombies toch binnengeraken ze zich feitelijk op dezelfde manier gedragen als tijdens hun vorige leven: ze slenteren langzaam door het shoppingcenter, kuieren tussen de winkeltjes, staren met een vreemde fascinatie naar koopjes en etalagepoppen en stuntelen op en af de roltrappen. Romero’s zombies symboliseren de vegetatieve staat van de ideale consument, niet alleen door hun gedragingen in het winkelcentrum maar eigenlijk door hun hele essentie, hun hele bestaansvoorwaarde. Deze is namelijk gebaseerd op één doel: consumeren. Op deze manier trekt Romero een duidelijke parallel tussen de onstilbare honger van de zombies en de onstilbare consumptiedrang van de ‘Me-Generation’. Shaviro schrijft: ‘Want is a function of excess and extravagance (...): the more I consume, the more I demand to consume’ (geciteerd in Rider, 1999). Om aan die steeds groter wordende vraag te voldoen zijn de zombies bereid eeuwig rond te strompelen tot een nieuwe hapklare brok zich aanbiedt, en wanneer die situatie zich voordoet, gaan de voor de rest vredevolle zombies volledig uit hun dak (Rider, 1999). Dit levert beelden op die gedachten oproepen aan de alom bekende tafereelen waarbij een hoop klanten zich als razenden op de allernieuwste koopjes stortten (Fig. 25 & 26).



Figuur 25 Realiteit: Klanten gaan door het lint voor enkele handtassen (Bron: Simon, 2000).



Figuur 26 Fictie: Zombies stortten zich op een slachtoffer.

Doorheen de film maakt Romero er bovendien duidelijk een punt van de zombies te tonen als een zeer divers allegaartje, met afgevaardigden uit alle uithoeken van de maatschappij: nonnen, verpleegsters, kinderen, zwervers, hare krishna's, noem maar op. Allen komen ze aan bod en op die manier vertegenwoordigen ze volgens o.m. Griffin (2005) en Wood (1986: 118) het idee dat onder invloed van het toenemende materialisme en kapitalisme iedereen kan veranderen in een gedachteloze bruid die enkel nog oog heeft voor de blinkende objecten in uitstalramen.

Dat de beelden van deze rondsloeterende zombies bij het publiek inderdaad een belletje kunnen doen rinkelen en hun eigen gedrag in vraag doen stellen suggereert de volgende anekdote. In zijn essay *Zombies, Malls and the Consumerism Debate: George Romero's Dawn of the Dead* vertelt Harper (2002):

Another fan of the film relates how he overheard a woman commenting to her friend in a New York City Mall: "Oh my god! Look! It's just like *Dawn of the Dead*! All of these shoppers look like zombies walking about the place!" "She seemed shocked," commented the fan. "It was as if a light had just been turned on, illuminating an aspect of her life never considered." From this piece of 'fan' evidence, it is clear that the film has prompted at least one shopper to reconsider her relationship to consumerism.

Hieruit concludeert hij dat veel mensen een enigszins dubieuze relatie hebben met shoppen, in die zin dat het enerzijds bevrijdend voelt maar langs de andere kant toch ook een zekere mate van twijfel met zich mee kan brengen over wat er nu juist de zin van is (Harper, 2002). Het is deze twijfel die ook bij de (nog levende) protagonisten van *Dawn* uiteindelijk de overhand haalt.

Romero schetst in zijn vier hoofdpersonages namelijk een geleidelijk evoluerende houding tegenover de materiële verlokkingen van het shoppingcenter. In een eerste fase distantiëren ze zich ervan. Pas aangekomen in hun nieuw toevluchtsoord en net ontkomen aan de chaos van de stad, nemen ze genoegen met de basisvoorraad in het bovenkamertje. En wanneer ze de zombies zien rondsloeteren tussen de winkels merkt Peter bijna mededogend op: 'They're not after us. They're after the place.' In eerste instantie onderscheiden ze zich dus van het 'consumptiewereldje' van de zombies, maar langzaam beginnen ze er zelf deel van uit te maken, met dit verschil dat in tegenstelling tot de doden de overlevenden wèl kunnen kiezen om al dan niet toe te geven aan de consumptiedrang (Handlen, 2004). Voor Larsen (1979) gaat het zelfs verder dan dat

omdat ze hun status als overlevende feitelijk zwaar op het spel zetten om het shoppingcenter van de zombies over te nemen, en dat als het ware allemaal voor een bontjas, wat likeur en een paar potten olijven. Buiten is de apocalyps in volle gang maar hun voornaamste bekommernis blijkt niet louter survival te zijn, maar het zichzelf zo comfortabel mogelijk maken opdat ze niet te veel aan de buitenwereld herinnerd zouden worden. Wanneer het shoppingcenter uiteindelijk van hen is, dragen ze dure kleren, smeren ze kaviaar op hun crackers en verandert hun verborgen kamertje geleidelijk aan in een ware IKEA-advertentie. Decadentie alom: 'The heroes' survival has become a parody of the vanished society rather than an outlaw alternative,' aldus Newman (1989: 200).

Geleidelijk aan geraakt de pret van dit lethargisch bestaan er echter af en beginnen ze te beseffen dat Fran gelijk had wanneer ze eerder het winkelcomplex omschreef als 'so bright and neatly packed you don't see it's a prison too.' Ze zien zichzelf bezig met spullen die ze eigenlijk niet nodig hebben, beginnen op elkaars zenuwen te werken en de verveling slaat snoehard toe. Volgens Larsen (1979) lijkt *Dawn* dan ook te zeggen dat eens de situatie onder controle is en de overlevingsstrijd gestreden, dit soort oppervlakkig materialisme enkel maar kan leiden tot een strijd tegen de slaap. Het is ook op dat moment dat de overlevenden zich realiseren dat hun leven ondanks al die spullen nog even weinig zin heeft als dat van de zombies waar ze eerder nog zo meewarig over deden. Van alles waar ze namelijk in geloofden blijft immers niets meer over, zoals actrice Gaylen Ross uitlegt:

[The consumer goods in the mall] are only *symbols*. A pound of coffee from a store is not just a pound of coffee, it represents a way of being. In *Dawn of the Dead*, the symbols have lost their meaning. The film's characters have given it value only to realise that none of it *is* valuable anymore, because there's no longer any context for it (geciteerd in Russell, 2005: 94).

Op die manier toont Romero ons volgens Russell (2005: 94) een wereld waarin alle symbolische waarden van consumptieproducten verdwenen zijn en we enkel nog de louter materiële realiteit ervan zien, een realiteit die uiteindelijk dus niet veel voorstelt. Zo tracht *Dawn* de materialistische illusie te doorprikken dat al de gadgets en snufjes die we kopen betekenisvol zouden zijn. Romero benadrukt ten slotte nog voor een laatste keer de vervreemdende invloed van materialisme wanneer

uiteindelijk de motorbende het shoppingcenter binnenvalt. Want ondanks het besef dat het winkelcomplex eigenlijk toch niet veel meer was dan een gevangenis, beginnen Peter en Stephen als bezetenen hun territorium te verdedigen, alsof ze zich nog vergeefs willen vastklampen aan de herinnering van de relatieve normaliteit die ze er heel even hadden gekend (Maddrey, 2004: 71). Griffin (2005) vraagt zich dan ook af wie we het meest kwalijk moeten nemen: de destructieve, plunderende motorbende of de egoïstische protagonisten die zichzelf in hun eigen decadente stulpje van de rest van de buitenwereld hadden afgesloten? Eén ding is zeker, het zijn niet de zombies, die eigenlijk louter als katalysator dienen om het slechtste naar boven te halen in de overlevenden die meer geïnteresseerd lijken te zijn in elkaar vernietigen dan in overleven.

b) Sociale strijd: Ras, klasse en geslacht

Naast uitgebreid commentaar te geven op het toenemend materialisme van die periode, gaat Romero in *Dawn* ook voort op het in *Night* reeds aangehaalde thema van de rassen- en klassenstrijd. Dit thema wordt voor het eerst geïntroduceerd tijdens de SWAT-aanval op het immigrantenappartementenblok in het begin van de film. Ondanks de armzaligheid van het gebouw vraagt een van de agenten zich af: 'How come we stick these low-life bastards in these big-ass fancy hotels anyway? Shit, man, this is better than I got.' Met deze uitspraak snijdt hij meteen ook het thema van materiële onzekerheid en jaloezie aan. Wanneer het SWAT-team vervolgens het gebouw binnenvalt, gaat hij meteen op moordtocht met zijn shotgun zonder onderscheid te maken tussen zombie of immigrant, totdat hij uiteindelijk zelf door Peter wordt neergeschoten.

Erger zijn misschien nog de beelden van de zombies in de kelder, die volgens Handlen (2004) immers doen denken aan die typische foto's van totale armoede. De manier waarop deze zombies opeengepakt zitten en ze schijnbaar in opperste



Figuur 27 Opeengepakte zombies genieten van een mogelijk langverwachte maaltijd.

concentratie hun kannibalistisch banket zitten te verorberen doet inderdaad

vermoeden dat, nu ze dood zijn, ze eindelijk voor het eerst kunnen genieten van een deftige maaltijd (Fig. 27). Harper (2002) wijst er op dat deze beginscène in veel academische analyses wordt overgeslagen of vergeten, terwijl ze volgens hem eigenlijk een interpretatieve context biedt voor de rest van de film: ‘The scene invites the audience to consider zombiedom as a condition associated with both racial oppression and social abjection and, therefore, sanctions socio-political interpretations of the film as a whole’ (Harper, 2002). Jean-Baptiste Thoret (2006: 303) en Tony Williams (in Rider, 1999) komen tot gelijkaardige conclusies en zien Romero’s zombies respectievelijk als de spreekbuis van alle minderheden en als ‘a politically unconscious version of the ‘return of the repressed’ bearing unpalatable truths by their very presence.’ In onze bespreking van *Night* haalden we al aan dat Romero zijn zombies inderdaad als de ‘blue collar workers’ van onze maatschappij beschouwde, en het is in *Dawn* dat hij deze connotatie nog verduidelijkt door expliciet de link te leggen tussen de twee. Het is in deze context dat we ook een volgende scène kunnen situeren. Wanneer de vier protagonisten over het platteland vliegen, krijgen we beelden te zien van de lokale rednecks die met hun revolvers en jachtgeweren een gezellig feestje aan het bouwen zijn in de uitgestrekte velden terwijl ze af en toe lachend en grollend wat aanstrompelende zombies afknallen. Deze scène doet sterk denken aan die van de oprukkende Sheriff McClelland in *Night* en roept weer die typische zuiderlijke mentaliteit op waar Tobe Hooper met zijn *Texas Chainsaw Massacre* een groteske parodie op heeft gemaakt. De rednecks lijken niet te beseffen hoe groot het gevaar eigenlijk is en de soldaten die hen moeten begeleiden lijken volgens Waller (1986: 300) even bekommerd om hen als om de zombies, omdat ze niet weten hoe er zal gereageerd worden wanneer de rednecks door krijgen dat alle sociale controle eigenlijk is weggefallen.

Terwijl in deze beginscène zowel de raciale kwestie als de klassenstrijd naar voren komen, roept de rest van de film voornamelijk beschouwingen op rond dit tweede. Door het verhaal in een winkelcentrum te situeren, plaatst Romero het conflict volgens Weinstock (1999: 12) immers middenin de Amerikaanse middenklasse. Volgens Rider (1999) speelt deze klassenstrijd in *Dawn* zich af tussen enerzijds de zombies (die hij vrij radicaal omschrijft als ‘the silenced majority who bought into the ideology of the ruling class, the laborers who have been exploited and alienated from their product, and the consumers who have been led down the road of accumulation and assimilation.’) en anderzijds de vier protagonisten. Harper

(2002) daarentegen ziet ook in deze laatstgenoemden enkele lower-class trekjes. Hierbij wijst hij o.m. op de scène waarin Peter over een duur geweer uit de wapenwinkel opmerkt: 'Ain't it a crime? The only person who could ever miss with this gun would be the sucker with the bread to buy it.'

Ten slotte ziet Robin Wood (1986: 120-121) in *Dawn* ook nog een exploratie van de traditionele rollenpatronen en wat daarmee gebeurt bij het verdwijnen van de zogenaamd voornaamste menselijke drijfveer in het kapitalistisch bestel, zijnde het vergaren van geld en de daaraan verbonden status. Het koppel Fran-Stephen begint aan de film immers als een – zoals Wood het verwoordt – trendy variatie op de norm: een ongetrouwd heteroseksueel koppel, met een enigszins onafhankelijke vrouw, maar waarin de conventionele patronen gelden wanneer de twee samen zijn. Stephen vliegt met de helikopter en draagt het geweer, terwijl Fran zich als een huisvrouw gedraagt onder invloed van de aanvankelijk hypnotische aantrekkingskracht van het shoppingcenter. Wanneer deze echter begint uit te werken verwerft ze geleidelijk aan terug een zekere autonomie: ze komt op tegen de mannen, eist het geweer op en staat er op dat Stephen haar met de helikopter leert vliegen. Het is door deze 'emancipatie' dat zij en Peter uiteindelijk met de helikopter kunnen ontsnappen, niet alleen van het winkelcomplex maar volgens Waller (1986: 322) ook van 'the limiting roles fostered by a racist and sexist society that has now been destroyed.' *Dawn's* einde is eigenlijk zeer ambigu. We weten niet of ze lang zullen overleven, maar volgens Russell (2005: 96) lijkt Romero met de ontsnapping van dit interracial duo aan te sturen op de mogelijkheid van een progressieve nieuwe start voor de mensheid: 'As the only two characters who have managed to keep their heads throughout the proceeding action, it seems fair to say that Fran and Peter represent mankind's last, best hope.'

c) Onethische media en onbekwame autoriteiten

Naast deze thema's die doorheen de ganse film lopen, raakt Romero ook nog kort enkele andere onderwerpen aan. Net als in *Night* neemt hij ook hier de media op de korrel wanneer hij *Dawn* opent temidden de chaotische drukte van een televisiestation, volgens Thoret (2006: 302) toch hèt hart van de Amerikaanse realiteit. Er wordt geruzied en geroepen, iedereen loopt wild door elkaar en een hoop medewerkers neemt de benen. Niemand lijkt te weten wat te doen en hoe

samen te werken en iedereen spreekt elkaar tegen. ‘We’re blowing it ourselves,’ mompelt Fran tegen zichzelf terwijl de producers hun best doen een lijst van reddingsposten uit te zenden waarvan ze weten dat ie niet meer deugt. Ondertussen wordt er gekibbeld over de vraag of er wel of niet nog reporters moeten worden uitgestuurd die daar waarschijnlijk toch het leven bij zullen verliezen. Alles voor de kijkcijfers, lijkt de mening van het nethoofd te zijn, apocalyps of niet.

Niet veel beter vergaat het de autoriteiten, wiens enige antwoord op de hele situatie lijkt te zijn de staat van beleg af te kondigen. ‘Shoot ‘em in the head’ is zo nog steeds het mantra van de gezagsdragers zodra de situatie hen te heet onder de voeten wordt, en volgens Russell (2005: 93) is het dan ook een beleid dat gedoemd is te mislukken: ‘The failure to face up to the grim reality of this changed world becomes more of a threat to the living than the ghouls themselves.’ De desastreuze inval van het SWAT-team, dat hier de autoriteiten belichaamt, illustreert nog eens de gebrekkigheid van deze aanpak, alsook de incompetentie van de officiële ordehandhavers. Volgens Waller (1986: 299) lijkt de hele operatie immers vergeefse moeite en in de aanschijn van de horror veranderen de getrainde troepen in een hoopje ongedisciplineerde individuen die er gewoon op los beginnen te schieten, zelfmoord plegen of zoals onze protagonisten de benen nemen.

