

Vrije Universiteit Brussel
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Academiejaar 2002-2003

TRASH IN MAINSTREAM:
Tim Burton en zijn allusies naar de
geschiedenis van de horrorfilm.

Evelien Geerens

Eindverhandeling ingediend tot het
behalen van de graad van Licentiaat
in de Communicatiewetenschappen

Promotor: Prof. Dr. Johan Swinnen

Dankwoord:

Ik wil graag de mensen bedanken, die me hebben bijgestaan bij deze thesis. Eerst en vooral mijn promotor Prof. Dr. Swinnen, voor zijn steun en voor het kritisch opvolgen van mijn onderzoek. Ook wil ik Prof. Dr. Mathijs bedanken: hij heeft mij verleden jaar met mijn thesis op weg gezet en heeft me ook nuttige literatuurtips gegeven. Natuurlijk wil ik ook het thuisfront bedanken om mij te steunen en om mij te helpen bij de verbeteringen. Ook Hendrika, die zo vriendelijk was om mijn thesis na te lezen. En natuurlijk alle mensen, die er op één of andere manier voor gezorgd hebben dat ik de moed erin heb gehouden.

INHOUDSTAFEL.

Dankwoord.	1
Inhoudstafel.	2
Inleiding.	5
Theoretisch kader.	9
1. Postmodernisme in cinema: de cinema van allusies.	9
1.1. Inleiding: postmodernisme.	9
1.2. Praktijken van de postmoderne cinema.	10
1.2.1. Parodie en pastiche.	10
1.2.2. Prefabricatie.	11
1.2.3. Intertekstualiteit.	12
1.2.4. Bricolage.	13
1.3. Postmoderne thema's.	14
1.3.1. De trivialisering van de geschiedenis.	14
1.3.2. Het einde van het subject.	16
1.3.3. De relatie met het postmoderne publiek.	17
1.3.4. Een countercinema.	18
1.4. Het allusieve Hollywood vanaf de jaren vijftig.	19
1.4.1. De nouvelle Vague in Frankrijk.	19
1.4.2. Het Nieuwe Hollywood.	20
1.4.3. Filmgenres in het Nieuwe Hollywood.	22
1.4.4. De jaren negentig en nu: een verderzetting van het Nieuwe Hollywood?	24
2. "Trash in Mainstream": de horrorfilm maakt zijn intrede.	25
2.1. De horrorfilm.	25
2.2. Modernisme: de horror als trash.	28
2.3. Postmodernisme: de horror in mainstream.	29
2.4. Het ontstaan van de paracinema: trash terug in trek.	32
2.4.1. Een scheiding tussen lage en hoge cultuur.	32
2.4.2. Het ontstaan van een countercultuur.	33
2.5. Commercialisering en institutionalisering van de paracinema	36
2.5.1. Commercialisering van trash: de massamedia.	36
2.5.1.1. Trash in mainstream-films.	36
2.5.1.2. Andere media: internet, tv, voorstellingen en festivals.	38
2.5.2. Institutionalisering van trash: de academie.	40
2.5.2.1. De mediastudies.	40
2.5.2.2. De studenten tussen twee vuren.	41
2.5.2.3. Een bedenking bij de mediastudenten.	42
2.6. Waarom slecht zo goed is ...	43
2.6.1. De evaluatieve termen.	44
2.6.2. De pluspunten van trash.	46
2.6.2.1. Een individuele visie.	46
2.6.2.2. Het excess.	47
2.6.2.3. Een boodschap.	49

2.6.3. Een cultstatus.	50
2.7. Waarom horror zo goed is ...	53
2.7.1. 'The knowing laugh'.	53
2.7.2. De nieuwe mainstream-horror.	55
2.7.2.1. De zelf-reflectieve horror: <i>Scream</i> .	55
2.7.2.2. De dood van de horrorfilm?	59
3. Besluit theoretisch kader.	61
Empirie.	63
4. Biografie en filmografie van Tim Burton.	63
5. De onderzoekskeuze.	65
5.1. De onderzoekswijze.	65
5.2. De geselecteerde films van Tim Burton.	67
5.3. De geselecteerde horrorfilms.	69
5.3.1. Nosferatu.	70
5.3.2. Dracula.	71
5.3.3. Frankenstein.	72
5.3.4. The Day the Earth Stood Still.	73
5.3.5. Plan 9 From Outer Space.	74
5.3.6. The Hound of the Baskervilles.	75
5.3.7. The Pit and the Pendulum.	76
6. Het onderzoek.	77
6.1. Batman.	77
6.1.1. Synopsis.	77
6.1.2. Analyse.	78
6.2. Edward Scissorhands.	83
6.2.1. Synopsis.	83
6.2.2. Analyse.	84
6.3. Batman Returns.	90
6.3.1. Synopsis.	90
6.3.2. Analyse.	91
6.4. Tim Burton's Nightmare Before Christmas.	96
6.4.1. Synopsis.	96
6.4.2. Analyse.	97
6.5. Ed Wood.	103
6.5.1. Synopsis.	103
6.5.2. Analyse.	104
6.6. Mars Attacks!.	113
6.6.1. Synopsis.	113
6.6.2. Analyse.	114
6.7. Sleepy Hollow.	120
6.7.1. Synopsis.	120
6.7.2. Analyse.	121
7. Bemerking bij het onderzoek: <i>Citizen Kane</i> versus <i>Plan 9</i> .	126
Besluit.	128
Bibliografie.	135
Monografieën.	135
Tijdschriftartikels.	139
Verzamelwerken.	142

INLEIDING.

De horrorfilm, lijkt na een bestaan van bijna honderd jaar, nog altijd niet dood. Nog steeds probeert de nieuwste horrorfilm de mensen de schrik op het lijf te jagen. Zo gaat de film *Wrong Turn* (2003, Rob Schmidt) dezer tijden in de Belgische cinemazalen in première. Deze film grijpt terug naar de horrorstijl van de jaren zeventig, maar het belooft tevens een spannende en bloedstollende horrorprent te zijn. Maar willen de mensen wel schrikken van een horrorfilm? Op de Vlaamse zender Kanaal 2 gaat men namelijk voor de zoveelste keer ‘trashy’ horrorfilms vertonen. In het ‘high technology’ cinematijdperk van vandaag springt zelfs het kleinste kind niet onder de zetel bij het zien van deze films. Het enige, wat de kijker kan doen, is lachen, lachen met de talloze amateuristische fouten. Ook al lijkt de horrorfilm zijn belangrijkste eigenschap, namelijk bang maken, verloren te zijn bij deze films, toch kennen ze een groot succes. De horrorvideo’s moeten ook niet langer weggestopt worden onder de matras van de horrorfan, maar men kan ze gewoon meepikken op televisie of op een filmfestival. Zelfs de grootste filmmakers in Hollywood geven toe geïnspireerd te zijn door deze trash films.

Ook al worden de horrorfilms in het openbaar gebracht, toch blijven ze hun negatieve bijklank behouden. De horrorfilm zal steeds het stigma van ‘trash’ opgekleefd krijgen. Zo zei de criticus John Simon over de horrorfilm: *“It’s the lowbrow’s delight, the middlebrow’s camp and the highbrow’s trash.”*¹ Dat de horrorfilm nog niet helemaal aanvaard wordt als studieonderwerp, kon ik aan de lijve ondervinden. Wanneer ik mensen inlichtte dat ik horrorfilms bekeek voor een onderzoek, hadden velen het hier moeilijk mee. Dat was toch veel te “vies” en te “bloederig”. Als ik een magere tienerjongen met beugel was geweest, die zich in zijn donkere kelder opsloot met videorecorder en horrorvideo’s, was het misschien wel aanvaardbaar geweest. Een ander reactie, die ik ontving, was: *“Nu onderzoeken ze dat ook al!”* Het zou geen schande geweest zijn om een studie over Godard te maken, maar een onderzoek over horrorfilms ging wel te ver. Maar eigenlijk breng ik met mijn onderzoek ‘Trash in Mainstream’²: door mijn onderzoek wordt het ‘lage’ genre van de horror in de

¹ Citaat van John Simon in: TWITCHELL (B.). *Dreadful pleasures: an anatomy of modern horror*. Brussel, VUB Press, 1985, p. 4.

Highbrow: om aan te geven dat iets tot de hoge cultuur behoort, intellectueel is.

Lowbrow: om aan te geven dat iets tot de lage of populaire cultuur behoort.

Middlebrow: niet tot de hoge, maar ook niet tot de lage cultuur behorende, maar ertussen.

² Mainstream: ‘de heersende stroming’. Ik zal het vaak hebben over de mainstream-cinema, wat duidt op de aanvaarde, conventionele, heersende stroming binnen de cinema. Hollywood is mainstream, maar mainstream

‘officieel aanvaarde’ cultuur van de universiteit besproken. Natuurlijk zijn velen mij hierin voorgegaan, maar uit bovenstaande reacties en de beperkte literatuur omtrent het onderwerp blijken deze studies nog in hun kinderschoenen te staan.

De hypothese van deze thesis is dat de filmregisseur Tim Burton uit Hollywood ook volgens het principe van ‘Trash in Mainstream’ zou werken. Dit zou hij doen door allusies te maken naar horrorfilms in zijn mainstream-films. Ik heb gekozen voor het oeuvre van Tim Burton, omdat hij één van mijn favoriete filmmakers is. Zijn eigen aparte stijl, die met geen enkele andere cineast vergeleken kan worden, intrigeerde mij en zette mij aan om een onderzoek te doen naar zijn werk.

De thesis bestaat uit de twee grote traditionele delen: namelijk een theoretisch kader en een empirie. Daarna volgt een besluit, waar beide delen aan elkaar gekoppeld worden.

In het theoretisch gedeelte schets ik twee fenomenen in het huidige postmoderne Hollywood. Het eerste fenomeen is het ‘allusionisme’: het lijkt dat de filmmakers van vandaag de dag teruggrijpen naar de geschiedenis van de film. Ze gaan onder andere genres herwerken en herkenbare quotes, scènes, plotelementen, enz. van vroegere films verwerken in hun eigen films. Deze praktijk wordt als een belangrijk onderdeel van de postmoderne cinema gezien. Het allusionisme zal aan de hand van voorbeelden uit Hollywood en theorieën van enkele postmoderne filosofen, zoals Baudrillard en Jameson, verduidelijkt worden. Verder wordt ook nagegaan wat het allusionisme juist inhoudt, hoe men ten opzichte van deze praktijk staat en hoe het ontstaan is.

Het tweede fenomeen heb ik al min of meer uit de doeken gedaan: namelijk ‘Trash in Mainstream’. Dit is eveneens een kenmerk van de postmoderne cinema: er moet niet langer een scheidingslijn getrokken worden tussen hoge en lage filmgenres. Hier wordt dieper ingegaan op het bekendste trash-genre aller tijden: de horrorfilm. Er kan opgemerkt worden dat trash en horror steeds populairder worden binnen de massa-media en de academie. Maar vanwaar komt dit fenomeen en waarom wordt er gepleit voor een infiltrering van trash in mainstream? Dit zal duidelijk worden in het tweede deel van het theoretisch kader. Naast de kenmerken van trash films, zal eveneens aangegeven worden wat de horrorfilm scheidt van de andere genres en hoe de horrorfilm vandaag de dag nog steeds haar best doet om in de mainstream te geraken.

kan ook buiten Hollywood voorkomen.

Voor het theoretisch gedeelte werd vooral literatuur uit het Koninklijk Belgisch Filmarchief te Brussel geraadpleegd. Daarnaast is er ook gebruik gemaakt van literatuur uit de Koninklijke Bibliotheek te Brussel en universiteitsbibliotheken van de Vrije Universiteit Brussel, de Katholieke Universiteit Leuven, Universiteit Antwerpen en de Universiteit Gent. Deze literatuur beslaat zowel monografieën, tijdschriftartikels, artikels uit verzamelwerken en websites.