Russell (2005: 96) ziet in *Dawn* ten slotte ook nog een uithaal naar de religieuze autoriteiten doordat Romero in het midden laat of de zombie-apocalyps nu een goddelijke straf is of niet. Het is inderdaad sprekend dat in een wereld waar wetenschap noch kapitalisme een antwoord biedt, ook godsdienst niet veel beter doet.

3.2.3 Personages

In tegenstelling tot veel andere horrorfilms krijgen we in *Dawn* uitgebreid de tijd om de personages te leren kennen en kunnen we, ondanks alle gore en geweld, daarom eigenlijk spreken van een ‘character driven movie’ (Kipp, 2000). Bovendien gedragen onze vier protagonisten zich in feite zeer realistisch, want hoewel we het in de analyse van de film tot nu toe nog niet echt hebben laten uitschijnen, moeten we toegeven dat we ons waarschijnlijk net hetzelfde zullen gedragen wanneer de zombie-apocalyps zich onvermijdelijk voordoet. Daarom schoppen we nu eigenlijk

tegen onze eigen kar wanneer we Griffin (2005) citeren die de personages omschrijft als apathisch en egoïstisch:

They are neither heroes nor villains nor sidekicks. They are simply survivors trying to save themselves from certain death, with little concern for anyone else on the outside. Instead of choosing to search for fellow humans in need of safety, they simply forget about everyone but themselves, and live in their magical, imaginary kingdom while civilization is destroyed outside of their walls.

Desalniettemin lijkt Griffin zelf ook toe te geven zichzelf hierin te herkennen, en het pleit dan ook voor Romero dat hij er in slaagt zelfs hardvochtige filmcritici op die manier hun ziel te doen blootleggen. Gelukkig zijn er ook nog critici die zich daarboven stellen. Shaviro (in Rider, 1999) bijvoorbeeld schrijft dat hij zich nog eerder identificeert met de zombies dan met de ‘bigoted, sexist humans.’ Wat er ook van zij, het is net door ons zulke herkenbare personages te geven, of we er nu mee identificeren of niet, dat Romero de impact van de film op de morele gemoedstoestand van het publiek weet te vergroten en introspectie aanmoedigt.

Daarnaast lijkt *Dawn* volgens Waller (1986: 301-304, 310-311) tevens een onderzoek te zijn naar het traditionele beeld van de ‘heroic man of action’, hier gerepresenteerd door Peter en Roger, die doorheen de film in hun rol als SWAT-agent vastgeroest zullen zitten. Stephen daarentegen valt aanvankelijk buiten hun select klikje omdat hij maar een simpele verkeershelikopterpiloot is die niet met een geweer kan omgaan. Wanneer de twee SWAT’s lachend en grollend het shoppingcenter van de zombies overnemen is het duidelijk dat ze zich amuseren in hun heldenrol. Het winkelcentrum biedt hen niet alleen de luxegoederen uit haar winkels, maar ook de gelegenheid zich als trooper en als kind uit te leven in een spannende actiewereld. ‘Both men here resemble the heroes of a high-adventure buddy-movie that depicts uncomplicated, surmountable dilemmas and celebrates male camaraderie’ (Waller, 1986: 304). Nadat echter ook Stephen tussen de zombies zijn weg heeft gebaand naar de twee anderen en op die manier zijn waarde heeft bewezen (‘You did alright this time, flyboy’), wordt ook hij opgenomen in het selecte groepje, alsof het een nieuw speelkameraadje betrof. Naast een exploratie van dit soort oppermannelijk gedrag, zou het kunnen dat dit gedrag ook een subtiele parodie is op de Rocky’s en Obi Wan Kenobi’s die in die periode hun opgang aan het maken waren en die in de jaren ’80 hun ultieme glorie zouden kennen in de

figuur van John Rambo. Het is namelijk dit overmoedig machogedrag dat zowel Roger als Stephen uiteindelijk het leven kost, daarmee aantonend dat elke held het slachtoffer kan worden van zijn eigen fantasieën van actie en avontuur (Waller, 1986: 310).

3.3 Laag van de uitbeelding: Gortig maar luchtig

Opvallend aan *Dawn* is dat hij veel luchtiger en optimistischer is dan zijn voorganger en zijn twee reeds besproken soortgenoten. Het gevoel van benauwing dat ons in *Last House* en *Texas Chainsaw* nog bekruipt is in *Dawn* dan ook iets minder terug te vinden. Een eerste reden hiervoor is de setting van de film: het



grote, decadente, fel verlichte winkelcentrum, met haar fonteintjes, palmboompjes, reclamepanelen en continue muzak op de achtergrond is allerminst een typisch decor voor een horrorfilm, maar natuurlijk cruciaal voor Romero's sociale commentaar. Griffin (2005) omschrijft het shoppingcenter als 'the epitome of apathy, it is where we go to shop till we drop and indulge in all of our excess.' Harper (2002) wijst er op dat ondanks het feit dat deze boodschap op onze huidige maatschappij nog steeds volledig van toepassing is, de specifieke setting van het winkelcentrum destijds nog relevanter was dan ze nu misschien lijkt. De grote shoppingcenters, die in de jaren '60 en '70 hun intrede deden in het Amerikaanse landschap, waren toen immers nog relatief nieuw en de fascinatie eromtrent was dan ook groot. Dit resulteerde soms in ware massahysterie bij het openen van nieuwe centra of bij de uitgave van nieuwe of goedkope producten (zoals in figuur 11, p. 76), een fenomeen dat recent minder vaak voorvalt. Daarom is het volgens Harper gemakkelijk om de dag van vandaag het belang van deze setting te onderschatten, ook al omdat het shoppingcenter in de Amerikaanse cinema de laatste jaren zowat het symbool is geworden voor lichtzinnige teen-movies. Van dit decor maakt Romero uitgebreid gebruik om zijn mening over shoppers door te drukken, door zijn

zombies op idiote, bijna slapstickachtige manier met hun omgeving te doen omgaan: zombies stommelen van roltrappen, proberen flesjes parfum op te eten, vissen muntjes uit de fontein, enzovoort. Het is ook dit soort overdreven, parodiërende humor die de film luchtiger maakt dan zijn voorganger waarin de zombies veel dreigender zijn en nooit worden gebruikt als comic relief. Waller (1986: 306) ziet daarom in *Dawn* zelfs ‘the antithesis of deadly serious stories that show people at war with killer bees, sharks, or some other form of ‘natural’ threat that is, in certain important ways, superior to human beings.’ De mens is inderdaad superieur aan de zombie in elk opzicht behalve aantal, en het is dan ook eigen aan veel zombiefilms dat het feitelijk de mensheids eigen dikke schuld is dat ze het zo ver heeft laten komen door laks of irrationeel ingrijpen.

Zoals eerder al aangehaald is er ook veel te doen geweest om de expliciete gore in *Dawn*, die inderdaad weinig aan de verbeelding overlaat: hoofden worden er met een shotgun afgeknald, hersenen maken kennis met het scherpe eind van een schroevendraaier, een afgescheurde arm blijft bloed spuitend achter in een bloeddrukmeter die meteen tilt slaat en één zombie verliest zijn schedelpan aan de wiken van een helikopter. Romero zelf legt ons uit wat zijn intentie hierbij was:

To numb you to the violence. You’re meant to be uncomfortable there, because it puts you in kind of a mindset to accept the other ideas that are in the film. It opens your mind a little more to those ideas. Unless you run, screaming, from the theatre. (in Simon, 2000)

Toch is hij hier niet helemaal consequent in omdat de gore, zoals uit de aangehaalde voorbeelden al bleek, eigenlijk met even veel humor als horror wordt gebracht.

Russell (2005: 95) ziet daar echter geen graten in. Hij is namelijk van mening dat deze komedie de horror net benadrukt door ons bewust te maken van de kwetsbaarheid van het menselijk lichaam: ‘If Romero’s aim really is to make us lose all faith in bodily integrity, then it’s the comic impact of the gory special effects



Figuur 29 Romero’s methode om de kijker open te stellen voor zijn maatschappelijke commentaar.

that hammers the point home. The human body isn’t just a hunk of flesh – it’s a

ludicrous hunk of flesh.’ Bij deze interpretatie kunnen we echter opmerken dat het menselijk lichaam eigenlijk nooit echt in Romero’s interessegebied heeft gelegen zoals dat bijvoorbeeld wel het geval is bij iemand als Cronenberg, die bekend staat om zijn zogenaamde bodyhorror in films als *Shivers* (1975) en *The Fly* (1983). Romero mikt doorgaans eerder op maatschappelijke en politieke subtekst, en daarom is Griffins (2005) interpretatie misschien meer van toepassing. Hij ziet in de gore namelijk een metafoor voor een maatschappij die uit elkaar aan het scheuren is omwille van ‘het egoïsme en de wederzijdse veronachtzaming van haar leden.’ Jones (2002: 163), ten slotte, zoekt het iets minder ver en schrijft dat *Dawn* op deze manier louter de rotte essentie van het moderne Amerika weergeeft: ‘a toxic combination of consumerism and violence.’

3.4 Laag van de afbeelding: They’re us and we’re them

Wat aanvankelijk meteen opvalt qua cinematografie, is dat Romero de grauwe, donkere zwart-witbeelden van *Night* heeft vervangen door harde, agressieve kleuren en felle belichting. Waller (1986: 305) merkt op dat door deze omstandigheden en door een uitgebreid gebruik van close-ups de persoonlijkheid en de individualiteit van de zombies extra worden benadrukt. Wanneer we ze daarentegen van op een afstand zien, maken de individuele zombies plaats voor een grote, dreigende homogene massa.

Op het vlak van camerawerk en montage maakt Romero in *Dawn* gebruik van twee verschillende stijlen. Zijn meest geliefde stijl gebruikt hij op momenten dat de zombies een reële dreiging vormen: dynamische camera, snelle, verwarrende montage en verschillende camerahoeken en -standpunten. Op die manier voert hij het claustrofobische, bevangende gevoel op van de vaak nauwe ruimtes en toont hij ons een geatomiseerde, gefragmenteerde realiteit (Thoret, 2006: 303). Wanneer onze vier protagonisten echter het winkelcentrum hebben ingenomen, de zombies hebben opgeruimd en zich veilig en wel hebben gesetteld, haalt Romero visueel het tempo uit de film door middel van lange takes en trage pans. Op die manier geeft hij de stasis en de verveling weer van het lege bestaan in het shoppingcenter (Newman, 1989: 200).

Voor de rest laat Romero voornamelijk het verhaal en de personages hun werk doen en is zijn filmstijl vrij klassiek. Eén enkel visueel element kunnen we nog aanhalen



Figuur 30 De kijker wordt vereenzelvigd met een zombie.

een point of view shot en kijkt het publiek zo recht in de loop van het geweer (Fig. 30). Op deze effectieve, maar weinig subtiele manier herinnert Romero ons nogmaals aan de befaamde punchline van de trilogie: ‘They’re us and we’re them.’

dat ook Waller (1986: 312-313) niet is ontgaan. Doorheen de film maakt de regisseur namelijk enkele keren gebruik van de camera set-up om de kijker met de zombies te vereenzelvigen. Elke keer een liggende of kruipende zombie executiegewijs wordt afgemaakt, wordt deze namelijk het subject van

3.5 Buitenbeeldse tekst en geluid: Polka en muzak

Het geluid in *Dawn* is tamelijk recht door zee: geen non-diëgetische klanken of geïmproviseerde soundtrack zoals in *Texas Chainsaw*, maar zelf uitgestoten zombiegebrom, stockmuziek uit de Music DeWolfe Library en liftmuziek uit het winkelcentrum zelf. Dit laatste was geen bewuste keuze maar een onvermijdelijk obstakel, vermits elke morgen om zes uur de muziek aansprong en niemand wist hoe ze af te zetten. Romero besloot dan maar ze te gebruiken en het is net deze monotone muzak die de satirische toon van de film accentueert. Niet alleen is ze een tegengewicht voor het geweld in de film (Kipp, 2000), ze past ook perfect bij de beelden van de protagonisten die stilaan uitgekeken raken op hun consumptieparadijs (wat begrijpelijk is met muzak als constante achtergrondmuziek).

De eindgeneriek, ten slotte, doorspekt met vrolijke polkamuziek en nog meer beelden van zombies in het winkelcentrum, is volgens Waller (1986: 320) een parodie op up-tempo promotiefilmpjes en lokale televisiespotjes. Hoewel ze de film dus afsluit met absurde humor in plaats van horror, benadrukt deze eindgeneriek toch dat zombies nu het shoppingcenter bevolken, en waarschijnlijk ook de rest van wereld.

4. The Exorcist – William Friedkin, 1973

4.1 Voorstelling van de film

Eerder hadden we het al even over de blockbustermanie die midden jaren '70 haar herintrede deed in Hollywood en die het Amerikaanse publiek een welgekomen vlucht van de realiteit bezorgde. Terwijl het horrorgenre begin jaren '70 stevig lag ingebed in deze Amerikaanse realiteit, was het echter ook uitgerekend een horrorfilm die mee aan de wieg lag van deze nieuwe escapistische trend. Als gevolg van het succes van films als *Night of the Living Dead* en *Last House on the Left* groeide in Hollywood immers weer de interesse voor het genre, en zo bracht Warner Bros op 26 december 1973 William Friedkins *The Exorcist* uit. Wat er vervolgens gebeurde had niemand kunnen verwachten want de reactie van het publiek was, op z'n zachtst gezegd, bijzonder. Al snel stonden mensen in de barre kou honderden meters aan te schuiven en *The Exorcist* groeide meteen uit tot een ware hype, mede omwille van de wilde verhalen die de wereld rondgingen over het effect die hij had op het publiek. In San Francisco bestormde een groep studenten het doek met messen om 'de duivel te lijf te gaan', in New York werd een bioscoopeigenaar aangevallen door een menigte die kaartjes eiste en verscheidene van zijn collega's werden met messen gestoken of onder de voet gelopen door een op hol geslagen rij wachtenden. Kijkers vielen flauw en kotsen de ziel uit hun lijf tijdens en na het bekijken van de film en de dagelijkse berichten over steeds weer nieuwe zelfmoorden, hartaanvallen, miskramen, protestoptochten en vernielde bioscoopinterieurs wisten zelfs het Watergate-gebeuren even van de voorpagina's te verdringen (Brico & Schuhmacher, 1974: 103). De film was zelfs aanleiding voor een nieuwe klinische conditie genaamd 'cinematic neurosis', waarbij storende films psychiatrische problemen opwekken bij mensen zonder mentale voorgeschiedenis (Marriott, 2004: 133). Hoe onsmakelijk of onrustwekkend deze verhalen ook klonken, steeds meer kijklustigen bleven toestromen om vervolgens kokhalzend de zaal te verlaten. Verscheidene journalisten trachtten het fenomeen te verklaren. Elliot Stein bijvoorbeeld vergeleek de kick van het kotsen tijdens *The Exorcist* met flauwvallende tienermeisjes tijdens concerten van Frank Sinatra (in Brico & Schuhmacher, 1974: 103), terwijl anderen het als een kathartische uitlaatklep zagen

voor de angsten en zorgen van het Amerikaanse volk in die periode. Kortom, de mediahype maakte van *The Exorcist* het prototype voor de blockbusters van de seventies en erna (Cagin, 1984: 200).