Het empirisch gedeelte draait helemaal rond het oeuvre van Tim Burton in de jaren negentig. Eerst wordt een korte biografie en filmografie gegeven, wat ook zijn latere band met de horrorfilm verduidelijkt. Daarna zal in het eigenlijke onderzoek nagegaan worden hoezeer Tim Burton tijdens de jaren negentig onderhevig is geweest aan de postmoderne fenomenen, die in de theorie vermeld worden. Gaat hij met andere woorden allusies maken naar de geschiedenis van het trash-genre horror in zijn mainstream-films? Ik bespreek elke film van Burton apart. Daarin worden allusies naar zeven specifieke horrorfilms besproken. Deze zeven films representeren elk een belangrijke periode in de horrorfilmgeschiedenis, behalve *Dracula* (1931, Tod Browning) en *Frankenstein* (1931, James Whale), die beiden tot het Universal-tijdperk van de jaren dertig behoren. Deze films zijn niet willekeurig gekozen, maar hun selectie is gebaseerd op de recensies van drie filmtijdschriften. Allusies naar deze zeven films kwamen geregeld terug in de recensies over de films van Burton. De recensies heb ik verwerkt in mijn onderzoek en zijn dan ook mijn uitgangspunt. Niet enkel wordt er naar allusies van cinematografische aard gezocht, zoals quotes, kleding, decor, props, ..., maar ook naar verhaalelementen zoals plot en personages. Daarnaast zal ook achterhaald worden hoe Burton het horrorgenre gaat herwerken. Daarvoor heb ik literatuur, die zich richt op de essentie en geschiedenis van de horrorfilm, geraadpleegd.

Deze literatuur is vooral terug te vinden in het Koninklijk Belgisch Filmarchief te Brussel. De films komen uit eigen verzameling of zijn afkomstig van de videotheek 'Video Library' te Antwerpen of de mediatheek van de Openbare Bibliotheek van Antwerpen.

In het besluit zal nagegaan worden of bovenstaande hypothese klopt. Daarnaast wordt er ook dieper ingegaan op terugkerende en merkwaardige elementen in het werk van Burton.

In mijn theoretisch kader en empirie zal ik vaak films vernoemen; dit zijn ofwel voorbeelden om mijn theorie kracht bij te zetten, ofwel geanalyseerde films. Bij elke film zal het jaartal van productie en de filmregisseur vermeld worden.

THEORETISCH KADER.

1. Postmodernisme in cinema: de cinema van allusies.

1.1. Inleiding: postmodernisme.

We voelen het al aankomen: een definitie van het postmodernisme. Maar net zoals de meeste definities moeten we ons erbij neerleggen dat er geen volmaakte definitie van het postmodernisme bestaat. Het postmodernisme bestrijkt zoveel gebieden en elke auteur heeft wel een andere interpretatie klaar voor deze periode. Niettemin kunnen we een aantal punten of kenmerken opsommen, waar de meeste auteurs het over eens zijn, om zo toch enigszins een beeld te vormen van het postmodernisme.

Eerst en vooral omvat het postmodernisme een periode. Het postmodernisme is ontstaan in de loop van de jaren zestig, maar heeft zich vooral gemanifesteerd in de jaren tachtig en negentig.³

Zoals de naam ‘post’-modernisme doet vermoeden is het een periode, die volgt op het modernisme en meer bepaald een reactie erop. Fredric Jameson, de Amerikaanse Marxistische filosoof, die uitgebreid geschreven heeft over het postmodernisme, ziet het als volgt: ook het modernisme, vóór de jaren zestig wel te verstaan, was een reactie op een andere stroming, die op dat moment tot de mainstream behoorde. Het modernisme werd toen aanzien als explosief en oppositioneel, maar toch vond ze ook haar weg naar de mainstream en werd ze als leerstof opgenomen in scholen en universiteiten. Zo verloor het modernisme haar subversieve kracht. Nu gaat het postmodernisme een oppositionele kracht vormen tegen het eens zelf zo oppositionele modernisme.⁴

Isabel Christina Pinedo wijst erop dat het niet om een pure reactie gaat. Er zijn een reeks van evenementen, zoals onder andere de Holocaust, Hiroshima, de Koude Oorlog en de opkomst van sociale bewegingen, die tot het postmodernisme geleid hebben. We kunnen dus niet van een radicale breuk met het modernisme spreken.

Een belangrijk kenmerk van het postmodernisme en tevens het uitgangspunt van deze thesis is dat in tegenstelling tot het modernisme het postmodernisme belang gaat hechten aan

³ HAYWARD (S.). *Cinema studies: the key concepts*. London, Routledge, 2000, p. 274.

⁴ JAMESON (F.). Postmodernism and consumer society. In: KAPLAN (E.A.) (ed.). *Postmodernism and its discontents: theories, practices*. London, Verso, 1988, pp. 27-28. (Het artikel is een samenvatting van zijn bekende artikel: JAMESON (F.). Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism.)

verscheidenheid en breken met de traditionele grenzen en categorieën.⁵ Het postmodernisme streeft naar een valorisatie voor het onderdrukte en het marginale in de cultuur.⁶

Jameson is van mening dat deze nieuwe elementen in de culturele wereld samengaan met wat hij noemt een nieuw moment van kapitalisme. Dit is een nieuw sociaal en economisch leven, dat ook wel aangeduid wordt met: modernisatie, postindustriële of consumentenmaatschappij, de samenleving van de media en het spektakel, of het multinationale kapitalisme.⁷

1.2. Praktijken van de postmoderne cinema.

Ik ga mij in mijn uiteenzetting enkel richten op de effecten van het postmodernisme op de cinema, en maar bepaald de mainstream-cinema. Een belangrijk punt, dat reeds opgemerkt kan worden, is dat ik ervan uitga dat het postmodernisme reeds tot de mainstream behoort. Dat wil zeggen dat het postmodernisme niet zo subversief meer is en er naar Jameson's mening weldra een reactie zal volgen op het postmodernisme.

De volgende vier praktijken worden frequent en bewust gebruikt in de hedendaagse films. De vier praktijken lijken zo erg op elkaar dat ze eigenlijk aanzien kunnen worden als één praktijk.

1.2.1. Parodie en pastiche.

De termen 'parodie' en 'pastiche' zijn geen onbekenden binnen de literatuur over de postmoderne cinema. Deze twee termen worden vaak onlosmakelijk naast elkaar vernoemd, maar toch schuilt er een verschil tussen beiden.

Voorals Jameson heeft zich verdiept in de praktijken, die hij beiden plaatst onder het fenomeen imitatie: dit is het nabootsen van andere stijlen. Parodie grijpt in op het unieke van een bepaalde stijl en probeert daar een imitatie van te maken met het doel het originele te bespotten. Het belangrijkste echter bij de parodie is volgens Jameson dat men doorheen de parodie respect blijft hebben voor de manier waarop mensen normaal spreken of schrijven. Er blijft met andere woorden een linguïstische norm bij het maken van een parodie, zodat men nog het gevoel heeft dat er iets 'normaal' bestaat in vergelijking met de stijl, die men bespot.

⁵ PINEDO (I. C.). *Recreational terror: women and the pleasures of horror film viewing*. New York, State University of New York Press, 1997, p. 11.

⁶ STAM (R.). *Film theory: an introduction*. Oxford, Blackwell Publishers, 2000, p. 299.

⁷ JAMESON. *Op. Cit.* p. 15.

Maar tijdens het postmodernisme kwam er zo'n grote toeloop aan verschillende stijlen, die elk hun eigen linguïstische normen hadden. Door het gebrek aan een gemeenschappelijke norm geraakten de mensen volgens Jameson geïsoleerd en kon men de stijlen ook niet meer ridiculiseren. Dit was het moment waarop de pastiche op het toneel verscheen. De pastiche is net zoals de parodie een imitatie van een stijl met het verschil dat het hier gaat om een neutrale praktijk; humor komt er bij pastiche niet meer aan te pas. Jameson noemt de pastiche daarom de blanke parodie: het is een louter nabootsen zonder enige vorm van ironie.⁸ Terwijl Jameson van oordeel is dat pastiche de hoofdactiviteit is van de postmoderne cinema, gaat de Britse Susan Hayward er in haar filmencyclopedie *Cinema studies: the key concepts* van uit dat zowel de parodie als de pastiche kenmerkend zijn voor het postmodernisme. Aan de hand van deze twee praktijken kan men zelfs volgens haar een tweedeling maken in de hedendaagse cinema. Terwijl de pastiche actief is binnen de mainstream postmoderne cultuur, die vooral het accent legt op de vorm en stijl, is de parodie de typische praktijk binnen de oppositionele postmoderne cultuur, waar ironie op de voorgrond komt.⁹

1.2.2.Prefabricatie.

De drie volgende termen – prefabricatie, intertekstualiteit en bricolage – zijn manieren om tot een parodie en (vooral) tot een pastiche te komen.

Met prefabricatie wil ik duiden op een belangrijk fenomeen binnen de postmoderne cinema: veel filmmakers gaan namelijk gebruik maken van de filmgeschiedenis door geprefabriceerde beelden – beelden uit oude films – in hun eigen films te verwerken.

De hedendaagse filmmaker Quentin Tarantino (ook bekend als acteur, schrijver en producer) is een voorbeeld bij uitstek. Hij put inspiratie uit de filmgeschiedenis en vooral uit cultfilms. Zijn films worden soms film-films genoemd. Er zijn vandaag de dag dan ook zoveel invloeden, die een artiest kan gebruiken, en daar maakt hij ook gebruik van.¹⁰ Een goed voorbeeld uit Tarantino's werk is zijn film *Jacky Brown* (1997, Quentin Tarantino). Daar

⁸ JAMESON. *Op. Cit.* pp. 15-16.

⁹ HAYWARD. *Op. Cit.* pp. 275-277.

¹⁰ DOMINICUS (M.). Jongleren met de regels van de cinema: Tarantino's knipoog naar de filmgeschiedenis. In: *Skrien*, 1994/95, nr. 199, pp. 12-15.

maakt hij referenties naar de Blaxploitation-pret¹¹ *Foxy Brown* (1974, Jack Hill) door onder andere dezelfde hoofdrolspeelster Pam Grier te casten en tal van andere referenties te maken. Semiotica en filmkenner Gloria Withalm zag dat de laatste decennia van de 20^e eeuw niet enkel gekenmerkt werden door referenties naar andere films, filmgenres of filmische betekenissen, maar ook door films, die refereren naar het algemene medium van de cinema. Dit zijn bijvoorbeeld films over het proces van het maken van een film en biopics, zowel over fictionele als echte filmsterren, regisseurs of producers. Al deze films worden aangeduid als zelf-referentiële films. Een subgenre van deze films zijn de zelf-reflectieve films, die op een bepaald moment van de film de aandacht op de film zelf willen vestigen. Als één van de personages bijvoorbeeld in de lens kijkt en het publiek aanspreekt, is de kijker er zich van bewust dat hij naar een film kijkt. Er zijn natuurlijk nog andere vormen van zelf-reflectiviteit in films.¹²

1.2.3. Intertekstualiteit.

Zoals het woord intertekstualiteit al laat vermoeden, duidt het op de relatie tussen twee of meerdere teksten. Hayward formuleert het als volgt: het zijn teksten, die refereren naar teksten, of teksten, die vroegere teksten citeren. De intertekst is de tekst, hier de film, die gemaakt wordt door de relatie van twee of meerdere teksten of films. Het lezen van deze intertekst wordt beïnvloed door die relatie.¹³

Vele auteurs spreken over de praktijk intertekstualiteit bij het postmodernisme, terwijl de term zelf een modernistische bijklank heeft. Dit valt meteen op bij het boek van Robert Stam, namelijk *Reflexivity in film and literature: from Don Quichote to Jean-Luc Godard*: de titel en de inhoud van het boek geven meteen aan dat de film slechts een afgeleide is van de literatuur. Zo zegt Robert Stam: “*If the filmmaker is a writer, the film, by implication, is a text.*”¹⁴ Tijdens de periode van het structuralisme en het modernisme maakte men namelijk vaak de fout de filmtheorie te onderleggen aan de literaire semiologie.¹⁵

¹¹ **Blaxploitation films**: staat voor films uit de jaren zeventig, gemaakt voor en door Afro-Amerikanen. Belangrijk is dat de term verwijst naar de trashy exploitatiefilms en niet naar de films, gemaakt door de grote filmstudio's, met Afro-Amerikaanse acteurs. (Bron: <http://www.blaxploitation.com>)

¹² Lees meer in: WITHALM (G.). “How did you find us?” – “We read the script!”: a special case of self-reference in the movies. In: NÖTH (W.) (ed.). *Semiotics of the media state of the art, projects and perspectives*. Berlijn, Mouton de Gruyter, 1997, pp. 255-268.