The Exorcist is gebaseerd op de gelijknamige roman van William Peter Blatty, geïnspireerd door een ‘authentiek’ geval van bezetenheid dat in 1949 wekenlang het Amerikaanse voorpaginanieuws in de ban hield. Het betrof een 14-jarige jongen die na de dood van zijn tante met een zogenaamd Ouija-bord was beginnen experimenteren, een bord om geesten mee op te roepen. Na enkele dagen begonnen er zich vreemde verschijnselen voor te doen: onverklaarbare krassende en stampende geluiden in zijn kamer, bewegend meubilair en ernstige krassen en zwellingen die woorden als ‘Spite’ en ‘Hell’ vormden op het lichaam van de jongen. De wanhopige ouders raadpleegden artsen, psychiaters en kerkelijke autoriteiten, maar allen stonden even versteld van de steeds angstaanjagender symptomen. Na daartoe toestemming gekregen te hebben van zijn bisschop voerde een priester twee maanden lang maar liefst 30 uitdrijvingsriten uit op de jongen, tijdens welke de temperatuur in de kamer soms op onverklaarbare wijze plots stevig zakte. De bezeten jongen vloekte, trapte in het rond, spuwde in de gezichten van de priesters en hield scheldtirades in het Latijn, een taal die hij nooit had geleerd. Vijf ziekenbroeders moesten de jongen in bedwang houden, die door zijn bezetenheid over bovenmenselijke kracht beschikte. Dan, tijdens de dertigste uitdrijvingsrite, sprong hij plots recht en riep ‘Satan! Satan! I am Saint Michael, and I command you, Satan, and other evil spirits, to leave this body, in the name of Dominus!’ Wat dan volgde was zijn meest geweldige spastische aanval tot dan toe, waarop de duivel die hem drie maanden had bezeten zijn lichaam verliet.

Het was dit verhaal dat de jonge William Peter Blatty, toen student aan de Jezuïtische Georgetown Universiteit, intrigeerde en dat voor hem bewijs was van het bestaan van de duivel, en dus ook van God en de hemel. Twintig jaar later, nadat zijn carrière als komiek (hij schreef ondermeer mee aan de Inspector Clouseau-film *A Shot in the Dark*) was beginnen uitdoven, besloot hij aan de hand van dit verhaal een nieuwe weg in te slaan. Hij benaderde de priesters die betrokken waren bij de duiveluitdrijving om er een caseverslag over te schrijven maar werd dit geweigerd om de familie te beschermen. Een van de priesters ging wel akkoord hem te helpen bij het onderzoek voor een boek dat losjes op het geval was geïnspireerd, op voorwaarde dat hij het geslacht veranderde van het bezeten kind (Marriott, 2004:

128). In de zomer van 1970 werkte Blatty *The Exorcist* af en via via kwamen de filmrechten op het boek in handen van Warner Bros. De studio stelde Blatty zelf in als producer, waarop deze meteen aan het script begon. Verscheidene regisseurs werden benaderd, waaronder Stanley Kubrick, Arthur Penn, John Boorman en Mike Nichols, maar allen weigerden en zo kwam Blatty, die vond dat de regisseur een agnost moest zijn, uiteindelijk terecht bij William Friedkin. Warner Bros stond aanvankelijk sceptisch tegenover deze keuze, vermits Friedkin de reputatie had een moeilijke mens te zijn, maar geraakte na het overweldigende succes van diens vorige film *The French Connection* (1971) – zes Oscars, waaronder Beste Film en Beste Regisseur – toch overtuigd. Nadat Blatty op Friedkins aanvraag zijn script herschreef om het meer te laten overeenkomen met het boek, kon de crew aan de slag, al ging dat niet zonder slag of stoot. Ziekte van acteurs, sterfgevallen, onoverkomelijke technische problemen en Friedkins obsessie met de film zorgden ervoor dat het beoogde budget van 7 miljoen dollar moest worden verdubbeld en dat de draaiperiode uiteindelijk meer dan 200 dagen duurde in plaats van de geplande 80 (Brico & Schuhmacher, 1974). Het kon de studio echter niet deren want de film groeide uit tot de tweede meest winstgevende film van haar periode na *The Godfather* (Francis Ford Coppola – 1972). Geschreven door een strenge katholiek en geregisseerd door een agnostische jood, wist *The Exorcist* een Amerikaans publiek te shockeren dat net Charles Manson, Vietnam en Watergate had doorsparteld. Ook mainstream horror wist dus haar steentje bij te dragen aan het nieuwe karakter van het genre, maar welke boodschap droeg het daarbij uit?

4.2 Laag van het uitgebeelde verhaal: Is God dood?

4.2.1 Verhaal

The Exorcist opent met een proloog die de films hoofdthema moet inluiden: de strijd tussen Goed en Kwaad. Op een archeologische site in Irak ontdekt Pater Lankester Merrin (Max von Sydow) een klein beeldje van de demon Pazuzu dat hem er op wijst dat er een groot kwaad in de wereld is losgelaten. Father Merrin weet dat hij moet terugkeren naar de Verenigde Staten om dit kwaad het hoofd te bieden.

In Georgetown, een stadje in Washington D.C., hoort single moeder Chris MacNeil (Ellen Burstyn) 's nachts geluiden op de zolder. In de kamer van haar slapende dochter Regan (Linda Blair) treft ze de ramen wijdopen aan en lijkt ze iets vreemds gewaar te worden. De volgende dag zien we haar op de set van *Crash Course*, een film-within-film over studentenprotesten waarin ze een afgevaardigde van een school speelt die de scholieren tot bedaren tracht te brengen: 'If you want to effect any change, you have to do it *within* the system.' Onderweg naar huis overheert ze Father Damien Karras (Jason Miller) zijn geloofscrisis bespreken met een collega priester. Nu volgen we Father Karras die op bezoek gaat bij zijn zieke moeder en wiens verhaal doorheen de rest van de film zit verwoven. We zien hem worstelen met zijn geloof omdat hij niet voor zijn moeder kan zorgen en omdat hij overal in het straatbeeld enkel maar ellende tegenkomt, alsook in de psychiatrische instelling waar moeder Karras uiteindelijk sterft.

Ook Chris MacNeil worstelt ondertussen met haar eigen (voorlopig nog figuurlijke) demonen. Ze krijgt geen gehoor bij haar ex-man die in Rome zit en er beginnen vreemde dingen met haar dochter te gebeuren: haar gedrag slaat volledig om, ze krijgt hevige lichamelijke spasmen en haar bed begint soms ongecontroleerd te schudden. Chris laat Regan onderzoeken door dokters en een psychiater, maar na een reeks zeer pijnlijke procedures (voor zowel Regan als de hypnotiseur die hardhandig in het kruis wordt getast) blijken zelfs zij voor een raadsel te staan. Ondertussen wordt Burke Dennings (Jack MacGowran), de regisseur van *Crash Course*, vermoord aangetroffen vlak naast het huis van de MacNeils. Ten einde raad suggereren de dokters Chris uiteindelijk een duiveluitdrijving te laten uitvoeren, als een soort psychologische shocktherapie. Daarbij komt ze terecht bij Father Karras, die als psychiater en man van de wereld aanvankelijk sceptisch staat tegenover het hele idee maar er mee akkoord gaat Regans geval te onderzoeken. Hij bestudeert de duivelsstem die Regan uitstoot, ondergaat haar treiteringen omtrent de verwaarlozing van zijn moeder, en wanneer hij ook nog eens de woorden 'help me' op haar buik aantreft, alsof ze er langs binnen in waren gekerfd, stapt hij met het dossier naar zijn oversten. Deze besluiten de uitdrijving te laten uitvoeren door Father Merrin, die er ooit in Afrika al een heeft voltrokken, terwijl Father Karras hem mag assisteren.

Tijdens het exorcisme dat daarop volgt ontbindt Regan letterlijk en figuurlijk al haar duivels. Ze laat een ongeëvenaarde scheldtirade los op de twee priesters,

kotst hen onder met een chemisch groen goedje, ontdoet zichzelf van haar boeien, draait haar hoofd 360 graden en begint boven haar bed te leviteren. ‘The power of Christ compels you!’ roepen Merrin en Karras onophoudelijk terwijl ze haar met wijwater besprenkelen en haar terug even onder controle krijgen. Na een korte rustpauze gaat Karras Regans kamer weer binnen, waar deze de gedaante van zijn moeder heeft aangenomen. Merrin, die nu ook is binnengekomen, beveelt hem niet naar de duivel te luisteren en de kamer te verlaten. Wanneer hij iets later echter terugkomt, treft hij Merrin dood aan naast het bed. In woede ontstoken valt Karras Regan aan en daagt de duivel uit in hem te komen. Meteen wordt hij ook effectief bezeten, maar behoudt hij nog net genoeg controle om zichzelf door het raam te werpen om onderaan de trappen naast het huis terecht te komen en zo zichzelf en de demon te doden. Regan is nu bevrijd en weer bij haar positieven maar herinnert zich niets van het hele gebeuren. Enkele weken later verhuist de familie MacNeil en, het is de eerste keer dat we het mogen zeggen, zo kwam alles toch nog goed.

4.2.2 Thematiek

a) Heiligschennis of geloofsbelijdenis?

Dat de reactie van het grote publiek op *The Exorcist* hoogst eigenaardig was toonden we al aan, maar ook de reactie van de Katholieke Kerk en haar leden was merkwaardig omwille van de verdeeldheid die er rond heerst(e). Het kerkbezoek schoot kort na de release als een pijl de hoogte in maar veel katholieken beschouwden de film louter als een sterk staaltje heiligschennis. De Kerk werd bestookt met aanvragen voor duiveluitdrijvingen en hoewel het deze met scepsis bekeek, waarschuwden veel geestelijken hun gelovigen toch voor de gevaren van de film. Zelfs een van de technisch adviseurs liet optekenen tegen een release te zijn geweest omwille van de gevaren van massahysterie. Toch had *The Exorcist* ook talloze voorstanders binnen de Kerk, waaronder ook hooggeplaatsten die lieten weten steeds achter de film te hebben gestaan en de *Catholic Times* die de film als ‘profoundly spiritual’ beschouwde (Marriott, 2004: 133). Alvorens in kaart te brengen welke argumenten beide kampen aanhaalden en te analyseren welke interpretatie het meest plausibel lijkt, is het aangewezen eerst kort na te gaan welke

functie religie bekleedde binnen de countercultuur van de jaren '60 en vroege jaren '70. Op die manier zal het eenvoudiger zijn de ideologische positie te achterhalen van *The Exorcist* binnen het maatschappelijk discours van die periode.



Figuur 31 De *TIME* van 8 april 1966.

'Is God Dead?' blokletterde *TIME* magazine op de voorpagina van haar uitgave van april 1966. Wat veel Amerikanen betrof was het antwoord op die vraag een resonerende 'ja'. In een periode waarin de Verenigde Staten zich minder en minder als een christelijke staat gedroegen en de kerkelijke moraal onder invloed van de seksuele revolutie steeds meer werd uitgedaagd, zagen veel Amerikanen wel iets in de beweringen van de 'Death-of-God movement.' Hoewel de beweging zelf geen bijzonder lang leven was beschoren, had ze toch een beduidende invloed op veel jongeren die, bevrijd van God, nu het gevoel hadden hun eigen religieuze of spirituele weg te kunnen inslaan. Op die manier werd ook religie het voorwerp van de algemene tendens tot het doorbreken en overboord gooien van taboes, wat resulteerde in een wijdsse interesse voor het occulte. Deze uitte zich binnen de jeugd- en countercultuur voornamelijk in praktijken als astrologie, palmlezen, tarot, Ouija-borden, numerologie en anderen. Iets marginalere praktijken waren hekserij, satanisme, spiritualisme (necromantie) en paranormaliteit. Ook het occulte wereldbeeld wist binnen deze kringen op meer bijval te rekenen. Ron Enroth (in Kyle, 2000) ziet vier belangrijke componenten binnen dit wereldbeeld. Ten eerste de 'promise of godhood' of het idee dat de ware aard van de mens synoniem is met God. Een tweede element is de notie dat 'everyone and everything in the material world is part of the divine' en dat er daarom geen verschil bestaat tussen natuurlijk en bovennatuurlijk, goed en slecht en God en Satan. Een derde component is de zelfrealisatie of de zoektocht naar verlichting en 'the divine within', niet door middel van rationele kennis, maar door ervaring. Hier kwamen drugs goed van pas, alsook meditatie en yoga. Een vierde component, ten slotte, is de notie dat de mens fundamenteel van goede aard is en dat daarom het kwade louter een imperfectie of illusie is, te wijten aan onwetendheid, niet aan zonde. Het was met dit occultisme dat het christendom dus kreeg af te rekenen vanaf midden jaren '60. Wanneer midden jaren '70 de radicale countercultuur stilaan echter haar vorm begon te

verliezen, doofde ook de interesse voor het occulte (sommigen noemden het een popreligie) uit.

Het is tegenover deze achtergrond dat we *The Exorcist* dus moeten situeren: een Amerika met een diepgaande geloofscrisis. Meteen lijken we de fundamenteën van het personage van Father Karras gevonden te hebben, want ook hij spartelt met zijn geloof ten gevolge van de ellende rondom hem. Hij ziet zichzelf als een fraudeur en het vreet aan hem dat hij niet voor zijn moeder kan zorgen. Dit schuldgevoel wordt door zijn nonkel nog eens versterkt wanneer die hem er op wijst dat als hij niet voor God had gekozen maar een gewone psychiater was geworden, zijn moeder nu in een penthouse zou wonen in plaats van in een mentale instelling. Het is in deze innerlijke strijd dat het religieuze thema van de film het duidelijkst naar voren komt, en het is dan ook haar uitkomst die het standpunt van de makers moet verduidelijken. Tijdens het exorcisme vindt Karras geleidelijk zijn geloof terug, en door de demon in hem te laten komen en vervolgens uit het raam te springen weet hij hem te doden. Volgens Marriott (2004: 137) is Regan daarom ‘little more than a tool allowing Karras to redeem himself, providing the evidence that allows him to choose between his conflicting secular and spiritual beliefs.’ Deze interpretatie maakt van *The Exorcist* bij voorbaat eigenlijk een film die niet rond



Figuur 32 Father Karras wordt bezeten door de demon.

de duivel draait, maar rond een priester op zoek naar zijn geloof. Over de precieze interpretatie van deze climactische scène is er echter heel wat te doen geweest. Velen zagen in Karras' sprong uit het venster namelijk een handeling van de duivel, en dus een overwinning van het kwade op het goede. Hoewel zulk einde beter in de horrortraditie van de jaren '70 zou hebben gepast, hebben zowel Blatty als Friedkin deze interpretatie altijd ontkend, of zoals de schrijver het zelf zegt: '(...) it's an act of love, not of despair. It's clearly a triumph for Karras.' Van Wert (1974: 5) merkt echter clever op dat Karras' zelfmoord volgens de katholieke leer eigenlijk een doodszonde is, wat hem automatisch tot eeuwige verdoemenis veroordeelt (hoewel we hier mogen opmerken dat Karras met zijn laatste krachten nog vergiffenis weet

te vragen aan een toegesnelde collega priester). Volgens Pater Thomas Bermingham (in Kermodé, 1998: 9), die een cameo had in de film, is het echter net deze daad van zelfopoffering die van zowel Karras als Merrin in zekere zin Christusfiguren maakt. Verder was niet iedereen tevreden over de manier waarop Karras de duivel overwint. Christelijk schrijver Stephen Lawhead (in Greydanus, 2006) merkt bijvoorbeeld op dat de film het kwade als machtig afbeeldt, terwijl het goede louter geluk heeft omdat het wint door een verrassingstactiek. Bepaalde kerkelijke instanties noemden *The Exorcist* dan ook een ‘verheerlijking van Satan’ (Brico & Schuhman, 1974). Volgens Bowles (1976: 204) zou Karras’ fatale sprong er bovendien op wijzen dat de conventionele kerkelijke methode, het exorcisme, heeft gefaald en dat zijn overwinning eerder te danken is aan een spontaan moment van inspiratie. Schofield Clark (2003: 67) daarentegen ziet in de film de introductie van het idee dat het kwade moet bestreden worden door religieuze autoriteiten, hoewel we eigenlijk beter spreken van een *her*introductie, want zoals we eerder zagen vervulden religieuzen deze rol ook al in de klassieke horror van de jaren ’30 en ’40. In die zin luidt *The Exorcist* eigenlijk een terugkeer in naar de klassieke horrorformule, met haar focus op de strijd tussen het monster en de experts die hun eigen specifieke arsenaal aan wapens en methodes hanteren om het kwaad (succesvol) te verdelgen. Het is dan ook voornamelijk het toegevoegde exploitation-element – genadeloze scheldtirades, walgelijke obsceniteiten en liters rondvliegende kots – dat de film zo typisch seventies maakt. Het is waarschijnlijk ook dit element dat veel gelovigen tegen de borst stootte, waardoor ze de film slechts op een oppervlakkige basis beoordeelden en de diepere betekenis ervan over het hoofd zagen.

Zij die er wel in slagen verder te kijken dan de gore zien dan ook meer positieve (lees: reactionaire) aspecten aan *The Exorcist*. Volgens o.m. Van Dam (in Brico & Schuhman, 1974: 108) en Schofield Clark (2003: 67) legt de film de link bloot tussen occultisme en demonie. De manifestatie van het kwaad wordt immers direct gelinkt met het gebruik van een Ouija-bord door Regan. Op die manier kan de film gezien worden als een reactionaire waarschuwing omtrent de ‘gevaren’ van occultisme aan het adres van alle jongeren die begin jaren ’70 met zulke praktijken aan het experimenteren waren.

Om haar uitgebreide kritiek op de religieuze stand van zaken te complementeren biedt *The Exorcist* bovendien nog een uitvoerige exploratie van de tekortkomingen van moderne medische wetenschap. Friedkin stelt het medische



Figuur 33 Medische horror: het meest misselijk makende tafereel van de totnogtoe besproken films.

beroep voor als een ware middeleeuwse praktijk en het zijn waarschijnlijk deze beelden die het meeste gekreun en gezucht veroorzaken bij het publiek, want in vergelijking met de chirurgische tests stelt de duiveluitdrijving nog weinig voor. Zelfs Blatty geeft toe bij deze ene scène steevast weg te kijken. In een koude, sombere operatiekamer ligt Regan op een tafel, en terwijl één dokter haar hoofd in bedwang houdt, steekt een andere een reusachtige naald in haar hals, haalt ze er weer uit, steekt er weer een andere in en brengt ten slotte een tube in, dit alles terwijl het bloed er in gutsen uit spuit en Regan haar uiterste best doet haar ogen dicht te houden en niet in tranen uit te barsten. Vervolgens wordt ze onderworpen aan het helse lawaai van grote, dreunende scanners alsof het shocktherapie betrof. Het lijkt volgens Thoret (2006: 283-284) alsof we worden terug geleid naar de martelkamers van een donker, pretechnologisch tijdperk. De dokters zelf zijn ongevoelig en blijven vasthouden aan hun onwrikbare rationaliteit – zelfs nadat ze één van Regans duivelsmanifestaties hebben aanschouwd – totdat ze al hun opties hebben uitgeput. Volgens Van Wert (1974: 4) lijken ze dan ook niet meer dan een achtergrond voor Chris' langzaam groeiende angsten en frustraties, en hij vraagt zich dan ook af waarom zoveel dokters hun namen hebben laten vermelden in de credits van deze 'most biting indictment of the medical profession.' Marriott (2004: 138) wijst dan weer op de dokters' constante stroom aan lege beloftes, 'toppling Christian theology from its usual position of vain hopefulness.' Inderdaad, *The Exorcist* lijkt volgens Thoret (2006: 283) wel het relaas van de confrontatie tussen het modernisme en het archaïsme, waarbij deze tweede het slagveld als overwinnaar verlaat door de moderne wetenschap tot haar primitieve basis te herleiden.

Volgens Kinder & Houston (1974: 52) impliceert de film dan ook dat de christelijke opvatting van de kosmische orde universeel waar is, omdat de duivel

echt is voor zowel christenen (alle paters), atheïsten (de familie MacNeil en de dokters) als joden (Lt. Kinderman), en hij zich al heeft laten opmerken in Irak, Afrika (Father Merrins eerdere exorcisme) en nu dus Washington, D.C. We kunnen dus besluiten dat met betrekking tot religie *The Exorcist* een zeer conservatieve boodschap uitdraagt, ondanks het protest van vele gelovigen omtrent de immoraliteit van de film. Of zoals Van Dam (in Brico & Schuhmacher, 1974: 108), zelf tegenstander, het effect van de film beschrijft: ‘(...) je weet nooit hoe God een kromme stok gebruikt om een rechte klap uit te delen.’

b) Familie en het generatieconflict

Verschillende critici die zich liever niet met de religieuze implicaties van de film bezig houden zien in *The Exorcist* een hyperbolische commentaar op het generatieconflict en de verloedering van familiale waarden. Dit conflict wordt hier herleid tot de strijd tussen goed en kwaad, licht en donker en geloof en ongeloof, ditmaal niet bekeken vanuit het standpunt van de jeugd, maar dat van de gekwelde volwassenen (Craps, 21.3.2001). Vroeg in de film wordt er al een eerste keer gealludeerd op deze generatiestrijd in de film-within-film scène waarin Chris protesterende studenten tot kalmte moet aanmanen. Enkele dagen later zit ze echter middenin haar eigen epische generatiestrijd. Haar dochter Regan, de twaalf jaar oude protagonist (of antagonist?) van de film, vertoont volgens Cagin (1984: 202-203) eigenlijk een extreme vorm van puberaal of adolescent gedrag: haar gevloek en gescheld kent geen grenzen (‘Your mother sucks cocks in Hell, Karras, you faithless slime!’), ze tart het gezag (ze gaat zowel haar moeder, de dokters als de priesters te lijf) en haar shockerende ‘seksuele’ uitpattingen geven plots een heel andere betekenis aan het woord ‘kruisbeeld’. Hoe fascinerend dit ook moge geweest zijn voor het jonge publiek, uiteindelijk wordt Regans deviant rebels gedrag overwonnen, volgens Cagin een duidelijke morele overwinning voor het establishment. Ook Stephen King (in Dewijngaert, 2000) ziet in *The Exorcist* een conservatieve allegorie voor de generatiekloof:

Het was een film voor al die ouders die het angstaanjagende gevoel hadden dat ze hun kinderen kwijtraakten en niet begrepen waarom en hoe dat kwam. Afgezien van de religieuze implicaties was het iedere Amerikaanse volwassene duidelijk wat de subtekst wilde zeggen: ze

begrepen dat de duivel in Regan MacNeil enthousiast zou hebben gereageerd op de Fish Cheer¹ in Woodstock.

Even conservatief is de films thematische interesse voor familiale waarden, die volgens o.m. Maddrey (2004: 62) en Jones (2002: 188-189) suggereert dat Regans problemen het product zijn van een gebroken gezinssituatie. Haar ouders zijn niet meer bij elkaar (omwille van scheiding of werk?) en haar vader belt niet eens op haar verjaardag. De scène waarin ze haar moeder aan de telefoon hoort roepen en schelden op de operator die haar man niet aan de lijn krijgt is de laatste keer dat we Regan normaal zien voor ze bezeten wordt. Ook nog van belang in dit kader is het gesprek tussen moeder en dochter over Burke Dennings, waarin Regan zich afvraagt of hij Chris' nieuwe minnaar is. Deze ontwijkt de vraag door te zeggen dat ze eenzaam is en wel gesteld op Dennings maar dat ze van haar man houdt. Volgens Jones (2002: 188) en Van Wert (1974: 5) is het dan ook sprekend dat Regan Dennings enkele dagen later vermoordt. Van Wert gaat zelfs nog verder en ziet naast Dennings ook in Karras en Merrin twee vaderfiguren die Regan op bijna rituele wijze afslacht om op het schuldgevoel van haar moeder in te werken. Als we dan de vergelijking maken met het zombiemeisje van *Night of the Living Dead* dat haar vader en moeder doodt, zien we duidelijk verschillende standpunten tegenover het traditionele gezinsbeeld. De ouders in *Night* zijn namelijk de echte ouders van het meisje, en hun dood symboliseert dan ook de jeugdige rebellie tegen de conventionele familiale waarden. Regan daarentegen vermoordt net die persoon die een dreiging vormt voor de instandhouding van het traditionele gezin, en op die manier lijkt *The Exorcist* net op te komen tegen de verloedering van dit klassieke gezinsbeeld.

Sommige critici zien in *The Exorcist* ten slotte ook nog een allegorie voor de dreiging van (vrouwelijke) seksualiteit. Hoewel we bij zulke interpretaties in het territorium van de psychoanalyse dreigen terecht te komen, hebben ze hier wel hun waarde omdat de link wordt gelegd met het orthodoxe christelijk denken. Marriot (2004: 137) schrijft: '*The Exorcist* [returns] to a medieval Judeo-Christian view of women and in the process inadvertently explores the idea that the control of women's bodies is one of organised religion's central concerns'. Jones (2002: 187-

¹ De Fish Cheer was een cheerleader-achtige kreet ('Give me an F! Give me a ...') van de groep *Country Joe and the Fish* die het woord 'fish' spelde. Op Woodstock veranderde zanger Country Joe het woord in 'fuck'.

188) verwijst dan weer naar het scheppingsverhaal en de zondeval en de daaraan verbonden orthodoxe houding tegenover seksualiteit: ‘Consequently, once Regan’s body becomes sexual, it becomes evil.’ Hoewel zulke lezingen niet helemaal tot ons interessegebied behoren, ondersteunen ze in zekere zin wel onze eerdere bevindingen.

c) De maatschappelijke crisis

Nadat in 1973 een pauze van 18 minuten werd ontdekt in de geluidsopnames van het Watergate-schandaal, verklaarde Witte Huis stafchef Alexander Haig tegenover rechter John Sirica plechtig dat ‘a sinister force’ daarvoor verantwoordelijk was.

Wat *The Exorcist* doet, is voor vele critici net hetzelfde. De film erkent de sociale crisis wel, maar ze lijkt de schuld er van af te schuiven op de duivel. Zijn aanwezigheid valt immers overal te voelen, van de sloppenwijken en het overvolle gesticht tot in de ogen



Figuur 34 Een inwoner van de mentale instelling.

en het gezicht van een bezopen dakloze. Het is dan ook pas wanneer we de hand van de duivel herkennen in het kwaad dat ons overkomt en ons beroepen op de kerk en traditionele moraal, dat we ons er zogezegd van kunnen ontdoen (Kinder & Houston, 1974: 46).

Deze reactionaire boodschap wordt al eerder tot uitdrukking gebracht in de film-within-film scène waarin Chris’ personage tegen protesterende studenten roept: ‘If you want to effect any change, you have to do it *within* the system.’ Op die manier stelt *The Exorcist* volgens Marriott (2004: 138) een afkeer voor van de morele ambiguïteit van de late jaren ’60 en anticipeert ze het conservatisme van de jaren ’80:

(...) the audience no longer has to concern itself with social ills: they are the product of Satanic forces, and can be conquered by faith. The film tells the viewer that he should not seek to change the world, like the misguided students, but rather to distrust rebellion, change and unconventionality.

Zo toont *The Exorcist* eigenlijk aan dat ook al in de beginjaren van de seventies de Hollywood-studio's terug begonnen te opteren voor minder radicale films die zoals hier bijvoorbeeld de sociale problemen afschuiven op een bovennatuurlijke kracht van buitenaf.

4.2.3 Personages

Het meest uitgewerkte personage van *The Exorcist* is Father Karras, die een zware persoonlijke crisis ondergaat, zowel in zijn rol als zoon, als die van gelovige. Naast priester is hij ook psychiater voor zijn collega's in Georgetown. Oorspronkelijk afkomstig uit een Griekse arbeidserfamilie, was het dankzij de kerkgemeenschap dat hij kon gaan studeren op befaamde universiteiten als Harvard en Johns Hopkins. Het is waarschijnlijk door deze studies dat Karras een vrij wereldse, rationele kijk heeft op de dingen. Hij reageert dan ook cynisch wanneer Chris hem om een duiveluitdrijving vraagt ('We'd have to get him into a time machine and get him back to the 16th century.') en volgens Kinder & Houston (1974: 51) haalt hij tijdens het exorcisme zijn kracht eerder uit menselijke interactie dan uit kerkelijke rituelen. Want hoewel hij zijn geloof terug vindt, beletten zijn psychologische zwaktes (waar de duivel uitvoerig op inspeelt) hem ervan deze rituelen ten volle te benutten.

Parallel aan Karras' verhaal loopt dat van Chris, die een groeiende bezorgdheid voelt tegenover haar dochter. Bowles (1976: 200) merkt echter op dat buiten Karras de personages in *The Exorcist* eigenlijk weinig uitgewerkt worden en we enkel de voor het plot strikt essentiële informatie gepresenteerd krijgen. Zo weten we bijvoorbeeld niet precies of de MacNeils altijd in Georgetown wonen of enkel voor de film die Chris er aan het draaien is, en wat nu de juiste reden is voor de afwezigheid van Regan's vader. Eens Chris haar vertrouwen schenkt aan Karras verdwijnt ze geleidelijk aan uit de focus van de film, om op enkele korte momenten nog even weer op te duiken. Ook over Regan zelf krijgen we weinig te weten. Ze heeft een goede band met haar moeder, ze wilt een pony, ze knutselt met klei en heeft een denkbeeldig vriendje dat Captain Howdy heet. In zijn dvd-commentaar wijst Friedkin zelf er op dat de naam van dit vriendje waarschijnlijk is afgeleid van haar vaders naam, Howard, waarmee nogmaals het gemis van de vaderfiguur wordt geaccentueerd.

Secundaire personages als Father Merrin en Lt. Kinderman (Lee J. Cob) worden nog minder uitgewerkt, en waar Merrins rol als de streng gelovige, ervaren exorcist nog functioneel is in de film, is Lt. Kindermans functie minder duidelijk. Hij is de detective die de moord op Burke Dennings onderzoekt en daarbij in contact komt met Father Karras en Chris, maar zijn subplot leidt uiteindelijk niet echt ergens naar. In het boek is zijn rol belangrijker omdat Blatty via zijn innerlijke monoloog het beeld schetste van een man die zich afvraagt of er een spirituele wereld bestaat, een leven na de dood, en die uiteindelijk tot die conclusie komt tegen het einde van het boek (Blatty, 1990: 1). Het bleek echter moeilijk dit om te zetten in de film, waardoor Lt. Kindermans personage een beetje verloren overkomt. In de nieuwe director's cut van de film die in 2000 werd uitgebracht, *The Exorcist: The Version You've Never Seen*, werd op het einde nog een scène toegevoegd met Kinderman, waarin volgens Friedkin de positieve boodschap van de film wordt benadrukt. Het betreft een gesprek tussen hem en Father Dyer (William O'Malley) waarin wordt gerefereerd naar een eerdere conversatie tussen de detective en Father Karras en waaruit op die manier moet blijken dat Karras' geest is blijven voortleven in zijn naasten.