¹³ HAYWARD. *Op. Cit.* p. 201.

¹⁴ Lees meer in: STAM (R.). *Reflexivity in film and literature: from Don Quichote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, 285 p.

¹⁵ HAYWARD. *Op. Cit.* p. 24.

Gerard Genette geeft een andere naam aan de relatie tussen twee of meerdere teksten (of deze wel of al dan niet aanwezig zijn), namelijk ‘transtekstualiteit’. De intertekstualiteit is volgens hem een subgenre van die transtekstualiteit en staat voor de relatie tussen twee effectief aanwezige teksten onder de vorm van quotatie, plagiaat en allusie.¹⁶

In de rest van de uiteenzetting zal ik het hebben over ‘allusie’ als een algemene term en de ‘quotatie’ als een onderdeel zien van de allusie. Voor een goede definitie van een allusie in de film kunnen we bij Noël Carroll, een filmtheoreticus en één van eersten die zich in de jaren tachtig ging bezinnen over de postmoderne praktijken van Hollywood, terecht: “*Allusion [...] is an umbrella term covering a mixed lot of practices including quotations, the memorialization of past genres, the reworking of past genres, homages, and the recreation of “classic” scenes, shots, plot motifs, lines of dialogue, themes, gestures, and so forth from film history, [...].*”¹⁷

1.2.4. Bricolage.

Bricolage duidt op het bijeenplakken van de allusies, die allen een verschillende oorsprong kennen en samenkomen in de film of pastiche. Yvonne Tasker hanteert in haar onderzoek over de postmoderne actiefilm bricolage als een aanduiding voor een collage van filmgenres, -stijlen en -beelden, zowel van hedendaagse als van een vroegere oorsprong.¹⁸ Volgens Patrick Phillips is de bricolage in de film het gevolg van het ontstaan van een enorme “opslagplaats” van films, wiens beelden we herinneren van het bekijken en herbekijken van deze films. Het alluderen gebeurt volgens Phillips weliswaar op een zelf-bewuste manier.¹⁹ Niet enkel heeft men het bij bricolage over het mixen van oud en nieuw, maar ook lage en hoge kunstvormen ontmoeten elkaar in de bricolage.²⁰ Op het bijeenbrengen van lage en hoge cultuur binnen de film zal ik later uitvoerig terugkomen.

Vele auteurs, die reflecteren over het filmgenre, zoals Steve Neale, Jim Collins en S.S. Praver, praten niet zozeer over een bricolage, maar hanteren de naam hybridisering en duiden op het bijeenbrengen van twee of meerdere filmgenres.²¹ Zo merkt Collins op dat de jaren

¹⁶ Lees ook: GENETTE (G.). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, 467 p.

¹⁷ CARROLL (N.). *Interpreting the moving image*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 241.

¹⁸ TASKER (Y.). *Spectacular bodies: gender, genre and the action cinema*. London, Routledge, 1993, p. 54.

¹⁹ PHILLIPS (P.). Genre, star and auteur: an approach to Hollywood cinema. In: NEIMES (J.) (ed.). *An introduction to film studies*. London, Routledge, 1996, p. 134.

²⁰ NEALE (S.). *Genre and Hollywood*. London, Routledge, 2000, p. 248.

²¹ Lees meer in: NEALE. *Op. Cit.* pp. 231-258 (hoofdstuk 7: Genre and Hollywood). COLLINS (J.). *Architectures of excess: cultural life in the information age*. New York, Routledge, 1995, pp. 125-156

tachtig en negentig vooral gekenmerkt werden door de eclectische en hybride genrefilms, zoals *Mad Max 2: Road Warrior* (1981, George Miller), *Blade Runner* (1982, Ridley Scott), *Blue Velvet* (1986, David Lynch), *Near Dark* (1987, Kathryn Bigelow), *Who Framed Roger Rabbit* (1988, Robert Zemeckis), *Batman* (1989, Tim Burton), *Thelma and Louise* (1991, Ridley Scott), *Last Action Hero* (1993, John McTiernan) en *Demolition Man* (1993, Marco Brambilla). Deze films lijken niet tot één bepaald genre te behoren.²² Naast het mengen van genres wijst Prawer er ons op dat bepaalde werken, die totaal niet behoren tot een bepaald genre, wel referenties of allusies kunnen bevatten naar dat genre.²³

1.3. Postmoderne thema's.

Kortweg kan uit het vorige hoofdstuk van de praktijken afgeleid worden dat de postmoderne filmmaker inspiratie zoekt in en afhankelijk is van andere films. Ik heb deze praktijken zo goed mogelijk verklaard, maar de volgende vraag, die gesteld kan worden, is waarom deze praktijken gebruikt worden. In dit hoofdstuk zal ik enkele belangrijke interpretaties geven over de praktijken en hun relatie met de tijdsgeest. De twee eerste thema's – de trivialisering van de geschiedenis en het einde van het subject – zijn negatieve interpretaties. Daarna volgen enkele positieve interpretaties ten aanzien van het postmodernisme: namelijk de relatie met het postmoderne publiek en het ontstaan van een countercinema.

1.3.1. De trivialisering van de geschiedenis.

Jean Baudrillard is één van de eerste filosofen, die zich ging buigen over de opkomst van het postmodernisme in de cinema. Zijn theorie van de 'hyperrealiteit' is het hoofdkenmerk van het postmodernisme geworden. Daardoor wordt Baudrillard vaak de meest toonaangevende criticus van het postmodernisme genoemd. Volgens Baudrillard kunnen de mensen de samenleving enkel kennen door reflecties, afkomstig van de cameralens. We worden omringd

(hoofdstuk 3: When the legend becomes hyperconscious, print the...) PRAWER (S.S.). *Caligari's children: the film as tale of terror*. Oxford, Oxford University Press, 1980, 307 p.

²² COLLINS. *Op. Cit.* p. 131.

²³ PRAWER. *Op. Cit.* p.38.

door een zee van symbolen en kennen enkel onszelf door de ogen van de cinema en televisie. De beelden van de cinema en de televisie zijn met andere woorden onze realiteit geworden.²⁴ De Franse filosoof duidt deze ‘realiteit’, die enkel nog gebaseerd is op tekens en representaties, aan met de term ‘semiurgy’. In de semiurgy wordt de productie van objecten, die vroeger het sociale leven deed functioneren, vervangen door de productie van tekens uit de massamedia. Dit kan het best verklaard worden aan de hand van vier stadia. In een eerste stadium is het teken nog een reflectie van de realiteit, waarna het teken in een tweede stadium de realiteit gaat vervormen of zelfs verhullen. In het derde stadium verhult het teken de afwezigheid van de realiteit en in een laatste stadium wordt het teken een ‘simulacrum’: dit is een zuivere simulatie met geen enkele relatie tot de realiteit. Er is een ‘hyperrealiteit’ ontstaan, waardoor het teken echter wordt dan de realiteit.²⁵

Ook de filosoof Jameson maakt zich bedenkingen bij de hedendaagse postmoderne samenleving. We zijn volgens hem niet meer in staat esthetische representaties te maken van onze eigen recente ervaringen. Dit probleem komt volgens hem tot uiting in de zogenaamde ‘nostalgische film’. Hiermee duidt hij niet enkel op films, die over het verleden gaan, zoals bijvoorbeeld de film *American Graffiti* (1973, George Lucas), die de atmosfeer van de Verenigde Staten in de jaren vijftig tijdens Eisenhower wil weergeven, of de film *Chinatown* (1974, Roman Polanski), die over de jaren dertig gaat. Maar ook *Star Wars* (1977, George Lucas) krijgt eveneens het label van nostalgische film door Jameson opgekleefd: deze film gaat niet over het verleden, maar is een pastiche doordat het een herbeleefde ervaring van de typische Amerikaanse tv-series op zaterdagmiddag uit de jaren dertig en vijftig weergeeft. Terwijl deze film voor de cinemagaande jeugd een avontuur op zich is, wekt het bij het publiek, dat opgegroeid is met de tv-series, een nostalgisch verlangen op om terug te gaan naar die vroegere tijd. Zelfs films met een hedendaagse setting kunnen volgens hem aanzien worden als nostalgische films. Bij bijvoorbeeld de film *Body Heat* (1981, Lawrence Kasdan), die een hedendaagse setting heeft, krijgt men door een Art-Deco stijl uit de jaren dertig een nostalgisch gevoel. De setting had eveneens een andere setting kunnen zijn en daardoor gaan de zogenaamde hedendaagse referenties verloren. Jameson noemt dit een alarmerende fase in ons bestaan, daar we niet meer met tijd en ruimte zouden kunnen omgaan. We zullen onze geschiedenis uiteindelijk moeten zoeken in de beelden en stereotypes over dat verleden.²⁶

²⁴ DENZIN (N.K.). *Images of postmodern society: social theory and contemporary cinema*. London, Sage Publications, 1991, p. vii.

²⁵ STAM. *Film theory... Op. Cit.* p. 305.

²⁶ JAMESON. *Op. Cit.* pp. 18-20.

Jim Collins noemt dit een ‘trivialisering van de geschiedenis’; de postmoderne cultuur heeft de geschiedenis gereduceerd tot een aantal beelden. Collins geeft een passend voorbeeld over dit postmoderne thema door een scène aan te halen uit *Back to the Future III* (1990, Robert Zemeckis). Op een gegeven moment zit de auto van het personage Marty vast in het tijdperk van de cowboys en indianen. Er volgt een close-up van het beeld van aanstormende indianen, dat eerder getoond werd als een geschilderd beeld, in de achteruitkijkspiegel van zijn auto. Net als in het postmoderne tijdperk ziet de kijker de ‘geschiedenis’ door een hedendaagse achteruitkijkspiegel.²⁷

1.3.2.Het einde van het subject.

Volgens sommige auteurs staat het postmodernisme gelijk met het gebrek aan originaliteit van de auteur van de film. John Belton verwoordt dit in zijn boek over de geschiedenis van de Amerikaanse cinema met ‘The Failure of the New’: de auteur is enkel in staat iets te zeggen of te maken wat al is gezegd of gemaakt. Men kan niet langer iets unieks of nieuws creëren.²⁸ Ook volgens de theoreticus Dick Hebdige gaat er veel van de originaliteit van de filmmaker verloren: door het gebruik van allusies en het maken van de parodie en de pastiche komt de originaliteit niet meer op de eerste plaats.²⁹

Jameson spreekt over het einde van het subject, van het individualisme en vooral van het modernisme, waarbij artiesten nog een eigen en private stijl hadden. Men kan volgens hem twee verschillende standpunten aannemen ten opzichte van de notie individualisme: ofwel was het individualisme iets typisch voor het modernisme en is dit verdwenen tijdens het postmodernisme, ofwel heeft het individualisme nooit bestaan en was het slechts een mythe. Hoe dan ook, volgens Jameson, is er op dit moment geen individualisme meer en heeft niemand nog een private stijl. Daarom gaan de artiesten zich toeleggen op het maken van pastiches, het imiteren van dode stijlen. Zo, zegt Jameson, gaat de postmoderne kunst dus eigenlijk altijd over kunst zelf. En dit wordt de oorzaak van “*the necessary failure of art and the aesthetic, the failure of the new, the imprisonment in the past.*”³⁰

²⁷ COLLINS. *Op. Cit.* pp. 137-138.

²⁸ BELTON (J.). *American cinema / American culture.* New York, McGraw-Hill, 1994, p. 308.

²⁹ HEBDIGE (D.). *Hiding in the light: on images and things.* London, Routledge, 1988, p. 191.

³⁰ JAMESON. *Op. Cit.* pp. 16-18.

1.3.3. De relatie met het postmoderne publiek.

In het vorige punt zagen we dat voor sommige auteurs het postmodernisme de dood van de originaliteit betekent. John Hill geeft hier echter kritiek op. De persoonlijk stempel blijft volgens hem nog steeds heel belangrijk voor de auteur. De filmmaker gebruikt aan de hand van de postmoderne praktijken gebruikte beelden, maar zal deze praktijken hanteren op zijn eigen unieke manier. Zo geeft hij als voorbeeld de film *Blue Velvet* (1986, David Lynch). Het publiek kan zien dat dit een Lynch film is en de film wordt door veel critici geïnterpreteerd in termen van de auteur.³¹ Ook Mart Dominicus haalt een postmoderne filmmaker aan om te bewijzen dat deze eveneens niets inboet aan zijn originaliteit. Hij noemt Quentin Tarantino een omnivoor, hij gebruikt alle soorten materiaal in zijn films, maar: “[...] het bijzondere is dat hij dit alles niet alleen tot zich neemt, maar ook zó opslaat en verwerkt dat al die ingrediënten, al die scènes er op een buitengewoon originele manier weer uitkomen.”³² Dominicus zegt dat dit de kunst van het kneden is, want daar er zoveel invloeden zijn vandaag de dag, is het een kunst om hier niet in om te komen en enkel het bruikbare te selecteren. Tarantino gebruikt de filmgeschiedenis om een relatie op te bouwen met zijn publiek, zodat deze zijn spel zou kunnen meespelen.³³ Inderdaad, diegenen met een negatieve interpretatie ten opzichte van de postmoderne cinema hadden geen rekening gehouden met het publiek. Vanaf de jaren zeventig was er een generatie opgegroeid, die filmgeletterd was geworden. Ze waren opgegroeid in de consumentenmaatschappij en hadden veel films meegepikt op de televisie. Zowel naar klassieke Hollywoodfilms en buitenlandse films als naar goedkope exploitatiefilms³⁴ werd gekeken.³⁵ Steeds meer jongeren kregen en krijgen vandaag nog een interesse voor de cinema. Ze worden filmgeletterd door naar de cinema te gaan, naar tv te kijken, zich aan te sluiten bij filmgroepen of filmlessen te volgen op de secundaire school of aan de universiteit. Ze vinden het een uitdaging om de allusies, gemaakt door de postmoderne filmmakers, te zoeken.³⁶

³¹ HILL (J.). Film and postmodernism. In: HILL (J.) en CHURCH GIBSON (P.) (eds.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 100.

³² DOMINICUS. *Op. Cit.* p. 13.

³³ DOMINICUS. *Op. Cit.* p. 13.

³⁴ Exploitatie-films: Deze films verhalen buitengewone gebeurtenissen en situaties, waarbij de personages onaangenaam of verschrikkelijk verrast worden. De films worden in de eerste plaats gemaakt om winst te maken en de thema's spreken de primaire menselijke emoties aan (grote nadruk op geweld en seks). (Bron: <http://www.allmovie.com>).

³⁵ SCHATZ (T.). *Old Hollywood / New Hollywood: ritual, art and industry*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, p. 190.

³⁶ BELTON. *Op. Cit.* p. 302

Noël Carroll zegt dat de cinema, die hij aanduidt met ‘cinema van allusies’, gemaakt is voor deze mensen; ze bezitten een cultureel kapitaal, want ze zijn vertrouwd met de filmgeschiedenis. Het streelt het ego van de kijker doordat zij erin slagen de referenties terug te vinden. Als de kijkers dan een postmoderne film voorgelegd krijgen, worden ze niet verwacht deze te aanzien als plagiaat of ongeïnspireerde afkooksels, maar als een expressieve uiting van de filmmaker. Net zoals de kijker zich bewust is van de allusies, is de filmmaker zich ook bewust van het filmgeletterde publiek, waarvoor de film bedoeld is.³⁷

In het postmodernisme is volgens Cristina Degli-Esposti de relatie tussen de filmmaker en het publiek heel belangrijk. De postmoderne verteller is onzeker geworden en kijkt vaak naar het publiek en probeert dit publiek ook te betrekken bij zijn werk. De kijker is meer op zijn hoede en is zich bewust van het spelletje, dat de filmmaker met hem speelt; een soort ‘memory game’, waarbij de kennis van de cinema van de kijker in vraag gesteld wordt. In tegenstelling tot het modernisme is de kijker er zich nu bewust van zichzelf te zien “kijken” naar de film.³⁸

1.3.4.Een countercinema.

Het postmodernisme staat voor het breken van de gevestigde waarden. Zo duidt Geoff Andrew erop dat er een verschuiving van grenzen is tussen de verschillende kunstvormen. Televisie is niet minder waard dan opera of andere zogenaamde elitaire kunstvormen. Het wordt een uitdaging om nog een lijn te kunnen trekken tussen ‘hoge’ en ‘lage’ kunst. Alles kan als kunst aanzien worden, als men het zo tenminste wil voorstellen.³⁹ Dit is eigenlijk een reactie tegen het modernistische gedachtegoed, dat heel vijandig ging doen tegenover de massacultuur. Het vervagen van de grenzen tussen hoge en lage kunst brengt met zich mee dat ook minderheidsgroepen een plaats kregen in de cultuur. De stem van de groepen, die voordien naar de marges verwezen was, komt door het postmodernisme in de mainstream terecht. Vanaf de jaren tachtig zagen we bijvoorbeeld meer en meer Afro-Amerikaanse en vrouwelijke regisseurs in de mainstream.⁴⁰

Fredric Jameson merkt op dat het vervagen van de grenzen tussen de hoge en lage cultuur een invloed heeft op de manier van kijken naar de film: “[...] *demands that we read high and*

³⁷ Lees: CARROLL. *Op. Cit.* pp. 240-264 (Hoofdstuk 20: The future of allusion: Hollywood in the seventies (and beyond)).

³⁸ DEGLI-ESPOSTI (C.). *Postmodernism in the cinema.* New York, Berghahn, 1998, p. 5.

³⁹ ANDREW. *Maverick film-makers in recent American cinema.* London, Prion, 1998, pp. 360-361.

⁴⁰ HAYWARD. *Op. Cit.* pp. 283-284.

mass culture as objectively related and dialectically interdependent phenomena, as twin and inseparable forms [...]."⁴¹

Ik zal later specifiek op dit onderwerp terugkomen in het tweede deel van de theorie. Daar ga ik dieper in op het onderscheid van de lage en hoge cultuur en de infiltratie van de lage kunstvormen, zoals horror, in de mainstream.

1.4. Het allusieve Hollywood vanaf de jaren vijftig.

De voorbeelden, die ik tot nu toe aangehaald heb, zijn vooral producten afkomstig van Hollywood en gemaakt tijdens de jaren zeventig tot negentig. Toch kunnen we stellen dat de cinema van allusies haar oorsprong reeds kende rond de jaren vijftig en buiten Hollywood. In dit hoofdstuk ga ik na hoe het gebruik van allusies in Hollywood overgenomen werd en of dit nu, in de 21^{ste} eeuw, nog altijd het geval is.

1.4.1. De Nouvelle Vague in Frankrijk.

Volgens mij moeten we de oorsprong van de postmoderne praktijk van allusies van de Amerikaanse cinema gaan zoeken in Frankrijk, en meer bepaald bij de 'Nouvelle Vague'. In de late jaren veertig en de vroege jaren vijftig ging men in de Cinémathèque Française te Parijs zowel oude films van de beginjaren van de vorige eeuw als de toen recentere films uit Amerika en Frankrijk vertonen aan een publiek van film liefhebbers. Tussen dat publiek zaten enkele fanatiekelingen, die over deze films met elkaar discussieerden en hun bevindingen neerschreven in het toen nog nieuwe Franse filmtijdschrift *Cahiers du Cinéma*. Deze groep mensen noemde men de 'Nouvelle Vague' (of 'New Wave'), waarvan de bekendste namen François Truffaut, Jean Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette en Claude Chabrol waren. Niet lang daarna gingen de meesten onder hen zelf aan een film beginnen. Vooral Godard met zijn film *Breathless* (of *A bout de souffle*, 1959, Jean Luc Godard) had een grote indruk gelaten op het publiek. Door zijn kennis, die hij opgedaan had tijdens het bekijken van films in de Cinémathèque, bevatte de film *Breathless* veel allusies naar de filmgeschiedenis. Vóór die tijd waren die bewuste allusies nog nooit gezien in een film. De film was een ode aan Monogram, een Amerikaanse filmstudio, die instond voor talrijke B-films van de jaren dertig

⁴¹ JAMESON (F.). *Signatures of the visible*. New York, Routledge, 1990, p. 14.

en veertig. De film bevatte ook een eerbetoon aan de Amerikaanse acteur Humphrey Bogart door zijn foto en een poster van zijn laatste film in beeld te brengen. Het verhaal had veel weg van een Amerikaanse misdaadfilm en de personages leken zo uit een Amerikaanse film noir gestapt te zijn. De dood van de held was een allusie naar de oude Cagney en Bogart films van de regisseur Raoul Walsh, zoals *The Roaring Twenties* (1939, Raoul Walsh) en *High Sierra* (1941, Raoul Walsh).⁴²

Niet enkel Godard, maar ook de andere leden van de Nouvelle Vague hadden een buitengewone bewondering voor het Hollywood van de jaren veertig en vijftig. Volgens Thomas Elsaesser vinden we het mixen van genres, de mania voor citatie en zelf-referentie dan ook terug in het latere Hollywood.⁴³ Naast deze elementen zijn volgens Jill Forbes het culturele eclecticisme en het gelijkstellen van de hoge cultuur aan populaire cultuur in het alluderen ook een teken dat de Nouvelle Vague de voorloper was van het postmodernisme.⁴⁴ Want door hun interesse voor de Amerikaanse B-films te verwerken in hun films, gingen ze zich volgens Joan Hawkins toen al verzetten tegen de bestaande kwaliteitsstandaarden van de bourgeoisie en tegen het modernisme.⁴⁵

1.4.2.Het Nieuwe Hollywood.

De praktijken van de Nouvelle Vague kregen rond de jaren zestig gehoor in Hollywood en vooral een Amerikaanse criticus, Andrew Sarris, had interesse. De groep rond de *Cahiers du Cinéma* had in die tijd veel discussie rond de ‘politique des auteurs’, een debat over het concept van de auteur. Zoals al uit het vorige bleek, hadden ze een grote interesse voor de Amerikaanse cinema. Waar het uiteindelijk op neerkwam in het debat, was dat de meesten vonden dat ondanks het feit dat de Amerikaanse regisseurs weinig of niets te zeggen hadden over het productieproces, dit niet betekende dat ze geen auteur genoemd konden worden. Volgens hen kon de stijl, de mise-en-scène, eveneens de auteur aanduiden. De status van auteur gold zowel voor de filmmakers, die zich toededen op de stijl én het productieproces, als de filmmakers, die enkel instonden voor de stijl.⁴⁶ Sarris schreef op basis hiervan een boek

⁴² BELTON. *Op. Cit.* pp. 298-299.