4.3 Laag van de uitbeelding: Paters en westerns

Alvorens de meer cinematografische elementen te analyseren, eerst nog een korte opmerking over regisseur William Friedkin. Friedkin heeft immers altijd en overall beweerd de film enkel en alleen geregisseerd te hebben als zijnde een goed verhaal, en niet omwille van de moraal erin. Wanneer producer Blatty hem bijvoorbeeld vroeg een eruit geknipte scène toch te behouden omwille van haar belang voor de boodschap van de film, antwoordde Friedkin: 'I am directing a film, not making publicity for the Catholic Church.' Deze opmerking is belangrijk omdat ze aangeeft dat hoewel Blatty's moraal via het verhaal wel in de film is gekropen, Friedkin de film niet heeft gemaakt met die moraal specifiek in het achterhoofd, noch had hij de bedoeling ze te ontcrachten. Cinematografische elementen die de films sociale commentaar benadrukken, kunnen daarom ofwel bewust zijn bedoeld omdat Friedkin met een bepaalde boodschap of verhaalelement akkoord ging, ofwel er onbewust zijn ingeslopen. Daar kan enkel de regisseur zelf op antwoorden.

Voor de rol van Father Karras had Blatty zijn hoop gezet op Marlon Brando of Jack Nicholson, maar Friedkin werkte liever niet met sterren omdat deze niet zouden passen in de documentairstijl die hij op het oog had (en naar verluidt was hij bezorgd dat ze zijn naam zouden overschaduwen). Friedkin wilde een cliché Hollywood horrorfilm vermijden en de kijker het gevoel geven dat het verhaal echt kon gebeuren. Op die manier sluit *The Exorcist* weer meer aan bij de onafhankelijke horror van die periode, en in dat kader is ook de setting van groot belang: een herkenbaar stadje in het hart van Amerika, waar een zeker gevoel van familiariteit hangt in een voor de rest bovennatuurlijk verhaal (Kermode, 1998: 9). Hoe dan ook, voor de rol van Karras viel de keuze uiteindelijk op Jason Miller, een theateracteur die ooit nog een opleiding had gevolgd om Jezuitenpriester te worden. Bijzonder is ook Max von Sydow, die volgens Van Wert (1974: 4) een zekere spirituele presence geeft aan zijn personage Father Merrin enkel al omwille van de talloze Bergman-films waarin hij is verschenen (waaronder dus ook *The Virgin Spring*), die dus blijkbaar nog als een soort aura rond hem hangen. Voorts doen er ook nog enkele echte priesters in mee, zoals William O'Malley die Father Dyer speelt en Thomas Bermingham als hoofd van de Georgetown University. O'Malley vertelt hierover:

When I was offered the role I had to ask permission from the Provincial. He read the script and recognised that it was saying something significant about religion. It wasn't just a scary movie, it was a movie that was talking about evil (in Kermode, 1998: 9).

De film werd dus al bij voorbaat gedoogd door de Katholieke Kerk. Opmerkelijk aan de manier waarop de paters in *The Exorcist* worden afgebeeld is Friedkins spel met de oude westernconventies. Zo draait hij de rollen om door Karras en Merrin (en de andere priesters) in het zwart te kleden, terwijl de bezeten Regan in een licht nachtjurkje in een hoofdzakelijk lichtgrijze en beige kamer wordt gestoken. Een



Figuur 35 Een goddelijk licht uit de kamer van de duivel.

gelijkaardige omkering van symboliek zien we ook in het befaamde shot van Merrin die uit de taxi stapt en even als een donkere schim voor het huis blijft staan, terwijl vanuit de kamer van Regan een goddelijk licht op hem schijnt (Fig. 35). Dit shot werd geïnspireerd door René Magritte's



Figuur 36 René Magritte, *L'Empire des Lumières*, 1953-54.

schilderij *L'Empire des Lumières*, waarin een nachtelijk donker huis wordt afgebeeld tegenover een pastelblauwe lucht met witte wolkjes (Fig. 36). Het is dit ongewone contrast tussen licht en donker dat de duisternis onderaan een extra dreigend en ondoordringbaar karakter geeft (Flint, 2006), en dat ook in *The Exorcist* een desoriënterend gevoel teweeg brengt op het moment dat Father Merrin op het punt staat het slagveld te betreden en het kwade in de ogen te kijken. Verder haalt Friedkin het goed/kwaad – wit/zwart thema ook al aan in de Irak-proloog wanneer hij in een omineus shot twee vechtende honden – één wit, één zwart – toont (Fig.

37). In die zelfde scène maakt hij ook een duidelijke allusie op de typische western shoot-out door Father Merrin recht tegenover een groot beeld van de demon Pazuzu te plaatsen, waarmee de epische strijd wordt aangekondigd die tegen het einde van de film Merrins leven zal claimen (Fig. 38).



Figuur 37 Twee honden symboliseren de strijd tussen goed en kwaad.



Figuur 38 Merrin en Pazuzu, klaar voor een epische shoot-out.

Een ander motief dat Friedkin doorheen de film heeft verwoven is dat hij Karras meermaals toont terwijl hij een trap opgaat of een heuvel oploopt, o.m. in de metro, in het appartementsgebouw van zijn moeder, bij de MacNeils thuis, enzovoort. Hiermee suggereert de regisseur dat ook Karras' geest na zijn dood naar boven stijgt, en dus niet, zoals velen dachten na zijn val uit het raam, naar de onderwereld. Ditzelfde motief gebruikt hij ook enkele keren voor Merrin, en eenmaal in Karras' droom zien we zijn moeder een trap afdalen, waarmee zijn schuldgevoel nog eens wordt benadrukt (Blatty & Friedkin, 2000).

Marriott (2004: 140) wijst er ten slotte op dat *The Exorcist* met haar expliciete afbeelding van voornamelijk lichamelijke horror en smeerlapperij een grote rol heeft gespeeld in de ontwikkeling van de bodyhorror. In het feit dat bodyhorror samen met de slasherfilm het genre de volgende decennia zou komen te domineren ziet hij een duidelijk bewijs voor de claim dat de shockelementen van de film een grotere factor waren voor haar succes dan de bovennatuurlijke elementen.

4.4 Laag van de afbeelding: Natuurlijke belichting

Friedkin wou dus een gevoel van realisme aan de film geven en daarvoor deed hij beroep op cinematograaf Owen Roizman, die ook al de Oscar-winnende cinematografie van *The French Connection* had verzorgd. Voor *The Exorcist* besloten ze echter visueel nog een stapje boven de rauwe documentaire indruk van *The French Connection* te blijven en de film een meer gestileerde en gecontroleerde look te geven. Dit keer dus geen shaky hand-held beelden, maar meer neutrale camerahoeken en -bewegingen. Hij probeert het gebruik van close-ups en andere visuele trucjes zo veel mogelijk uit de weg te gaan om het publiek de gebeurtenissen te laten aanschouwen als toeschouwers en Blatty's verhaal zo neutraal mogelijk weer te geven (Kermode, 1998: 9). Of zoals Roizman het uitlegt: '(...) if we could make the audience unaware of the lighting and the presence of the camera, then they would really believe' (in Williams, 1998: 1). Voor het realistische karakter van de film wordt de nadruk dus gelegd op een meer afzijdig gebruik van camera en natuurlijke, zachte belichting.

Tegen dit laatste wordt wel enkele keren gezondigd door een meer expressief gebruik van licht. De scène van Merrins aankomst bij de MacNeils bespraken we al. Daarnaast wordt in de hospitaalscènes een extra koude,



Figuur 39 Blauwe en witte tinten in het ziekenhuis.

steriele en onpersoonlijke indruk opgewekt door het gebruik van fluorescerende belichting en blauwe en witte tinten (Fig. 39). Verder wijst Roizman (in Williams, 1998: 3) op de uitdrijvingscène, waarin een zeker zwartwitfilm-gevoel wordt

bekomen door middel van art direction (de kamer is volledig gehuld in monotoon grijs en beige; echte kleuren worden vermeden) en atonale belichting.

Om de kijker in het verhaal te betrekken wordt regelmatig gebruik gemaakt van lange, ononderbroken shots, zoals wanneer de dokters het huis van de MacNeils binnenkomen. Op de trap naar boven blijft de camera voor hen uit lopen, laat ze dan passeren en draait achter hen aan mee Regans kamer binnen. Hiertegenover staat dan weer Friedkins gewoonte om scènes te beginnen en te beëindigen met hevige, abrupte cuts die soms een deel van de actie afsnijden (Sallitt, 2003) en die de kijker even doen opschrikken. Op die manier wordt toch voortdurend een zekere spanning gecreëerd door het gevoel dat we steeds middenin een volgende angstaanjagende scène gedropt kunnen worden.

Ten slotte kunnen we nog de subliminale shots aanhalen die doorheen de film zitten verspreid en die destijds redelijk wat ophef hebben veroorzaakt als zouden ze ‘een



Figuur 40 De ‘subliminale’ demon.

kleine

minderheid’ (Key, in Kermode, 1990: 13). Het betreft het geschminkte gezicht van Regan stand-in Eileen Deitz dat telkens voor twee frames wordt geprojecteerd (duidelijk zichtbaar en dus niet echt subliminaal). Friedkin noemde de subliminale cut ‘the most important discovery the motion picture has made since the close-up’ (in Kermode, 1990: 13). Benieuwd of hij nog steeds van die mening is.

4.5 Buitenbeeldse tekst en geluid: Duivelse achtergrondgeluiden

Een sleutelement in de creatie van de ijzingwekkende atmosfeer van *The Exorcist* is geluid (de film werd daar dan ook voor beloond met een Oscar). Wat Friedkin doet valt enigszins te vergelijken met Tobe Hoopers werkwijze in *The Texas Chainsaw Massacre*, in die zin dat hij doorheen de film diverse dierengeluiden gebruikt die vaak onbewust op ons gemoed inwerken. Geluidsmen Ron Nagle onthulde dat de soundtrack het geluid bevat van o.a. vechtende honden, varkens die onderweg zijn naar het slachthuis en een zoemende bij, gevangen in een potje, allen op verschillende snelheden afgespeeld en gemixt (Kermode, 1990: 13). Hier zal het

echter niet de bedoeling geweest zijn de link te leggen met slachtvee zoals in *Texas Chainsaw*, maar eerder om de duivels dierlijke aard te benadrukken en hem een zekere 'omnipresence' toe te kennen.

Kenmerkend voor *The Exorcist* zijn ook de omgevingsgeluiden die in vergelijking met de muziek en dialoog ongewoon luid zijn. Zelfs een rinkelende telefoon kan zo een zeker ongemak opwekken en het zijn deze achtergrondgeluiden die samen met Friedkins abrupte montage mee een continue spanning helpen opbouwen. Bowles (1976: 202) merkt op dat deze methode in het ziekenhuis een dubbel effect heeft doordat de scherpe metalen klanken van de medische apparatuur de steriele onpersoonlijkheid van moderne technologie nogmaals benadrukken.

Bowles wijst er ten slotte nog op dat het geluid ook regelmatig gebruikt wordt als thematische overgang van de ene scène naar de volgende. Zo gaat de schreeuw van de hypnotiseur over naar een shot van Karras op de loopbaan, en loopt Chris' geschreeuw van de scène waarin ze door Regan wordt aangevallen over naar de volgende waarin ze Karras ontmoet. Op die manier wordt Karras telkens het rustpunt na de storm en wordt er gealludeerd dat hij het uiteindelijk zal zijn die de duivel zal overwinnen.

III. Vergelijkende analyse

0. Inleiding

Nu we zo wat de vier meest invloedrijke horrorfilms van de seventies hebben geanalyseerd en op die manier de angsten en frustraties van hun regisseurs (of producer in het geval van *The Exorcist*) hebben leren kennen, wordt het tijd om ze tegenover elkaar te plaatsen. Het plan hierbij is om in eerste instantie na te gaan in welke mate de vier films overeenkomen en op welk gebied ze net van elkaar verschillen. Met behulp van de bouwstenen die we in deze thesis tot dusver hebben aangelegd zullen we op die manier tot nieuwe inzichten proberen te komen. Daarnaast plaatsen we deze vergelijkende analyse in tweede instantie binnen een iets breder corpus aan films, waarbij we enkele tendenzen die we in onze geanalyseerde films tegenkomen proberen te linken aan de rest van het horrorgenre. Leidraad bij deze analyse zullen Robin Woods criteria zijn die we in hoofdstuk 1 hebben besproken. Het is echter niet de bedoeling deze criteria te gebruiken om te bepalen welke van onze films nu conservatief of progressief zijn, dat is immers al duidelijk uit onze inhoudelijke analyse gebleken. Hier dienen ze louter als hulpmiddel om ons betoog rond op te bouwen, en kunnen we meteen nagaan in hoeverre ze inderdaad van toepassing kunnen zijn bij de analyse van horrorfilms.

1. Nihilisme en uitzichtloosheid

Een eerste element dat Wood aanhaalt is de algemene negatieve toon die progressieve horror kenmerkt en die ‘the possibility for social revolution’ blootlegt door ‘the recognition of [the dominant] ideology’s disintegration’ (Wood, 1979: 192, 199). Het zijn onze drie onafhankelijke films die de ideologische idealen uitgebreid onder vuur nemen: *Last House on the Left* met haar commentaar op autoriteiten en de onverschilligheid van de hogere middenstand, *The Texas Chainsaw Massacre* met haar morbide parodie op de American Dream en *Dawn of the Dead* met haar kritiek op het lethargische bestaan van de Me-Generation. De status quo van de heersende idealen en instituties wordt in deze films niet louter bedreigd, maar daadwerkelijk vernietigd. In *Last House* en *Texas Chainsaw* gebeurt

dit binnen een atmosfeer van verregaande wanhoop en verderf die in *Dawn* iets minder aanwezig is. De periode waarbinnen deze laatste geproduceerd werd, was immers minder turbulent en meer optimistisch dan het Vietnam-tijdperk, en die luchtigheid valt dan ook te voelen doorheen de film. Toch blijft ook in *Dawn* een gevoel van uitzichtloosheid nazinderen omdat ze geen uitkomst lijkt te bieden op het probleem dat in de film wordt gepresenteerd (en een zombie-apocalyps is doorgaans toch een aanzienlijk probleem). Het is in dat opzicht dat *The Exorcist* op een eerste manier danig verschilt van zijn low-budget collega's. Hoe uitzichtloos de situatie er ook mag uitzien, eens de juiste instanties erbij worden gehaald kan de dreiging overwonnen worden en kunnen de slachtoffers hun normale leventje terug voortzetten. Zoals eerder al aangehaald, grijpt *The Exorcist* daarmee terug naar haar roots in de veilige horror van de jaren '30 tot '50, hoewel er ook elementen van paranoïde horror in zitten. Daarbij hebben we het niet over de rondvliegende kots en het obscene taalgebruik, maar over de plaats van het gebeuren (middenin Washington, D.C.) en de dood van haar twee autoritaire figuren (Karras en Merrin). Toch wordt dit laatste element enigszins gecompenseerd doordat doorheen de film zowel plotmatig als symbolisch (het stijgmotief voor Karras en Merrin) wordt gealludeerd op het feit dat de twee priesters uiteindelijk in een betere plek zullen zijn terechtgekomen. Van enige commentaar op de dominante ideologie is er evenmin sprake. Integendeel, met haar kennelijke bezorgdheid om de achteruitgang van het geloof en het verval van traditionele familiale waarden lijkt *The Exorcist* net te pleiten voor de instandhouding ervan. Door de twee priesters te laten opdraven als reddende engelen probeert de film alvast het idee te herintroduceren dat het antwoord bij God ligt. In de onafhankelijke horrorfilms staan er daarentegen geen heroïsche figuren op die op het laatste moment triomfantelijk de boel komen redden. De agenten in *Last House* komen pas opdagen op het moment dat John Collingwood de kettingzaag zet in zijn laatste slachtoffer en in *Dawn* komt er helemaal niemand opdagen buiten een motorbende die alles om zeep helpt. Enkel in *Texas Chainsaw* zouden we kunnen spreken van een zekere deus ex machina in de figuur van de trucker die de Lifter omver rijdt en vervolgens in de figuur van de autochauffeur die Sally weet mee te nemen. Alleen is Sally eerst zelf moeten ontsnappen, is hun aanwezigheid louter toeval en doen ze niet meer dan mee vluchten. Leatherface en zijn andere broer blijven ongemoeid en uit de rest van de film kunnen we opmaken dat er in de omgeving nog wel zulke figuren kunnen opduiken.