⁴³ ELSAESSER (T.). Specularity and engulfment: Francis Ford Coppola and Bram Stoker's Dracula. In: NEALE (S.) en SMITH (M.) (eds.). *Contemporary Hollywood Cinema*. London, Routledge, 2000, p. 192.

⁴⁴ FORBES (J.). The French Nouvelle Vague. In: HILL (J.) en CHURCH GIBSON (P.) (eds.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 465.

⁴⁵ HAWKINS (J.). *Cutting edge: art-horror and the horrific avant-garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 18-20.

⁴⁶ HAYWARD. *Op. Cit.* pp. 20-21.

in 1968, *The American Cinema*, waarmee hij pleet dat de voornaamste auteur van een film de regisseur zelf was. Er moest volgens hem een evaluatie van de Amerikaanse cinema volgen door critici, geleerden, studenten en film liefhebbers.⁴⁷ Belton is ervan overtuigd dat Sarris de voornaamste persoon was, die de Amerikaanse bevolking ertoe probeerde aan te zetten hun cinema serieus te nemen.⁴⁸

De Amerikaanse bevolking zat hier volgens Carroll wel op te wachten, want de generatie van de jaren zestig had een verlangen om een cultureel erfgoed te creëren. Veel film liefhebbers wilden een stop zetten aan de onderwaardering van hun favoriete medium film en vooral van de Amerikaanse cinema. Er ontstond als het ware een ‘film boom’, waardoor de eigen cinema onder de aandacht kwam. Men kon deze ‘film boom’ dan ook zien als een democratisering van kunst. Het zogenaamde lage medium van de film was ook de esthetische en academische waardering waard. Er werd dus een strijd tegen de gevestigde waarden van de kunstgeschiedenis gevoerd.⁴⁹

Er ontstond een generatie, die zich massaal ging inschrijven in de filmscholen om een opleiding te volgen als filmregisseur. Op de filmscholen ging men veel nadruk leggen op de auteur en stonden vooral de Amerikaanse klassiekers centraal. Een andere groep, die het maakte tot regisseur, was niet naar de filmschool gegaan, maar had zijn jeugd doorgebracht vóór de televisie en miste geen enkele filmklassieker. Zowel deze autodidacten als de filmstudenten werden in het maken van hun films beïnvloed door de vroegere films en waren zich in hun allusies zeer bewust van de filmgeschiedenis. Deze jonge filmmakers werden de ‘Movie Brats’ genoemd en vele namen komen ons nu nog bekend voor: Paul Bartel, Peter Bogdanovich, John Carpenter, Michael Cimino, Bob Clark, Francis Ford Coppola, Jonathan Demme, Brian DePalma, Monte Hellman, Tobe Hooper, Dennis Hopper, Philip Kaufman, George Lucas, Terence Malick, John Milius, Dick Richards, George Romero, Paul Schrader, Martin Scorsese en Steven Spielberg.⁵⁰

De groep luidde een nieuw tijdperk in van Hollywood, namelijk het ‘Nieuwe Hollywood’. Volgens Thomas Schatz begon dit tijdperk met de successen van de Movie Brats, specifiek met de film *Jaws* (1975, Steven Spielberg), in het midden van de jaren zeventig dus.⁵¹ Niet iedereen is het daar mee eens. Vóór de successen was er tijdens de late jaren zestig en de

⁴⁷ Lees: SARRIS (A.). *The American cinema: directors and direction, 1929 – 1968*. New York, Dutton, 1968, 382 p.

⁴⁸ Lees meer in: BELTON. *Op. Cit.* p. 299.

⁴⁹ CARROLL. *Op. Cit.* p. 262.

⁵⁰ CARROLL. *Op. Cit.* p. 243.

⁵¹ SCHATZ (T.). The New Hollywood. In: COLLINS (T.), RADNER (H.) en COLLINS PREACHER (A.) (eds.). *Film theory goes to the movies*. New York, Routledge, 1993, p. 17.

vroege jaren zeventig een experimentele fase, met slechts enkele successen van jeugdfilms, die lowbudget waren. Carroll beschouwt deze periode als het begin van het Nieuwe Hollywood.⁵² Maar de meeste auteurs zijn van mening dat het Nieuwe Hollywood gestart was in het midden van de jaren zeventig. Er zijn veel discussies rond geweest, maar uiteindelijk werd men het er min of meer over eens dat het Nieuwe Hollywood ingezet was in het midden van de jaren zeventig met films zoals *Jaws* (1975, Steven Spielberg) en *Star Wars* (1977, George Lucas). Deze onverwachte grote successen hadden een esthetische, culturele en industriële heroriëntatie teweeggebracht in Hollywood.⁵³

1.4.3. Filmgenres in het Nieuwe Hollywood.

De films van de Movie Brats werden ook wel de ‘High Concept’ films genoemd; deze films gingen een nadruk leggen op de stijl en een eenvoudig verhaal.⁵⁴ Een eenvoudig verhaal kon men verkrijgen door terug te grijpen naar de oude filmgenres. De Movie Brats waren in het maken van het genre vooral geïnspireerd door hun leermeester Roger Corman, een meester in het maken van genrefilms. Hij produceerde maar liefst 550 films en produceerde er 50 andere. Dit waren allemaal lowbudget-films. Vooral door zijn monsterfilms in de jaren vijftig werd hij bekend en ook bracht hij de horrorfilm in het begin van de jaren zestig met zijn Edgar Allen Poe-verfilmingen op een hoger niveau. Ook al wordt hij de ‘King of B’s’ genoemd, toch hebben zijn films een grote invloed gehad op de mainstream-cinema. Hij was het ook, die het talent ontdekte van de Movie Brats en mainstream-acteurs zoals Jack Nicholson.⁵⁵ De Movie Brats maakten hun eerste films dan ook in zijn studio, American International Pictures. Het theoretische deel van hun opleiding volgden zij in de filmschool. De studie van de film in universiteiten was gedurende de jaren zestig erg geëvolueerd: eerst was het opgenomen in de literatuur- en kunstdepartementen en daarna werd de studie verspreid over andere disciplines. Volgens Thomas Schatz was er door die half theoretische en half praktische opleiding een nieuw soort filmmaker ontstaan: *“It seemed as if the rising generation was a different breed entirely, half easy-rider renegades from the B-movies shops,*

⁵² Lees meer in: CARROLL. *Op. Cit.* pp. 240-264 (hoofdstuk 20: The future of allusions: Hollywood in the seventies (and beyond)).

⁵³ KRAMER (P.). Post-classical Hollywood. In: HILL (J.) en CHURCH GIBSON (P.) (eds.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 301.

⁵⁴ SMITH (M.). Theses on the philosophy of Hollywood history. In: NEALE (S.) en SMITH (M.) (eds.). *Contemporary Hollywood cinema*. London, Routledge, 2000, p.12.

⁵⁵ Meer informatie over Roger Corman: zie Roger Corman <http://www.newconcorde.com/roger.html> of Biography for Roger Corman <http://us.imdb.com/Bio?Corman,%20Roger>

half serious students from the film schools.”⁵⁶ Maar de genrefilms, die de Movie Brats gingen maken, mochten dan wel lowbudget-projecten zijn, ze werden door Hollywood wel behandeld als bigbudget-films.⁵⁷

Noël Carroll zag eveneens een terugkeer naar de filmgenres. Vanaf de jaren zeventig hadden we weer te maken met genrefilms zoals die in de jaren dertig tot vijftig aan de lopende band gemaakt werden. Zo schreef hij in 1986: “*Vampires from outer space, pirate treasure, time machines, cowboys defending homesteaders, dinosaurs, a half-naked warrior vanquishing hordes of enemies, a house that turns into the biggest popcorn machine in history. These are the images you would have seen in some of Hollywood’s major productions of the past year – ...*”⁵⁸ Ook de jongeren, die in het Nieuwe Hollywood het overgrote deel uitmaakten van het publiek, waren gek op de genres en dat kwam de filmmakers dan ook goed uit. Een groot voordeel bij het maken van genres, was namelijk het gemakkelijke gebruik van de allusies. Men had het gevoel bij deze films naar twee films tegelijk te kijken: enerzijds had men de genrefilm en anderzijds had men een soort kunstfilm, waar men de allusies kon opmerken. Carroll noemt dit het ‘two-tiered system of communication’: men spreekt in de film twee soorten publiek aan. Een deel van het publiek werd bevredigd met een pakket van actie, drama en fantasie, terwijl een ander deel van het publiek vooral de allusies naar de filmgeschiedenis ging opmerken. Men ging dus niet louter een kopie maken van de oude genres, maar ook inside-jokes en allusies maken naar de filmgeschiedenis. Meestal begreep een klein deel de referenties, maar de meeste mensen kwamen gewoon naar de nieuwste genrefilm kijken.⁵⁹

Maar de groep, die de allusies in de film kan ontcijferen, zal groter en groter worden. We hadden reeds gezien dat het filmpubliek vanaf de jaren zeventig steeds meer filmgeletterd werd dankzij televisie en cursussen aan school en universiteit. Het publiek van vandaag de dag zal dus ook over een gezonde dosis kennis van de filmgeschiedenis beschikken.

1.4.4. De jaren negentig en nu: een verderzetting van het Nieuwe Hollywood?

⁵⁶ SCHATZ. *Old Hollywood ... Op. Cit.* pp. 203-205.

⁵⁷ BELTON. *Op. Cit.* p. 304.

⁵⁸ CARROLL. *Op. Cit.* p. 265.

⁵⁹ Lees ook: CARROLL. *Op. Cit.* pp. 240-264 (hoofdstuk 20: The future of allusions: Hollywood in the seventies (and beyond)) + pp. 265-273 (hoofdstuk 21: Back to basics).

Carroll situeerde de cinema van allusies vooral in de jaren zeventig en tachtig.⁶⁰ Ik vind dat de praktijken van het Nieuwe Hollywood ook gelden voor de jaren negentig en het begin van onze eeuw, daar we vandaag de dag nog steeds met postmoderne praktijken te maken hebben, misschien zelfs in grotere mate. Daarbij komt nog dat de vele Movie Brats nog niet van het toneel zijn verdwenen: denken we maar aan Martin Scorsese of Steven Spielberg of anderen, die recentelijk nog een film hebben uitgebracht.

Dat het Nieuwe Hollywood nog niet op het einde van haar Latijn is, denkt Geoff Andrew ook. De huidige filmmakers, die opgegroeid zijn in de jaren zestig en zeventig, kijken op naar de Movie Brats, zoals de Movie Brats opkeken naar de Nouvelle Vague en de vroegere Amerikaanse regisseurs. In de jaren zestig en zeventig was het heel gemakkelijk veel films te bekijken, zoals de mainstream Hollywoodfilms in de cinema en op tv. Maar ook in zogenaamde ‘art-houses’ of op video kon men zowel de films uit Europa, Azië, Latijns-Amerika, als de Amerikaanse ‘underground’-films meepikken. In de jaren tachtig en negentig kon iedereen ook naar de filmschool of één of meerdere cursussen film op de universiteit volgen. Daardoor zette de praktijk van de intertekstualiteit en allusies zich voort.⁶¹

John Belton echter zegt dat we vanaf de jaren tachtig te maken hebben met een heel andere generatie filmmakers. Ze hadden namelijk een andere culturele ervaring genoten tijdens hun jeugd. Filmregisseurs zoals Martin Brest (*Beverly Hills Cops*, 1984), John McTiernan (*Die Hard*, 1988), Spike Lee (*Do the Right Thing*, 1989), Joel Coen (*Miller’s Crossing*, 1990), Susan Seidelman (*Desperately Seeking Susan*, 1985), Alex Cox (*Repo Man*, 1984), Penelope Spheeris (*Wayne’s World*, 1992) en John Singleton (*Boyz N the Hood*, 1991) hadden dan wel op een filmschool gezeten, maar waren niet opgegroeid met films van de jaren vijftig of oude Hollywoodfilms, zoals hun voorlopers. Zij hadden volgens Belton geen toegang tot deze oude films, maar dat betekende niet dat ze geen allusies meer gingen maken. De nieuwe filmmakers zouden voor hun allusies kijken naar de dingen, die zij in hun jeugd tijdens de jaren zeventig hadden gezien op televisie, zoals sitcoms en tv-films. De generatie ging zichzelf niet meer zien in relatie tot het klassieke medium van de cinema, maar in relatie tot de hedendaagse wereld van de commerciële televisie. Zo is Belton van oordeel dat:

*“Contemporary Hollywood stopped looking back to the past and began to look to its future.”*⁶²

⁶⁰ Het artikel van Noël Carroll over de cinema van allusies is in de jaren tachtig geschreven. Dus het is niet Carroll’s mening dat dit ook het eindpunt was voor het gebruik van allusies.