Terwijl Wood in de negatieve toon van progressieve horror dus ‘the possibility for social revolution’ herkent, merkt Becker (2006: 50) op dat deze films eigenlijk net géén alternatieven aanbieden, maar dat ze louter kritiek geven. Romero mag zijn zombies dan wel omschrijven als ‘a revolution, a new society devouring the old completely, and just changing everything’ (in Simon, 2000), veel meer dan de oude orde vernietigen doen ze niet. Dit gebrek aan oplossingen ziet Becker enerzijds als het resultaat van een ‘quasi-political hippie tactic’ die inging tegen de ‘rationalist, production-directed, goal-orientated mores and attitudes of the mainstream.’ Anderzijds merkt hij op dat de algemene vertwijfeling en wanhoop van deze films suggereren dat, in het aanschijn van de maatschappelijke trauma’s van de jaren ’60 en ’70, dit gebrek aan oplossingen niet langer kan gezien worden als onderdeel van een bepaald politiek programma, maar juist als de oorzaak van de overweldigende gevoelens van frustratie en woede van deze regisseurs (Becker, 2006: 50). Wes Craven illustreert dit punt wanneer hij stelt dat *Last House* werd gemaakt door ‘a young man who I think had much more rage than he ever realized’ en ook Tobe Hooper vertelt dat *Texas Chainsaw* zijn manier was om zijn opgekropte woede uit te werken (in Simon, 2000). Volgens deze logica moeten de progressieve horrorfilms van de jaren ’70 dus minder gezien worden als een bewust politiek pleidooi, maar eerder - het is misschien een nuance - als een uitlaatklep waarin regisseurs de oorzaken van hun frustraties onder vuur nemen.

2. Rechtvaardiging en de frontiermythe

Een tweede criterium dat Wood aanhaalt om een onderscheid te maken tussen reactionaire en progressieve horror is de manier waarop het monster wordt voorgesteld: is het een absoluut kwaad of wordt het bewust of onbewust nog enigszins verklaard of gerechtvaardigd? In het eerste geval is de oplossing simpel en moet het kwaad gewoonweg terug onderdrukt worden. In het tweede geval daarentegen ligt de grond van de dreiging dieper en volstaat het niet haar gewoon te vernietigen of te overwinnen omdat de oorzaak voor haar creatie (doorgaans de maatschappij) nog bestaat. Ook nu is *The Exorcist* het overduidelijke buitenbeentje van de vier besproken films, met de duivel *himself* als boosdoener van dienst. Meer absoluut dan dat kan het kwaad niet worden. We zouden weliswaar hetzelfde

kunnen zeggen over Krug en zijn kompanen uit *Last House*, maar het verschil is dat hun personages onder het voorwendsel van de klassenstrijd nog enigszins worden verklaard. Natuurlijk worden ze niet gerechtvaardigd, maar we worden ertoe geleid te begrijpen dat de Stillo's eigenlijk het product zijn van een verrotte maatschappij. Hetzelfde geldt voor Leatherface en zijn broers in *Texas Chainsaw*, die na de sluiting van het slachthuis aan hun lot zijn overgelaten en lijken aangewezen op kannibalisme om te overleven. *Texas Chainsaw* maakt daarmee deel uit van de zogenaamde urbanoia-films: horrorfilms die inspelen op de vrees voor de vergevorderde achtergesteldheid van plattelandsbewoners (doorgaans voorgesteld als rednecks van de zuiverste soort). Door rijke stadsbewoners uit te spelen tegenover rednecks die door het kapitalisme in de steek zijn gelaten, leveren deze films een klinkende parodie op de frontiermythe, 'the conception of America as a wide-open land of unlimited opportunity for the strong, ambitious, self-reliant individual to thrust his way to the top' (Slotkin, geciteerd in Lowenstein, 2005: 130). Een van de eerste films die aantoonde dat men op bepaalde plaatsen best niet te ver van de bewoonde wereld afwijkt was *Psycho*, waarin het Bates Motel de gevolgen moet ondervinden van de aanleg van een nieuwe snelweg en waar bezoekers op hun beurt daar de gevolgen van moeten ondervinden. In het spoor van *Texas Chainsaw's* succes volgden al snel een hoop ongeïnspireerde imitatoren waarin een stel luidruchtige stadsjochies de aandacht trekken van de lokale psycho's, zoals *Sunday in the Country* (John Trent – 1975), *Drive-in Massacre* (Stu Segall – 1976) en *Axe!* (Frederick Friedel – 1977). De bekendste urbanoia-film van de jaren '70 naast *Texas Chainsaw* is waarschijnlijk John Boormans *Deliverance* (1972). In deze mainstreamfilm trekken vier vrienden de zuiderlijke wildernis in voor de boottocht van hun leven maar komen ze onzacht in aanraking met enkele onguere locals. De befaamde 'duelling banjo's' scène, waarin één van de vrienden een wervelend banjoduet speelt met een achterlijk redneckjongetje, geldt waarschijnlijk als de meest iconische van het subgenre. *Deliverance* eindigt op een gelijkaardige noot als *Last House*: de avonturiers weten te ontsnappen, maar blijven voor het leven getekend achter door het geweld dat ze in zichzelf hebben aangetroffen (Newman, 1989: 61). Nic Ransome (2006: 16-17) merkt ten slotte op dat *Last House* eigenlijk een omgekeerde urbanoia-film is, in die zin dat de psycho's nu afkomstig zijn van de grauwe stad terwijl hun welvarende slachtoffers van het

idyllische platteland komen. De basisformule blijft echter wel van kracht: de achtergestelden nemen wraak op de welgestelden, en uiteindelijk ook vice versa.

In talrijke horrorfilms van de seventies ligt dus impliciet het idee vervat dat de afbrokkelende maatschappij het slechtste in de mens naar boven haalt, of zoals Tobe Hooper het zelf verwoordt:

It just became really clear with what was going on in the world that the real monster is man (...) [and that the] real problem at that particular time was people against people (geciteerd in Becker, 2006: 51).

Hoe dit onderwerp doorschemert in *Last House* en *Texas Chainsaw* is evident, gezien beide films precies draaien rond deze mens-tegen-mens-formule. In Romero's *Night* en *Dawn* (en later ook in *Day* en *Land of the Dead*), echter, wordt nog een extra dimensie toegevoegd aan dit thema doordat mensen nog steeds elkaars ergste vijanden blijken te zijn wanneer de eigenlijke dreiging van de zombies komt. Romero legt uit dat het zijn manier was om er op te wijzen dat mensen niet goed genoeg met elkaar communiceren, 'which means that anything out of the ordinary leaves them befuddled' (geciteerd in Becker, 2006: 52). Zoals we eerder al aanhaalden zijn zombies steeds dankbare personages geweest voor sociaal-kritische horrorfilms omwille van hun historische link met slavernij. In navolging van *Night*'s cult-succes vond de zombie dan ook in de jaren '70 haar weg terug naar de politiek bewuste horror. Het meest creatieve duo in dat opzicht was waarschijnlijk dat van regisseur Bob Clark en schrijver Alan Ormsby, die met hun films *Children Shouldn't Play With Dead Things* (1972) en *Deathdream* (1974) beide uiteinden van het politieke spectrum onder vuur namen. In het satirische *Children* wordt de countercultuur van de sixties letterlijk en figuurlijk met de grond gelijk gemaakt wanneer een groep idiote hippies per ongeluk de doden weer tot leven wekt. Russell (2005: 72) noemt de film eerder reactionair in haar voorstelling van de countercultuur als 'dominated by power games, sexism, bitchy backstabbing and sadistic threats', hoewel de film echter ook begrepen kan worden als uiting van ontgoocheling over wat er uiteindelijk van de hippie-idealen is geworden. Dat Clark en Ormsby bepaald niet conservatief waren blijkt immers uit hun volgende film, *Deathdream*, waarin ze voortreffelijk gebruik maken van de zombie om uit te halen naar het establishment. De film vertelt het verhaal van een gesneuvelde Vietnam-soldaat wiens moeder hem zo vurig terug thuis wenst dat hij plots weer voor de deur

staat, jammer genoeg als een naar mensenvlees hunkerende zombie. Meteen slaat hij weer aan het doden, ditmaal in zijn eigen stadje, en wanneer hij aan de moorden gelinkt wordt vraagt een van de personages zich ironisch af: 'Why would a soldier want to do that?' *Deathdream* was daarmee een van de eerste films die openlijk de Vietnam-oorlog bekritiseerde in een periode waarin de Hollywood mainstream het onderwerp nog als 'box office poison' zag. Op die manier wordt nog eens aangetoond dat het de low-budget producties zijn die onderwerpen aandurven die nog te radicaal zijn voor de mainstream (Russell, 2005: 72).

3. Sympathieke monsters en geconflicteerde personages

Een andere oorzaak voor de populariteit van de zombie als sociaal-kritisch element is het feit dat het publiek er gemakkelijk mee sympathiseert, wat ons meteen bij Robin Woods volgende criterium brengt. Volgens hem hangt de progressiviteit van een horrorfilm immers ook af van de mate waarin men met het monster kan identificeren. Het voorbeeld dat hij aanhaalt is dat men doorgaans weinig voelt voor een grote massa zwart slijm, daarmee verwijzend naar de anticommunistische sci-fi horror van de jaren '50. Zombies daarentegen genieten een mateloze waardering bij het horrorpubliek, o.m. omdat ze eigenlijk gelden als de kneusjes van het monsterrijk (individueel stellen ze weinig voor), maar vooral omdat we onszelf erin herkennen. 'They're us and we're them' en bovendien weten we dat ze niet intrinsiek slecht zijn, maar louter gedreven door een onstilbare honger. Iets moeilijker is het daarom om te sympathiseren met de boosdoeners uit *Last House*. Toch steekt Craven er elementen in die ons moeten overtuigen van hun menselijkheid, zoals hun lollig gekwebbel met elkaar, hun schaamte over hun slechte manieren bij de Collingwoods thuis en natuurlijk de manier waarop ze reageren wanneer de ernst van hun daden eindelijk tot hen doordringt. In *Texas Chainsaw* krijgen we te maken met een gelijkaardig sentiment wanneer de Kok Sally vertelt dat hij geen plezier scheidt in het moorden. Zijn menselijkheid wordt pas helemaal duidelijk gemaakt wanneer hij mid-kidnapping nog begint te klagen over de kost van elektriciteit en de beschadigde voordeur. En zo wekt ook Leatherface nog een bizarre vorm van sympathie op omdat hij niet goed lijkt te beseffen wat er juist aan de hand is. De gebeurtenissen overkomen hem gewoon,

wat hem onderscheidt van de échte slashers die in de jaren '80 het levenslicht zouden zien. *The Exorcist* is op dit gebied een iets lastiger geval, vermits we het monster enkel leren kennen via het onschuldig slachtoffer. We sympathiseren wel met Regan, maar als we haar buiten beschouwing laten en ons enkel op de duivel focussen wordt het moeilijk om nog iets van affiniteit te voelen. Hij bezit geen enkele positieve kwaliteit: 'Here the Devil is no Machiavellian figure, stroking his goatee and making crooked deals with the earthly rubes, nor is he the Miltonic Satan with ageless delusions of grandeur and the war with Heaven' (Nettles, 2000). De Satanfiguren die Nettles hier beschrijft zouden nog een zekere charme hebben zoals ook Dracula die nog had, daarmee aantonend dat de duivel, ook al is hij dan 'de wortel van al het kwade', niet sowieso als afstotelijk moet afgebeeld worden. *The Exorcist* vermijdt deze ambiguïteit dus echter en creëert daarmee een manicheïstisch wereldbeeld waarbinnen ook de andere personages min of meer zitten vervat. Father Karras mag dan wel middenin een geloofscrisis zitten, tegen het einde vindt hij het ware geloof terug, en zo is ook Chris een voorbeeldig personage. Haar ergste karaktertrek is dat ze vloekt, voor de rest is het een succesvolle vrouw die een uitstekende relatie heeft met haar dochter en eigenlijk ook met alle anderen uit haar omgeving. De personages in de andere drie films zijn tweeslachtig. De jongeren van *Texas Chainsaw* zijn een vrij vervelend allegaartje dat zelf het lot tart door huizen binnen te dringen, en door het gebruik van low-angle shots weet Hooper hun ambigue positie zelfs nog te accentueren. In *Dawn* zijn onze hoofdpersonages eigenlijk het zwaarst bekritiseerde element van de film omwille van het egoïsme en de apathie die ze uitstralen, en sommige critici beweren zelfs eerder te sympathiseren met de zombies dan met de vier overlevenden. In *Last House* zijn het vooral de ouders Collingwood die hun duistere kant laten zien terwijl de meisjes voornamelijk als lijdend voorwerp functioneren. Becker (2006: 49) verwijt hen nog wel dat 'they flagrantly disrespect their parents and use alcohol illegally', maar dat kunnen we hen eigenlijk moeilijk echt kwalijk nemen: we zijn allemaal zeventien geweest. Enkel hun zoektocht naar marihuana en hun onvoorzichtigheid en naïviteit daarbij kunnen van onzentwege nog op enig afkeurend hoofdgeschud rekenen. De ambiguïteit van Mari's ouders wordt minder subtiel voorgesteld dan die van de personages in de andere twee films, maar Craven maakt er wel z'n punt mee hard. Aanvankelijk stellen de Collingwoods het ideale gezinnetje voor en worden we daar uitdrukkelijk van op de hoogte gebracht, maar wanneer ze doorkrijgen wat er is

gebeurd trekken ze meteen op een bloeddorstige strooptocht die hen uiteindelijk psychologisch kapot zal maken.

Kortom, de meeste personages in de onafhankelijke horrorfilms die we besproken hebben, zowel monster als slachtoffer, zijn zwaar geconflicteerde figuren waarmee de regisseurs een zekere ‘morele schizofrenie’ creëren (Henkel, geciteerd in Becker, 2006: 49). Ze waren niet geïnteresseerd in het scheppen van een wereld waarin alles en iedereen ofwel goed ofwel kwaad is, omdat zo’n wereld gewoonweg niet bestaat. Op die manier beperkte hun queeste naar realisme zich niet enkel tot hun cinematografie maar strekte ze zich zelfs uit tot de gedachtewereld van hun personages.