⁶¹ ANDREW. *Op. Cit.* pp. 359-360.

⁶² BELTON. *Op. Cit.* pp. 317-318.

Dat de nieuwe filmmakers niets zouden weten van oude Hollywoodfilms, valt volgens mij te betwisten. Tijdens cursussen aan de filmschool moeten ze toch hoogstwaarschijnlijk in contact gebracht zijn met deze films. Laten we niet vergeten dat televisie en video veel bijdragen tot het in stand houden van het erfgoed van de cinema. In welke mate dit gebeurt, kan ik niet aantonen, maar ik vind wel dat Belton dit in acht moet houden.

Wat heel interessant is voor mijn onderzoek, is dat Belton ook Tim Burton aanhaalt als één van de nieuwe soort filmmakers, die geen allusies zou maken naar oude films. Of dit al dan wel of niet zo is, zal mijn empirie later wel uitwijzen. Maar het is wel een goed aanknopingspunt om de vraag te stellen of het Nieuwe Hollywood voorgoed voorbij is of niet.

2. “Trash in Mainstream”: de horrorfilm maakt zijn intrede.

2.1. De horrorfilm.

Het is niet mijn bedoeling een uitgebreide geschiedenis van de horrorfilm te geven, daar mijn theorievorming totaal daar niet om draait. Wel wil ik een duidelijke afbakening geven over wat ik onder de horrorfilm versta om misverstanden over mijn voorbeelden in mijn theorie en mijn onderzoek te vermijden.

Noël Carroll wijst erop dat er verschillende soorten horror zijn, maar dat we algemeen twee grote groepen kunnen onderscheiden: enerzijds hebben we de ‘natural horror’ en anderzijds de ‘art-horror’. ‘Natural horror’ is de horror van het dagelijkse leven: bijvoorbeeld een natuurlijke ramp of het nazi-tijdperk worden als horror aanzien. Met ‘art-horror’ duiden we op het product van een medium of een kunstvorm, wiens bestaan reeds erkend is. Duidelijker gesteld hebben we het hier over horror zoals de romans en toneelstukken van de negentiende eeuw en de literatuur, stripverhalen, pulpmagazines en films van de twintigste en éérentwintigste eeuw. Meestal gaat ‘art-horror’ onder de noemer van ‘horror’ door het leven.⁶³ Ik zal het vaak hebben over ‘horror’, maar ik verwijs hier enkel specifiek naar de horrorfilm.

Art-horror is naar Twitchells zeggen geen genre. Het is daarentegen een collectie van motieven, die in een meestal voorspelbare sequentie getoond worden en die ons een fysiologisch reactie geeft, namelijk huiveringen. Horror komt dan ook van het Latijns woord

⁶³ CARROLL (N.). *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. New York, Routledge, 1990, pp. 12-13.

‘horrere’: dit staat voor het overeind staan van de nekharen tijdens momenten van huivering en opwinding.⁶⁴

Maar welke films zijn nu juist horrorfilms? Daar zijn de meeste auteurs het met elkaar niet over eens: iedereen geeft wel een andere definitie van de horrorfilm. Het is niet mijn bedoeling al deze definities op te sommen, maar algemeen kunnen we wel vaststellen dat de auteurs een discussie hebben over één punt. Aan de ene kant hebben we een groep mensen, die stelt dat de sciencefictionfilm een subgenre is van de horrorfilm, aan de andere kant is er een groep, die stelt dat dit twee totaal aparte filmgenres zijn.⁶⁵ Ik reken mij tot de eerste groep mensen, daar ik bij het zien van sommige films het onderscheid niet kon merken tussen horror en sciencefiction. Dit was vooral het geval bij de films van de jaren vijftig, zoals bijvoorbeeld *This Island Earth* (1955, Joseph M. Newman), waar het hoofdpersonage ontvoerd werd door een UFO, naar een andere planeet gebracht werd en daar aangevallen werd door monsterachtige insecten.

Ik kan mij het best aansluiten bij de definitie van Susan Hayward. Ze geeft wel aparte definities voor de horrorfilm en de sciencefictionfilm, maar wil hiermee niet aantonen dat het laatste geen subgenre is van de horror. De horrorfilm kan men volgens haar indelen in drie categorieën: de onnatuurlijke horror (met de gebruikelijke vampieren, geesten, demonen, heksen en body horror), de psychologische horror (bijvoorbeeld *Peeping Tom* (1959, Michael Powell) en *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock)) en de film van de afslachting (bijvoorbeeld *The Texas Chainsaw Massacre* (1974, Tobe Hooper)). De twee laatste categorieën kent men ook als de ‘horrorthrillers’ en zijn films, die enkel na de tweede wereldoorlog voorkwamen.⁶⁶

De sciencefictionfilm kan men volgens Hayward niet enkel als het subgenre van de horror of als een zelfstandig genre zien, maar ook als een subgenre van de fantastische film. Maar zoals we hadden afgesproken, gaan we de sciencefictionfilm zien als het subgenre van de horrorfilm. De sciencefictionfilm kreeg vooral faam na de jaren vijftig en werd toen erkend als een Hollywood-genre. Net als de horrorfilm kan men ook de sciencefictionfilm indelen in drie categorieën. De eerste categorie zijn de films over de ‘ruimtevluchten’, die de voordelen en nadelen van de technologie belichten (bijvoorbeeld *2001: A Space Odyssey* (1968, Stanley Kubrick)). De tweede categorie zijn films over ‘invasies van de buitenaardse wezens’, waarbij de conservatieve gedachte van de dreiging van de Ander centraal staat (bijvoorbeeld de dreiging van de communisten in de jaren vijftig films). Dit is wel de gevaarlijkste

⁶⁴ TWITCHELL. *Op. Cit.* pp. 8-10.

⁶⁵ Lees ook: CARROLL. *The philosophy ... Op. Cit.* pp. 12-42 (hoofdstuk 1: The nature of horror: The definition of horror).

⁶⁶ HAYWARD. *Op. Cit.* p. 188.

categorie daar deze een onbewuste boodschap van misogynie, racisme en nationalistisch chauvinisme meegeeft. Een derde categorie tenslotte zijn de films over de ‘futuristische samenlevingen’ zoals bijvoorbeeld *Metropolis* (1926, Fritz Lang) en *Blade Runner* (1982, Ridley Scott), die ons ervan willen overtuigen dat de technologie een negatieve weerslag heeft op het sociale leven.⁶⁷

Vaak komen we films tegen, die we op het eerste gezicht niet als horrorfilms zouden aanzien, maar die wel enkele elementen kunnen bevatten van een horrorfilm of allusies ernaar maken. Zo schrijft Robin Wood, een Britse filmcriticus, dat het heel normaal is dat genres elkaar overlappen en dat het daarom ook vanzelfsprekend is dat we de genres niet als iets discreet kunnen behandelen.⁶⁸

Zo gaat S.S. Praver vier soorten moeilijkheden opsommen om aan te tonen dat het nogal moeilijk is een filmgenre als discreet te zien. Gelukkig voor ons heeft hij zich gebaseerd op de horrorfilm. Allereerst moeten we er bij stilstaan dat elke film het genre op één of andere manier bewerkt of er iets nieuws aan toevoegt, zodat definities over een genre bij elke nieuwe film wel zouden moeten herdacht worden. Ook heeft men vaak te maken met grensgevallen: sommige films kunnen dus tot twee of meerdere genres behoren. Dit probleem zagen we hiervóór al met de relatie tussen de horrorfilm en de sciencefictionfilm. Ten derde zijn er binnen één genre vaak grote verschillen, zoals in kwaliteit. Het is bijvoorbeeld voor sommigen ondenkbaar de klassieker *Vampyr* (1932, Carl Theodor Dreyer) naast *I Was a Teenage Werewolf* (1957, Gene Fowler Jr) te plaatsen. Tenslotte bestaan er films, die bijna in geen enkel opzicht tot een gegeven genre behoren, maar die wel referenties hebben naar dat genre door onder andere allusies te maken.⁶⁹ In het verdere onderzoek moeten we met deze punten rekening houden.

2.2. Modernisme: de horror als trash.

De horrorfilm mag dan al een grote geschiedenis achter de rug hebben, toch wordt ‘horror’ nog steeds aanzien als iets dat liever niet onder de aandacht wordt gebracht. Het wordt vaak afgedaan als entertainment waar men “het verstand op nul” kan zetten, als onwaardig voor een kritische analyse, als ‘trash’, als ‘laag’ ...⁷⁰ Dit gedachtegoed, namelijk dat horror

⁶⁷ HAYWARD. *Op. Cit.* pp. 315-318.

⁶⁸ WOOD (R.). Ideology, genre, auteur. In: MAST (G.), COHEN (M.) en BRAUDY (L.) (eds.). *Film theory and criticism: introductory readings*. New York, Oxford University Press, 1992, p. 478.

⁶⁹ PRAWER. *Op. Cit.* pp. 37-38.

⁷⁰ LE BLANC (M.) en ODELL (C.). *Horror films*. Harpenden, Pocket Essentials, 2001, p. 7.

minderwaardig is, heeft haar oorsprong in het modernisme, waar de horrorfilm gezien werd als een “*degraded form of pleasure-inducing mass culture.*”⁷¹

Het medium van de cinema wordt op zich vaak al aanzien als een lage kunstvorm en ook binnen de verschillende filmgenres gaat men aangeven wat ‘waardig’ genoeg is. Zo merkt William Paul dat hiërarchieën worden opgebouwd: de suspensefilm wordt bijvoorbeeld altijd gezien als de meerdere van de horrorfilm.⁷²

Carol J. Clover en Linda Williams zijn twee van de weinige Amerikaanse onderzoeksters, die de horrorfilm bestuderen en dit als een genderstudie opvatten. Williams is vooral bekend door haar werk over pornografie. Beiden duiden aan dat vooral het lichamelijke onder de aandacht wordt gebracht bij de horrorfilm en dat juist dit aspect aanzien wordt als laag en ‘trashy’. Clover: “*We’re talking two breasts, four quarts of blood, five dead bodies, ...*”⁷³

Williams noemt de horrorfilm net als Clover een ‘body genre’: een genre, dat zich direct richt op de aanwezigheid van het lichaam. Pornografie is nog zo’n genre, maar deze moet over het algemeen nog minder op cultureel respect rekenen dan de horror. Het melodrama is het derde genre, dat ook tot deze ‘body genres’ behoort, volgens Williams. Zij gaat ervan uit dat deze drie filmgenres drie kenmerken met elkaar gemeen hebben. Ten eerste laten ze het lichaam zien, dat bevangen is door een intense sensatie of emotie. Bij de horrorfilm is deze sensatie het geweld en de terreur, bij de porno is dit het orgasme en in het melodrama is dit de

voorstelling van het wenen. Een ander kenmerk bij deze genres is de focus op een soort van extase. Dit is een ongecontroleerde stuip of opwelling, die we visueel kunnen opmerken: het lichaam is ‘buiten zichzelf’ door angst en terreur, door het seksuele plezier of door droevigheid. De extase kunnen we ook horen aan de ongearticuleerde schreeuwen van angst in horror, schreeuwen van plezier in porno en gesnotter in melodrama. Een derde kenmerk is dat het vrouwelijk lichaam op het scherm altijd eerst en vooral een ‘belichaming’ is van angst, plezier en leed. Wat deze genres nu net ‘laag’ maakt volgens Williams is de perceptie van het lichaam van de kijker, die haast onvrijwillig de emotie van het lichaam op het scherm gaat naäpen, meer bepaald het lichaam van de vrouw op het scherm. Het succes van deze genres bij het publiek is dan ook te meten met de lichamelijke reacties. De genres zijn te onderscheiden van andere genres door een overdreven betrokkenheid in sensatie en emotie.