4. Realistische cinematografie

De hoge mate van realisme die zo kenmerkend was voor seventies-horror resoneerde dus door zo wat elke laag van deze films, van plot en personages tot aan de disclaimers betreffende de zogezegde authenticiteit van het verhaal. Wat dit realisme betreft was het meest opvallende element echter de cinematografie. Nergens werd de nachtmerrie van deze turbulente periode zo levendig en intens weergegeven als in deze horrorfilms. Gedeeltelijk was dit simpelweg het resultaat van de lage budgetten van deze producties, maar anderzijds opteerden veel regisseurs, geïnspireerd door de dagelijkse stroom aan onrustwekkende nieuwsbeelden uit Vietnam en dergelijke, bewust voor deze documentairestijl. Vaak werden controversiële foto’s en beelden daarbij ook bijna letterlijk naar het scherm vertaald, om vervolgens nog een stap verder te gaan: ‘the notion was to have that sort of war correspondent's unblinking eye and show what happens after the camera fades to black’ (Craven, geciteerd in Brown, 2005). Op die manier was de expliciete horror in deze films op zich al een klinkend sociaal-kritisch element, hoewel de meeste critici dit destijds niet zo zagen. Het genre werd doorgaans immers geassocieerd met goedkope exploitation en dat was dan ook het enige dat ze er in zagen. Maar zoals Becker (2006: 55) aanhaalt was dit geweld eigenlijk gericht op ‘key focal points of stress and tension [of society], as the conspicuous social and political bloodshed of the era (...) became increasingly difficult to reconcile with ideas of liberty, justice, and other core tenets imagined as the American Way.’ Door

het geweld binnen zulk realistisch en herkenbaar kader te plaatsen, toonden deze films aan wat er van de American Dream was geworden en werd de vertrouwde omgeving als het ware afgeschilderd als de primaire bron van het kwaad (wat bovendien nog wordt benadrukt door het feit dat het merendeel van de horror in deze films zich afspeelt op klaarlichte dag).

Bovendien zetten deze regisseurs zich ook af tegen het geweld in mainstreamfilms als *Bonnie and Clyde* en *The Wild Bunch* dat volgens Wes Craven 'had become tremendously stylised [and] legitimised as balletic and almost beautiful [by critics who were] swooning about how it could be handled so artistically' (geciteerd in Becker, 2006: 55). Hoewel deze films zeker en vast grenzen hadden verlegd wat betreft de weergave van geweld, strookten ze volgens Craven dus nog steeds niet met de werkelijkheid. Onafhankelijke filmmakers beschouwden het daarom als hun uitdaging om nog die stap verder te gaan en dat te tonen waar de mainstream nog altijd voor terugdeinsde. Zoals uit de analyse van *Last House* en *Texas Chainsaw* bleek, moeten we daarbij echter niet zozeer denken aan expliciet bloedvergieten omdat deze films op dat gebied nog tamelijk mak waren. Wat zij eerder deden was geweld voorstellen als spijkerhard, genadeloos, lelijk en miezerig om aan te tonen dat wat er in het nieuws gebeurde 'after the camera fades to black' allerminst zo heroïsch en theatraal was als in *Bonnie and Clyde's* climactische scène. Het was hun manier om het publiek er op te wijzen dat er in Vietnam geen half miljoen John Waynes rondliepen, maar doodnormale jongens die dag in dag uit geconfronteerd werden met dat waar vele kijkers en critici moord en brand om riepen wanneer het tien minuten op hun bioscoop scherm werd geprojecteerd. Op die manier kunnen we deze regisseurs in zekere zin beschouwen als de ultieme voorvechters van hun 'boys in the 'Nam', omdat ze er in slaagden het publiek toch voor heel even te doen kennismaken met de horror van geweld zoals die in Vietnam in overvloed voorhanden was.

IV. Algemeen besluit

Een gouden regel binnen het horrorgenre is dat niets is wat het op het eerste zicht lijkt. Uit deze verhandeling zou gebleken moeten zijn dat deze regel ook valt te interpreteren op een diepgaander niveau dan dingen als ‘die raadselachtige Roemeen zou best wel eens een vampier kunnen zijn!’ We hebben namelijk aangetoond dat, hoewel het doorgaans al snel wordt afgedaan als gedachteloos entertainment en goedkope exploitation, zelfs een genre als de horrorfilm diepgravende maatschappelijke kritiek kan bevatten. Hoe deze kritiek zich precies manifesteert, bleek sterk afhankelijk van een hele resem voorwaarden zoals het sociale klimaat, ontwikkelingen binnen de filmindustrie en de evoluerende conventies binnen het horrorgenre zelf. Onze keuze om in dit onderzoek de focus te leggen op de jaren ’70 was daarom geen toevallige selectie. Het was immers deze korte periode waarin al deze voorwaarden convergeerden en een klimaat creëerden waarbinnen niets moest en alles mocht: de ideale habitat voor het horrorgenre, zo bleek.

Wat dit klimaat precies inhield en hoe het zo is geëvolueerd hebben we onderzocht in het eerste deel van deze verhandeling. Daarbij zijn we in eerste instantie begonnen met het in kaart brengen van de belangrijkste theorieën aangaande de evolutie van genres en hun ideologische positie. Aan de hand van de bijdragen van voornamelijk Rick Altman en Stephen Neale hebben we de hypothese geformuleerd dat naarmate de industrie meer of minder controle heeft over het productieproces films eerder de waarden van respectievelijk de industrie of het publiek gaan belichamen. Het antiautoritaire karakter van seventies-horror zou daarom o.m. het gevolg geweest zijn van een tijdelijke financiële malaise binnen de filmindustrie. In tweede instantie hebben we ons afgevraagd op welke angsten het horrorgenre dan inspeelde in de voorafgaande decennia, en hoe deze angsten precies werden behandeld. Een antwoord op deze vragen en een bevestiging van onze hypothese hebben we gezocht aan de hand van enerzijds de evolutie van de narratieve en thematische conventies binnen het genre, en anderzijds de belangrijkste ontwikkelingen binnen de filmindustrie. Daarbij hebben we ontdekt dat het horrorgenre valt in te delen in twee periodes die grotendeels samenvallen met de bloei en het verval van het grote studiosysteem. De eerste periode, die ongeveer liep tussen 1930 en 1960, werd gekenmerkt door wat Andrew Tudor

'secure horror' heeft genoemd en wat door Kim Newman zeer treffend is vergeleken met een soort Land van Oz. In deze horrorfilms werd stevast een nog tamelijk veilige wereld gecreëerd waarin goed en kwaad duidelijk van elkaar te onderscheiden waren en waar altijd wel een heroïsche medemens opdaagde om het monster een flinke bolwassing te geven. Doorgaans was deze reddende engel een autoritair figuur die het gepeupel even kwam vertellen hoe de vork precies in de steel zat, om vervolgens zijn slag te slaan en zo zijn autoritaire positie te rechtvaardigen. Op die manier zat er steeds een conservatieve ondertoon in deze films die het vertrouwen in de status quo moest bevestigen. Achter de schermen van dit Land van Oz werd de rol van Tovenaar dan ook vertolkt door de grote studiomagnaten: veelal joodse inwijkelingen die een groot ontzag koesterden voor de American Dream en die dit ook in hun films lieten doorschemeren. Met ijzeren scepter regeerden zij meer dan twintig jaar lang over de Amerikaanse filmindustrie, tot hun imperium in de jaren '50 begon in te storten als gevolg van de Paramount-zaak en de concurrentie met televisie. De speelfilm verloor haar functie als voornaamste vorm van gezinsentertainment en de studio's moesten steeds meer controle afstaan aan hun regisseurs. Onder impuls van deze ontwikkelingen evolueerde ook het horrorgenre geleidelijk aan naar meer duistere, paranoïde films als *Psycho* en *Peeping Tom*. Het was echter pas eind jaren '60, wanneer de grote studio's immense verliezen leden, dat de ban volledig gebroken werd. Onafhankelijke cineasten kregen eindelijk vrij spel om, beïnvloed door de auteurpolitiek van de Europese New Wave, in hun films commentaar te geven op de maatschappelijke problemen die op dat moment overvloedig aanwezig waren. De pioniersrol in het horrorgenre was hiervoor weggelegd voor George Romero, die in zijn *Night of the Living Dead* uit 1968 een zeer grauwe voorstelling van de maatschappij wist weer te geven. Concluderend kunnen we stellen dat we op deze manier een bevredigend antwoord hebben gevonden op onze eerste onderzoeksvragen en we onze hypothese hebben kunnen bevestigen.

In het tweede en derde deel van deze verhandeling zijn we vervolgens dieper ingegaan op enkele van de belangrijkste horrorfilms van de jaren '70. Onze eerste doelstelling hierbij was nagaan op welke manier cineasten precies hun visie op de toen heersende sociale problemen weergaven in hun films. Een eerste opvallende conclusie die we daaruit kunnen trekken, is dat in geen van deze films expliciet wordt verwezen naar specifieke problemen als Vietnam en Watergate, maar dat de

kritiek op deze thema's steeds impliciet zit vervat binnen de weergave van bredere maatschappelijke instituties als de overheid, de media, de familie en de economie. Door al deze instituties af te beelden als corrupt, verstikkend of gewoon in verre staat van ontbinding toonden deze onafhankelijke cineasten wat er in hun ogen uiteindelijk van de American Dream was geworden: een ware nachtmerrie. In tegenstelling tot de klassieke horror plaatsten ze de horror dan ook middenin de Amerikaanse samenleving. Niet langer kwam het monster van buitenaf maar was het een onmiskenbaar product van de maatschappij. Zowel in *Last House on the Left*, *The Texas Chainsaw Massacre* en *Dawn of the Dead* wordt dit nadrukkelijk beklemtoond, en het is precies dit element dat getuigt van een uitgesproken wantrouwen tegenover de samenleving. Het was namelijk op deze manier dat de antagonisten in zekere zin werden verklaard of gerechtvaardigd als zijnde een onvermijdelijke nevenwerking van de maatschappij. Op deze ambiguïteit gingen deze films bovendien nog verder in door zowel hun antagonisten als hun protagonisten weer te geven als zeer geconflicteerde personages. Monsters kregen sympathieke kantjes terwijl 'helden' eerder bedenkelijke eigenschappen werden toegedicht. Het is duidelijk dat deze cineasten nog weinig geloof hechtten aan het principe van goed en kwaad maar dat ze de wereld eerder zagen in termen van lichtgrijs en donkergrijs. De toon van deze films was er dan ook een van verregaand pessimisme, o.m. belichaamd door de 'unhappy endings', het alomtegenwoordige gevoel van verderf binnen de settings en de nadruk op grauwe cinematografie en een realistische weergave van geweld. Kortom, in enkele jaren tijd was de horrorwereld van een spannende versie van het Land van Oz veranderd in een ware hel op aarde, en dat dankzij een grotere aandacht voor realisme. Het zegt veel over de Amerikaanse maatschappij van de late jaren '60 en '70.

De tweede doelstelling van onze inhoudelijke analyses was nagaan of er een verschil bestond in onderliggende boodschap en toon tussen mainstream en onafhankelijke horror. Afgaande op onze analyse van *The Exorcist* hebben we kunnen vaststellen dat die mogelijkheid zeker bestaat, want hoewel *The Exorcist* met stip de meest controversiële mainstream horrorfilm van de jaren '70 was, bleek er een onmiskenbare conservatieve ondertoon in te zitten. Niet alleen greep de film nadrukkelijk terug naar narratieve conventies van de veilige klassieke horror, ook in haar thematiek kwamen duidelijk reactionaire standpunten naar voor. We mogen nu echter niet meteen concluderen dat alle mainstream horror conservatief was. Films

als *Deliverance* en *Straw Dogs* bijvoorbeeld leunden qua toon en boodschap immers veel dichter aan bij onze onafhankelijke films, terwijl films als *Jaws* en *Alien* dan weer doorgaans in het conservatieve kamp worden ingedeeld. Wat deze vraag betreft, kunnen we dus nog geen sluitende conclusie trekken. Dat laten we beter over aan een volgend onderzoek, hoewel we ons misschien beter de vraag stellen of zulke conclusie überhaupt wel getrokken kan worden. Niet alle horror was immers even politiek bewust als onze geselecteerde films, en zelfs ware *auteurs* als Romero wilden in de eerste plaats gewoon een goeie horrorfilm maken. Voorzichtigheid is dus steeds geboden in een onderzoeksgebied als dit, want het gevaar voor overanalyseren loert dan ook steeds om de hoek. Of om Freud enigszins te parafaseren:

‘Sometimes a zombie is just a zombie.’

V. Referenties

- Alexander, J.R. (2005). The Maturity of a Film Genre in an Era of Relaxing Standards of Obscenity: Takashi Ishii's *Freeze Me* as a Rape-Revenge Film. In *Senses of Cinema*. [21.07.06: http://www.sensesofcinema.com/contents/05/36/freeze_me.html].
- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. Londen: BFI Publishing.
- Altman, R. (2004). On the generic implications of studio publicity. In Meers, P., Biltereyst, D. (ed.) (2004). *Film/TV/Genre*. Gent: Academia Press.
- Anderson, C. (1994). *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties*. Austin: University of Texas Press.
- Ashlin, S. (2006). *The Last House on the Left*. [20.07.2006: <http://www.1000misspenthours.com/reviews/reviewsh-m/lasthouseontheleft.htm>].
- Balio, T. (1990). *Hollywood in the Age of Television*. Londen: Unwin Hyman.
- Becker, M. (2006). A Point of Little Hope: Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence. In *The Velvet Light Trap*, 57: 42-59.
- Blatty, W.P. (1990). Self Possessed [interview met Steve Biodrowski]. In *Fear Magazine*, 6: 1.
- Blatty, W.P. (prod.), Friedkin, W. (reg.) (2000). *The Exorcist: The Version You've Never Seen: audiocommentaar William Friedkin* [dvd]. Burbank: Warner Bros.
- Bowles, S.E. (1976). The Exorcist and Jaws. In *Literature/Film Quarterly*, 4(3): 196-214.
- Brico, R., Schuhmacher, W. J. (1974). De Exorcist: razernij rond een film. In *Elsevier*, 9: 102-108.
- Brottman, M. (2001). *Meat is Murder: An Illustrated Guide to Cannibal Culture*. New York: Creation Books.
- Brown, K. (1996). *Night of the Living Dead*. [20.04.2006: http://www.eufs.org.uk/films/night_of_the_living_dead.html].
- Brown, P. (2005). *The Time of the American Auteur: An Examination of Hollywood and Independent Horror Filmmaking in the 1970s*. Kingston: Queen's University. [20.08.2006: <http://www.film.queensu.ca/Critical/Brown.html>].

- Cagin, S. (1984). *Hollywood Films of the Seventies: Sex, Drugs, Violence, Rock 'n' Roll and Politics*. New York: Harper and Row.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror: Paradoxes of the Heart*. Londen: Routledge.
- Carson, G. (reg.), Szulkin, D.A. (reg. & prod.) (2002). *The Making of Last House on the Left* [dvd]. Los Angeles: MGM Home Entertainment Inc.
- Carter, M. (2006). The Texas Chainsaw Massacre. [07.07.2006: [http://www.diabolical-dominion.com/Reviews/Tcm\(1974\)](http://www.diabolical-dominion.com/Reviews/Tcm(1974))].
- Cawelti, J. (1978). Chinatown and generic transformation in recent American films. In Mast, G. (ed.), Cohen, M. (ed.), Braudy, L. (ed.) (2002). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press.
- Chandler, D. (1997). *An Introduction to Genre Theory*. [21.03.2006: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html>].
- Classic-Horror (2006). *Hershell Gordon Lewis*. [17.04.2006: <http://classic-horror.com/masters/lewis.shtml>].
- Craps, C. (21.3.2001). Het mooie kotsende meisje. In *Het Belang van Limburg*: x.
- Comolli, J.L., Narboni, J. (1969). Cinema/Ideology/Criticism. In Mast, G. (ed.), Cohen, M. (ed.), Braudy, L. (ed.) (2002). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press.
- Cook, D. (1996). *A History of Narrative Film*. New York: W.W. Norton & Company.
- Davis, R. (2005). *Just Making Movies: Company Directors On The Studio System*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Deburchgrave, K. (1979). The Texas Chainsaw Massacre. In *Film en Televisie*, 264-265: 34-35.
- Dewijngaert, H. (2000). *Spinning Around*. [07.08.2006: <http://www.moviegids.be/index.cfm/90592>].
- Dirks, T. (2006). *Film History*. [01/02/2006, Filmsite: <http://www.filmsite.org/filmh.html>].
- Duynslaegher, P. (1981). Tobe Hoopers "The Texas Chainsaw Massacre": Het plezier van bang te zijn in het donker. In *Knack*, 5: 83-84.
- Ebert, R. (1968). *The Night of the Living Dead*. [20.04.2006: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19670105/REVIEWS/701050301/1023>].

- Engelen, S. (2001). *Future Females: De representatie van de vrouw in de sciencefictionfilm van de jaren '80 en '90* [licentiaatsthesis]. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven.
- Fadiman, W. (1972). *Hollywood Now*. New York: Liveright.
- Flint, L. (2006). *Magritte – Empire of Light*. [09.08.2006. Guggenheim Collection: http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_92_1.html].
- Frumkes, R. (1979). *Document of the Dead* [dvd]. Thalia: Roy Frumkes Productions Ltd.
- Gifford, B. (2006). *The Prince of Poverty Row*. [16.03.2006: <http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,,1748543,00.html>].
- Gomery, D. (1991). *Movie History: A Survey*. Belmont: Wadsworth Publishing Company.
- Gonsalves, R. (2006). The Last House on the Left. *The Movie Vault*. [24.07.2006: <http://www.angelfire.com/movies/oc/lasthouse.html>].
- Gonsalves, R. (2006). The Texas Chainsaw Massacre. *The Movie Vault*. [23.05.2006: <http://www.angelfire.com/movies/oc/chainsaw.html>].
- Govaerts, J. (2004). De Verrijzenis van de Horror. In *Deng*, 17: p. 47-51.
- Grant, B.K. (ed.) (1977). *Film Genre: Theory and Criticism*. Londen: The Scarecrow Press.
- Grant, B.K. (ed.) (1984). *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Londen: The Scarecrow Press, Inc.
- Gravesen, D. (2006). *Classic-Horror Review of The Last House on the Left*. [20.07.2006: <http://www.classic-horror.com/reviews/lasthouseonleft.shtml>].
- Gregory, D. (reg.) (2000). *The Texas Chainsaw Massacre: The Shocking Truth* [dvd]. Londen: Universal Home Entertainment.
- Greydanus, S.D. (2006). *The Exorcist*. [06.08.2006: <http://decentfilms.com/sections/reviews/2601/>].
- Griffin, D. (2005). *Dawn of the Dead*. [30.07.06: <http://uashome.alaska.edu/%7Ejndfg20/website/archives.htm/>].
- Griffin, D. (2005). *Night of the Living Dead*. [22.04.2006: <http://uashome.alaska.edu/~jndfg20/website/nightofthelivingdead.htm>].
- Guillory, B. P. (2004). Stained Lens: Style as Cultural Signifier in Seventies Horror Films. In *Film Journal*, 10 [01.05.2006: <http://www.thefilmjournal.com/issue10/stainedlens.html>].

- Handlen, Z. (2004). *The Duck Speaks: Dawn of the Dead*. [30.07.2006: <http://badmovieplanet.com/duckspeaks/reviews/2004/dawn-of-the-dead/>].
- Handlen, Z. (2004). *The Duck Speaks: The Last House on the Left*. [19.07.2006: <http://badmovieplanet.com/duckspeaks/reviews/2004/the-last-house-on-the-left/>].
- Hardy, P. (1993). *Horror: The Aurum Film Encyclopedia*. Londen: Aurum Press.
- Harper, S. (2002). Zombies, Malls, and the Consumerism Debate: George Romero's *Dawn of the Dead*. In *Americana: The Journal of American Popular Culture*, 1 (2): xx-xx.
- Harper, S. (2005). Night of the Living Dead. *Bright Lights Film Journal*, 50 [22.04.2006: <http://www.brightlightsfilm.com/50/night.htm>].
- Henderson, E. (2003). The Texas Chainsaw Massacre. In *Slant Magazine* [01.05.2006: http://www.slantmagazine.com/film/film_review.asp?ID=845].
- Hess-Wright, J. (1974). Genre Films and the Status Quo. In Grant, B.K (ed.) (1977). *Film Genre: Theory and Criticism*. Londen: The Scarecrow Press.
- Hutchinson, T. (1974). *Horror & Fantasy in the Cinema*. Londen: Studio Vista.
- Izod, J. (1988). *Hollywood and the Box Office, 1895-1986*. New York: Columbia University Press.
- Jancovich, M. (1992), *Horror*, Londen: B.T. Batsford.
- Jarvie, I.C. (1978). *Movies As Social Criticism: Aspects of their social psychology*. Londen: The Scarecrow Press.
- Jones, D. (2002). *Horror: A Thematic History in Fiction and Film*. Londen: Arnold.
- LaGravenese, R. (prod. & reg.), Demme, T. (prod. & reg.) (2003). *A Decade Under The Influence: The 70's films that changed everything* [dvd]. New York: IFC Films.
- Larsen, E. (1979). *Alien. Dawn of the Dead: Hi-Tech Horror*. In *Jump Cut*, 21: 12-30.
- Leff, L.J, Simmons, J.L (1990). *The dame in the kimono – Hollywood, censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*. New York: Grove Weidenfeld.
- Lewis, H.G. (2001). The Wizard of Gore: Herschell Gordon Lewis Speaks! [Interview met John Wiesniwski]. In *Bright Lights Film Journal*, 34 [17.04.2006: <http://www.brightlightsfilm.com/34/lewis.html>].

- Lewis, H.T. (1933). *The Motion Picture Industry*. New York: D. Van Nostrand Company.
- Lowenstein, A. (2005). *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*. New York: Columbia University Press.
- Kermode, M. (1990). Devilish Deceptions. In *Fear Magazine*, 24: 13.
- Kermode, M. (1998). Lucifer Rising. In *Sight and Sound*, 8(7): 6-11.
- Keyser, L. (1981). *Hollywood in the Seventies*. Londen: A. S. Barnes & Company, Inc.
- Kinder, M., Houston, B. (1974). *Seeing is Believing: The Exorcist and Don't Look Now*. In Waller, G.A. (1987). *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Illinois: University of Illinois.
- Kipp, J. (2000). *Dawn of the Dead Movie Review*. [01.08.2006: <http://www.flipsidemovies.com/dawnofthedead.html>].
- Kit Carson, L. M. (1986). Saw Thru. In *Film Comment*, 22(4): 9-12.
- Koch, S. (1976). Fashions in Pornography: Murder as an Expression of Cinematic Chic. In *Harper's Magazine*, 253: 108.
- Kyle, R. (2000). *The Occult Roars Back: Its Modern Resurgence*. [06.08.2006: <http://www.directionjournal.org/article/?1050/>].
- Mackey, M. (1977). The meat hook mama, the nice girl and Butch Cassidy in drag. In *Jump Cut*, 14: 12-14.
- Maddrey, J. (2004). *Nightmares in Red, White and Blue: The evolution of the American Horror Film*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers.
- Madsen, A. (1975). *The New Hollywood: American Movies in the 70's*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Marriott, J. (2004). *Horror Films*. Londen: Virgin Books.
- Mast, G. (1982). *The movies in our midst: documents in the cultural history of film in America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mast, G. (ed.), Cohen, M. (ed.), Braudy, L. (ed.) (2002). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press.
- Meers, P. (ed.), Biltereyst, D. (ed.) (2004). *Film/TV/Genre*. Gent: Academia Press.
- Meyers, R. (1983). *For one week only: the world of exploitation films*. Piscataway: New Century Publishers.
- Neale, S. (2000). Questions of Genre. In Stam, R., Miller, T. (ed.) (2000), *Film and Theory: An Anthology*, Malden en Oxford: Blackwell Publishers.

- Neale, S. (ed.) (2002). *Genre and Contemporary Hollywood*. Londen: BFI Publishing.
- Nettles, J.G. (2000). The Exorcist: The Version You've Never Seen (1973/2000). In *PopMatters* [14.08.2006: <http://popmatters.com/film/reviews/e/exorcist.shtml>].
- Newman, K. (1989). *Nightmare Movies: A Critical History of the Horror Movie from 1968 to 1988*. Londen: Bloomsbury.
- Newman, K. (1996). *The BFI Companion to Horror*. Londen: Cassel.
- Nock, D.J. (2003). *Last House on the Left: UK Resource*. [16.07.2006: <http://www.geocities.com/lasthouseuk/home.html>].
- Peary, D. (1981). *Cult Movies*. New York: Delta Books.
- Powers, S., Rothman, D., Rothman, S. (1996). *Hollywood's America: Social and Political themes in Motion Pictures*. Boulder: Westview Press.
- Ransome, N. (2006). Rebel Hell. In *ScriptWriter*, 26: 15-18.
- Rider, S. (1999). *The Silenced Majority: Colonization of the Mind and the Flesh Eating Zombie*. [30.07.2006: <http://www.wdog.com/rider/writings/romero.htm>].
- Russell, J. (2005). *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema*. Surrey: FAB Press.
- Ryan, M., Kellner, D. (1988). *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press.
- Sallitt, D. (2003). The Hunted. In *24fps Magazine*. [09.08.2006: <http://www.24fpsmagazine.com/Archive/Hunted.html>].
- Schofield Clark, L. (2003). *From Angels to Aliens: Teenagers, the Media, and the Supernatural*. New York: Oxford University Press.
- Sharrett, C. (1983). The Idea of Apocalypse in The Texas Chainsaw Massacre. In Grant, B.K. (ed.) (1984). *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Londen: The Scarecrow Press, Inc.
- Shaw, D.C. (2001). *Power, Horror and Ambivalence*. [19.03.2006: <http://www.lhup.edu/dshaw/pohor.html>].
- Simon, A. (reg.) (2000). *The American Nightmare* [dvd]. New York: IFC Films.
- Smith, G. (2000). "If I have any more fun today, I don't think I'll be able to take it." *A consideration of The Texas Chainsaw Massacre*. [10.05.2006: <http://www.evil-g.com/tcm.html>].

- Syder, A. (2002). Knowing the Rules: Postmodernism and the Horror Film. In *Spectator*, 22(2): 78-90.
- Taylor, R. (2004). The Texas Chainsaw Massacre. In *Notcoming* [01.05.2006: <http://www.notcoming.com/reviews.php?id=217>].
- Thompson, K., Bordwell, D. (1994). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, Inc.
- Thoret, J.-B. (2006). *Le Cinéma américain des années 70*. Parijs : Cahiers du Cinéma.
- Toeplitz, J. (1974). *Hollywood and After: the changing face of movies in America*. Chicago: Regnery.
- Totaro, D. (2000). *To Scare or not to Scare*. [29.03.2006: http://www.horschamp.qc.ca/9710/halloween_anglais/scare.html].
- Totaro, D. (2003). Texas Chainsaw Massacre Redux. In *Off Screen* [01.05.2006: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/texaschainsaw_2003.html].
- Tudor, A. (1973). Genre. In Grant, B.K (ed.) (1977). *Film Genre: Theory and Criticism*. Londen: The Scarecrow Press.
- Tudor, A. (1989). *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Van Wert, B. (1974). The Exorcist: Radical Therapy. In *Jump Cut*, 1: 4-5.
- Waller, G. A. (1986). *The Living and the Undead*. Urbana en Chicago: University of Illinois Press.
- Waller, G.A. (1987). *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Illinois: University of Illinois.
- Williams, D.E. (1998). Demonic Convergence. In *American Cinematographer*. [09.08.2006: <http://www.theasc.com/magazine/aug98/exorcist/index.htm>].
- Wood, R. (1979). An Introduction to the American Horror Film. In Grant, B.K. (ed.) (1984). *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Londen: The Scarecrow Press, Inc.
- Wood, R. (1980). Neglected Nightmares. In *Film Comment* (16): 24-32.
- Wood, R. (1986). *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.
- Wood, R. (2001). What Lies Beneath?. In *Senses of Cinema* [06.04.2006: http://www.sensesofcinema.com/contents/01/15/horror_beneath.html].

VI. Filmografie

Wild and Woolly – Douglas Fairbanks, 1917
Dracula – Tod Browning, 1930
Freaks – Tod Browning, 1932
Cat People – Jacques Tourneur, 1942
Bedlam – Mark Robson, 1943
I Walked with a Zombie – Jacques Tourneur, 1943
Bedlam – Mark Robson, 1945
Il Miracolo – Roberto Rossellini, 1948
The Moon is Blue – Otto Preminger, 1953
Monster from the Ocean Floor – Roger Corman, 1954
The Man With The Golden Arm – Otto Preminger, 1955
The Day the World Ended – Roger Corman, 1956
And God Created Woman – Roger Vadim, 1957
The Immoral Mr. Teas – Russ Meyer, 1959
The She Gods of Shark Reef – Roger Corman, 1959
Peeping Tom – Michael Powell, 1960
Psycho – Alfred Hitchcock, 1960
Blood Feast – Hershell Gordon Lewis, 1963
The Terror – Roger Corman, 1963
Color Me Blood Red – Hershell Gordon Lewis, 1965
Repulsion – Roman Polanski, 1965
The Wild Angels – Roger Corman, 1966
Doctor Dolittle – Richard Fleischer, 1967
The Trip – Roger Corman, 1967
Bonnie and Clyde – Arthur Penn, 1968
Night of the Living Dead – George Romero, 1968
Star! – Robert Wise, 1968
Eggshells – Tobe Hooper, 1969
The Wild Bunch – Sam Peckinpah, 1969
Rosemary's Baby – Roman Polanski, 1968
A Clockwork Orange – Stanley Kubrick, 1971
Straw Dogs – Sam Peckinpah, 1971
There's Always Vanilla – George Romero, 1971
Vampyros Lesbos – Jess Franca, 1971
Children Shouldn't Play With Dead Things – Bob Clark, 1972
Deliverance – John Boorman, 1972
Hungry Wives – George Romero, 1972
Last House on the Left – Wes Craven, 1972
Sisters – Brian De Palma, 1973
The Crazies – George Romero, 1973
The Exorcist – William Friedkin, 1973
Deathdream – Bob Clark, 1974
It's Alive – Larry Cohen, 1974
The Taking of Pelham One Two Three – Joseph Sargent, 1974
The Texas Chainsaw Massacre – Tobe Hooper, 1974
Jaws – Steven Spielberg, 1975
Sunday in the Country – John Trent, 1975
Drive-in Massacre – Stu Segall, 1976

The Omen – Richard Donner, 1976
Axe! – Frederick Friedel, 1977
Close Encounters of the Third Kind – Steven Spielberg, 1977
Martin – George Romero, 1977
Star Wars – George Lucas, 1977
Dawn of the Dead – George Romero, 1978
Halloween – John Carpenter, 1978
I Spit On Your Grave – Meir Zarchi, 1978
The Hills Have Eyes – Wes Craven, 1978
Cannibal Holocaust – Rugero Deodato, 1980
Day of the Dead – George Romero, 1985
From Dusk Till Dawn – Quentin Tarantino, 1996
The Blair Witch Project – Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999
The Exorcist: The Version You've never seen – William Friedkin, 2000
Haute Tension – Alexandre Aja, 2003
Land of the Dead – George Romero, 2005
The Devil's Rejects – Rob Zombie, 2005
Hostel – Eli Roth, 2006