⁷¹ PINEDO. *Op. Cit.* p. 12.

⁷² PAUL (W.). *Laughing screaming: modern Hollywood horror and comedy.* New York, Columbia University Press, 1994, p. 32.

⁷³ CLOVER (C.J.). *Men, women and chainsaws.* London, British Film Institute, 1992, p. 21.

Er is met andere woorden een gebrek aan een gepaste esthetische afstand.⁷⁴ Ook Noël Carroll sluit zich in zijn boek *The philosophy of horror or paradoxes of the heart* erbij aan dat de horrorfilm in de eerste plaats gemaakt is om een emotioneel effect te produceren.⁷⁵

2.3. Postmodernisme: de horror in mainstream.

Het zou natuurlijk een leugen zijn, moesten we beweren dat in deze postmoderne tijden, waar men hiërarchieën wil neerhalen, de horrorfilm ineens evenwaardig met andere genres zoals de suspensefilm wordt gezien. Zoals we boven zagen, is horror een ‘body genre’ en het lichaam houdt steeds een taboe in, waardoor het genre wel altijd naar de achtergrond zal verwezen worden.

Wat inhoud en stijl betreft, spreekt men wel van ‘postmoderne horror’. Wanneer de ‘postmoderne horror’ begint, is de grote vraag. Andrew Tudor is van mening dat er een scheiding kan gevonden worden in de geschiedenis van de horrorfilm rond de jaren zestig. In de eerste periode tussen 1931 en 1960 zou de horror volgens hem nog gekenmerkt worden door de wetenschap en supernatuurlijke dreiging. De postzestiger jaren, namelijk 1961 tot

1984, gaan gepaard met een psychotische en meer seksuele dimensie. Tudor plakt nog niet de naam van ‘postmodernisme’ op deze laatste periode.⁷⁶ Dit doet Isabel Cristina Pinedo in zijn plaats: zij zegt dat de eerste periode aanzien kan worden als de ‘klassieke’ horrorperiode en de tweede als de ‘postmoderne’ horrorperiode.⁷⁷ Paul Wells gaat er vanuit dat de postmoderne horror in 1960 begon, meer specifiek met de film *Psycho*: “*Psycho ‘ends’ the horror movie, and ushers in the postmodern era in the genre.*”⁷⁸

Zoals bij de andere films krijgen we bij de horrorfilms ook te maken met postmoderne praktijken zoals het alluderen. Kijken we daarvoor even naar de filmregisseur Roman Polanski, die bekend werd door zijn horrorfilms in de jaren zestig: *Repulsion* (1965, Roman

⁷⁴ WILLIAMS (L.). *Film bodies: gender, genre and excess*. In: GRANT (B.K.) (ed.). *Film genre reader II*. Austin, University of Texas Press, 1995, pp. 141-144.

⁷⁵ Lees ook: CARROLL. *The philosophy ... Op. Cit.*

⁷⁶ Lees ook: TUDOR (A.). *Monsters and mad scientists: a cultural history of the horror movie*. Oxford, Basil Blackwell, 1989, pp. 27-80 (Hoofdstuk 3: Genre history I: 1931-1960 + Hoofdstuk 4: Genre History II: 1961-1984) + belangrijk: het boek beperkt zich tot en met de horrorfilm van 1984. Dus er wordt geen uitspraak gedaan over de latere horrorfilm.

⁷⁷ PINEDO. *Op. Cit.* p. 10.

⁷⁸ WELLS (P.). *The horror genre: from Beelzebub to Blair Witch*. London, Wallflower, 2000, p. 76.

Polanski), *Dance of the Vampires* (1967, Roman Polanski) en natuurlijk *Rosemary's Baby* (1968, Roman Polanski). Deze films zijn een pastiche van gekende stijlen, zoals het gotisch romantisme van de Britse horrorproducties van Hammer.⁷⁹

Maar de eerste helft van de jaren zeventig betekende een keerpunt voor de horrorfilm: de horror maakte zijn intrede in de mainstream-cinema. Dit gold niet enkel voor de film, maar ook voor de literatuur. Voordien werd er wel naar horror gekeken, maar die films waren nog redelijk marginaal. Carroll neemt als voorbeeld de films van American International Pictures, met onder andere de bekende regisseur Roger Corman, en de Hammer films. Ook de film *Night of the Living Dead* (1968, George A. Romero) behoorde tot deze zogenaamde 'underground' horror. Pas door de grote blockbusters, beginnende bij *The Exorcist* (1973, William Friedkin) werd horror geïntroduceerd in de mainstream.⁸⁰ Deze film was de eerste van de films uit het lowbudget-genre, dat als 'gruwelijk' bestempeld werd en toch maar liefst 89 miljoen dollar opbracht.⁸¹ Andere horrorfilms, die eveneens toegang kregen tot het commerciële mainstream-publiek, waren: *The Omen* (1976, Richard Donner), *The Sentinel* (1977, Michael Winner) en *Jaws* (1975, Steven Spielberg).⁸²

Het horrorgenre, dat aanvankelijk exploitatiemateriaal was, kreeg hogere budgetten en grotere sterren. Maar daar was de horrorfilm *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock) al in zekere mate de voorbode van volgens Paul. De grote Hitchcock ging deze lowbudget-film maken met minder bekende acteurs. Toch werd deze film later aanzien als één van de succesrijkste horrorfilms en heel vaak werden er imitaties van de film gemaakt met veel grotere budgetten en productiewaarden dan *Psycho* zelf. Deze inversie, namelijk het succes van lowbudget-projecten, bleef niet beperkt bij het medium van de film, maar had ook zijn nawerking op andere culturele gebieden.⁸³

Maar in de loop van de jaren tachtig verloor de horrorfilm haar succes bij het mainstream-publiek. Dit kwam volgens John Thonen door een kloof, die ontstaan was tussen de horrorfans en het mainstream-publiek. Vóór de jaren tachtig ging het mainstream-publiek vaak een beroep doen op de horrorfans als een nieuwe film uitkwam. Deze fans bekeken de film meestal als eersten en gaven hun oordeel. Als de film een succes was voor de fans, ging

⁷⁹ WELLS. *Op. Cit.* pp. 76-83.

Hammer: Het Britse Hammer productiehuis kreeg in de jaren vijftig populariteit door het maken van horrorprenten. Deze films waren meestal herwerkingen van de Universal klassiekers. Enkele voorbeelden: *The Curse of Frankenstein* (1957, Terence Fisher), *Dracula* (1958, Terence Fisher) en *The Mummy* (1959, Terence Fisher) met trouwe regisseur Terence Fisher en acteurs Peter Cushing en Christopher Lee. Lees meer in: HUNTER (J.). *House of horror: the complete Hammer films story*. London, Creation, 2000, 209 p.

⁸⁰ CARROLL. *The philosophy ... Op. Cit.* p. 3.

⁸¹ BELTON. *Op. Cit.* p. 305.

⁸² WELLS. *Op. Cit.* p. 84.

⁸³ PAUL. *Op. Cit.* p. 33.

het mainstream-publiek ook een kijkje nemen. Maar vanaf de jaren tachtig stond de massa nogal negatief tegenover de horrorfans, die zich tot nieuwe films aangetrokken voelden. Het waren films, die goor waren en die vaak misogynische boodschappen bevatten. Ook kwamen er horrortijdschriften zoals *Fangoria* speciaal voor de horrorfan op de markt, die vooral het gore van de horrorfilms besprak. De filmindustrie probeerde met de sequels van *Friday the 13th* (1980, Sean S. Cunningham), *Nightmare on Elm Street* (1984, Wes Craven) en *Halloween* (1978, John Carpenter) het mainstream-publiek nog naar de zalen te trekken. Maar na een tijdje werd het publiek de eindeloze herhalingen beu. Horror was enkel nog succesvol bij de fans en die kozen dankzij de uitvinding van de videorecorder om thuis te blijven.

In de jaren negentig ging men een tweede poging ondernemen om de horror te herintroduceren in de mainstream en dit onder andere door de welbekende film *Scream* (1996, Wes Craven) en nog andere zoals *Interview with the Vampire* (1994, Neil Jordan), *From Dusk Till Dawn* (1996, Robert Rodriguez), *I Know What You Did Last Summer* (1997, Jim Gillespie), ...⁸⁴ Thonen heeft weliswaar zijn twijfels of deze films wel voor een succesrijke terugkomst van de horrorfilm gezorgd hebben.

2.4. Het ontstaan van de paracinema: trash terug in trek.

2.4.1. Een scheiding tussen lage en hoge cultuur.

Ook al zouden de horrorfilms van de voorbije jaren niet het gewenste bereik gekend hebben, toch kunnen we niet voorbij aan de algemene tendens om de horrorfilm te integreren in het mainstream-milieu. Het postmodernisme heeft in dat opzicht toch gevolgen gehad voor die integratie. Er is namelijk een nieuwe cultuur ontstaan, waar laag gelijkgesteld wordt met hoog. De vroegere 'lagere' filmgenres zoals het horrorgenre moeten niet langer meer onder het bed gemoffeld worden, maar komen in de mainstream terecht en verdienen ook de aandacht zowel van de kijkers als van de academici. Let wel, met de praktijk kan dit verschillen: er wordt in elk geval voor gepleit.

Maar kwam dit fenomeen alleen voor tijdens het postmodernisme? Nee, antwoordt de Amerikaanse cultuur-socioloog Lawrence W. Levine in zijn boek *Highbrow / lowbrow: the*

⁸⁴ THONEN (J.). Is horror back from the dead? Has the success of *Anaconda* and *Scream* revived the genre's fortune? In: *Cinéfantastique*, 1997, vol. 29, nr. 4/5, pp. 80-84.

emergence of cultural hierarchy in America in 1988. Hij spreekt over de ‘sacralisatie van de cultuur’, een periode waarin hoge en lage cultuur niet gescheiden werden van elkaar. Deze sacralisatie deed zich naar zijn zeggen voor in de periode vóór de late negentiende eeuw, wanneer het toneel van Shakespeare tegelijkertijd als populair en elitair aanzien werd. Zijn drama was zowel geschikt voor de grote massa als voor de sociale en economische elitegroepen. Ook de toen bestaande cultuurvormen waren elkaar waardig; de vormen stonden niet gelijk aan sociale lijnen of klassen. Maar die situatie veranderde al snel in de twintigste eeuw, waar we te maken kregen met een culturele hiërarchie. Shakespeare’s toneel was niet langer meer bestemd voor een groot publiek, maar voor een specifiek publiek. Shakespeare kreeg het label ‘highbrow’ opgeplakt. Al gauw gingen mensen en instituties bepalen wat nu juist tot de hoge cultuur kon gerekend worden en wat niet. Samen met dit groeide eveneens de gedachte dat de cultuur iets was, dat gemaakt was voor en door de weinigen en bedreigd kon worden door velen en zeker door de democratie. Cultuur kon met andere woorden niet voortgebracht worden door de jonge, onervaren, ongeschoolde en marginale mensen.⁸⁵

Als een groep mensen gaat bepalen wat als hoge of als lage kunstvorm kan aanzien worden, is dit geen weloverwogen keuze. Het gaat enkel om ‘smaak’. Vooral vanaf het begin van de jaren vijftig begon men volgens Janet Staiger te spreken van verschillende ‘smaken’. Staiger hield zich vooral bezig met de geschiedenis van de receptie van films. Ze merkte op dat het publiek rond de jaren vijftig werd ingedeeld naargelang zijn ‘smaak’. Het publiek werd niet langer voorgesteld als een massa, maar als gesegmenteerd. Een goed voorbeeld vond Staiger in het Amerikaanse tijdschrift *Life* in 1949, waar een categorisering werd doorgevoerd van mensen naargelang hun intellectuele smaken. Men had ‘high-brow’, ‘low-brow’ en ‘middle-brow’, en van deze drie categorieën van mensen had het ‘high-brow’-publiek de overhand over de andere twee categorieën. Ook kon er opgemerkt worden dat er steeds meer studies gemaakt werden naar het filmpubliek en naar correlaties gezocht werd. Uit een studie in 1951-1952 in Champaign-Urbana (Illinois, USA) door Dallas W. Smythe bijvoorbeeld bleek dat er een positieve correlatie bleek te zijn tussen het publiek van een ‘art-house’ – een bioscoop waar vooral buitenlandse films, klassiekers en ‘kunstige’ films werden gedraaid – en de hogere opleidingen, die zij gevolgd hadden. De zogenaamde ‘massa’ was niet terug te vinden in dit ‘art-house’.⁸⁶

⁸⁵ Lees ook: LEVINE (L.W.). *Highbrow / lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge, Harvard University Press, 1988, 306 p.

⁸⁶ STAIGER (J.). *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 184-185.

Als we het hebben over ‘smaak’ in cultuur, is het best Pierre Bourdieu, de allombekende socioloog, die vorig jaar het leven liet, erbij te halen. Smaak was volgens hem van groot belang in de strijd van de dominante klasse en in de culturele productie. Heel belangrijk bij hem is dat hij de notie van ‘smaak’ meteen in verband bracht met klassenverschillen. Bourdieu maakte een studie (*La Distinction*) en kwam tot de conclusie dat er ten eerste een relatie bestond tussen de culturele praktijken van de mensen enerzijds met hun educatieve kapitaal en anderzijds met hun sociale oorsprong, de klasse dus. Ten tweede zag hij dat als mensen hetzelfde niveau van educatie hadden, toch een andere smaak hadden en dat de klassenafkomst de determinerende factor was. Met andere woorden ‘smaak’ kan niet gezien worden als een klassenneutrale term.⁸⁷

2.4.1. Het ontstaan van een countercultuur.

Bourdieu ging in zijn boek *La distinction: critique sociale du jugement (Distinction: a social critique of the judgement of taste)* in op de werking van de smaak. Er zal volgens hem altijd een hiërarchie zijn van smaken en de smaak, die bovenaan staat en gelegitimeerd is, zal er alles aan doen om zijn monopolie in stand te houden. Er bestaat tussen de smaken een zekere vorm van vijandschap: “*Tastes are perhaps first and foremost distastes, disgust provoked by horror or visceral intolerance (‘sick-making’) of the tastes of others.*”⁸⁸ Wanneer smaken aanvaard willen worden, worden zij meestal heel negatief onthaald en geweigerd door de bestaande smaken. De reeds aanvaarde en gevestigde smaken in onze samenleving, die vaak aanzien worden als hoge cultuur, gaan tegen de nieuwe smaken ingaan om hun positie te vrijwaren. Er kan van de kant van de geweigerde smaak ook een reactie ontstaan, een zogenaamde countercultuur. Deze reactie komt meestal van mensen, die binnen het milieu van die gevestigde smaak geleefd hebben. Hoe dan ook, de mensen, die een countercultuur tot stand willen brengen, – door Bourdieu de ‘new style autodidacts’ genoemd – gaan zich proberen los te maken van de ‘high-society’ en de intellectuele markten, waar men niet verder gaat dan de grenzen van de gelegitimeerde smaak. Ze richten een eigen markt op onder andere als uitdaging op het educatieve systeem om diens evaluatie van culturele goederen in vraag te stellen.⁸⁹

⁸⁷ BOURDIEU (P.). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Harvard University Press, 1984, pp. 11-13.

⁸⁸ BOURDIEU. *Op. Cit.* p. 56.

⁸⁹ Lees ook: BOURDIEU. *Op. Cit.* pp. 11-96 (A social critique of the judgement of taste: the aristocracy of culture).

Deze countercultuur vinden we terug in de beruchte ‘paracinema’, zoals de Amerikaan Jeffrey Sconce het in 1995 in zijn artikel *‘Trashing’ the academy: taste, excess and an emerging politics of cinematic style* noemt. De paracinema is een subcultuur in de wereld van de cinema, die de laatste decennia heel sterk uitgegroeid is. Deze cinema gaat de meest ‘onfatsoenlijke’ films of ‘trash’ cinema vieren. Veel boeken, magazines en ‘fanzines’ – dit zijn zelfgemaakte magazines, die rondcirculeren bij fans en die zich toelagen op een klein interessegebied binnen de populaire cultuur – gaan deze films onder de loep nemen. Enkele namen van deze fanzines zijn: *Psychotronic Video*, *Zontar*, *Subhuman*, *Trashola*, We denken misschien meteen aan de horrorfilm, als we de naam ‘paracinema’ horen, maar toch zijn er nog meerdere genres, die tot deze cinema behoren: namelijk “*entries from such seemingly disparate subgenres as ‘badfilm’, splatterpunk, ‘mondo’ films, sword and sandal epics, Elvis flicks, government hygiene films, Japanese monster movies, beach-party musicals, and just about every other historical manifestation of exploitation cinema from juvenile delinquency documentaries to soft-core pornography.*”⁹⁰ Gary Hentzi van *Film Quarterly* sprak ook al over deze groep van films in 1993, maar noemt het de ‘psychotronics’, genoemd naar het populaire magazine.⁹¹

Als we deze films bekijken, kunnen we zien dat de paracinema niet zozeer een opsomming van een geselecteerde groep van films is, maar dat het meer gaat om een zekere kijkstrategie. Deze kijkstrategie is countercultureel, want men gaat zich dan ook volgens Sconce richten op de valorisatie van de trash films, die geweigerd of genegeerd worden door de gelegitimeerde filmcultuur. De paracinema is dus eigenlijk een strijd tussen kijkers van deze films en de elite, die de huidige smaak van de cinema bepaalt. De subcultuur gaat in tegen de elitecultuur en weigert de eenvoudige scheiding, die gemaakt wordt tussen de zogenaamde ‘hoge’ en ‘lage’ films. Deze gemeenschap rond de trash cultuur is inmiddels uitgegroeid tot een ware cultuur en heeft zijn invloed in de cinema en de samenleving.⁹²

Een goed voorbeeld van het pleiten voor deze paracinema is terug te vinden in het boek van V. Vale en Andrea Juno. Zij gaan in hun verzamelwerk *Incredibly strange films* meer aandacht besteden aan de ‘low genres’ en willen duizenden films bespreken, die al die tijd genegeerd werden door de filmcritici. Deze films zijn volgens hen belangrijk in filmonderzoek, daar zij de grenzen van de culturele aanvaardbaarheid blootleggen. De meesten van deze films beantwoorden niet aan de ‘standaarden’, die gebruikt worden bij de

⁹⁰ SCONCE (J.). ‘Trashing’ the academy: taste, excess and an emerging politics of cinematic style. In: *Screen*, 1995, vol. 36, nr. 4, p. 372.

⁹¹ Lees meer in: HENTZI (G.). Little cinema of horrors. In: *Film Quarterly*, 1993, vol. 46, nr. 3, pp. 22-27.

⁹² SCONCE. *Op. Cit.* pp. 371-372.

evaluatie van de regie, dialoog, sets, acteerprestaties, etc. Ook al worden ze openlijk ‘lower-class’ of ‘low-brow’ genoemd, toch hebben veel mensen er plezier aan volgens het duo. Wat het probleem is bij het niet aanvaarden van deze films, is volgens Vale en Juno de zogenaamde ‘goede smaak’. Alle films worden gefilterd door de bestaande filmcultuur en velen worden niet waardig genoeg bevonden om onderzocht, laat staan bekeken, te worden. Deze filter maakt deel uit van het controleproces van de samenleving; het is een manier om de macht over de status-quo te behouden. Zo beweren de twee auteurs dat de zogenaamde westerse ‘democratie’ altijd een selectie is en deze selectie wordt ons via de media, door film en video, opgedrongen. Zoals we dus kunnen zien is het boek *Incredibly strange films* een manier om in te gaan tegen de gevestigde waarden van de elitecultuur en daarmee dus ook een countercultuur.⁹³

Paracinema is weliswaar niet zo’n heel recent gegeven. Zo sprak Susan Sontag in 1964 er al over, maar zij noemde de paracinema weliswaar ‘camp’. Velen denken bij het woord ‘camp’ aan de homoseksuele smaak, maar Sontag is van mening dat camp een countercultuur is. Zo zegt zij in haar definitie van camp dat camp zich gaat verzetten tegen de traditionele lijn, die getrokken wordt tussen goed en slecht. Camp gaat niet beweren dat het goede slecht is en het slechte goed, maar gaat een nieuwe set van standaarden proberen te bieden aan de esthetische beoordeling. Camp wil het idee naar voren schuiven dat de hoge cultuur niet het monopolie mag hebben over de kunst. Camp gaat duidelijk maken dat ‘goede smaak’ niet zomaar ‘goede smaak’ is, maar dat er ook een ‘goede smaak’ van ‘slechte smaak’ bestaat. De films, die niet gewaardeerd worden, kunnen voor plezier zorgen of gewoonweg appreciatie, maar zeker niet voor oordeel.⁹⁴

I.Q. Hunter en Heidi Kaye maken in hun verslag over de esthetica van de trash-cultuur wel een bedenking hierbij. Enerzijds kan iedereen naar postmoderne normen zijn eigen smaak kiezen, ook al wordt deze aanzien als hoge of lage cultuur. Maar anderzijds blijft smaak nog altijd, zoals Bourdieu het beweerde, onlosmakelijk verbonden met de klasse, waartoe men behoort. Dit vormt een contradictie.⁹⁵

⁹³ VALE (V.) en JUNO (A.). Introduction. In: VALE (V.) en JUNO (A.) (eds.). *Incredibly strange films*. San Francisco, RE/Search Publications, 1986, p. 4.

⁹⁴ SONTAG (S.). Notes on camp. In: SONTAG (S.) (ed.). *Against interpretations and other essays*. London, Lowe & Brydone, 1964, pp. 286-291.

⁹⁵ HUNTER (I.Q.) en KAYE (H.). Introduction: Trash aesthetics: popular culture and its audience. In: CARTMELL (D.), HUNTER (I.Q.), KAYE (H.) en WHELEHAN (I.) (eds.). *Trash aesthetics: popular culture and its audience*. Chicago, Pluto Press, 1997, p. 5.

2.5. Commercialisering en institutionalisering van de paracinema.

De paracinema, zoals Sconce ze beschreef, klinkt misschien niet zo bekend in de oren, maar toch zien we dat we sinds de laatste jaren steeds meer voorbeelden vinden van deze cinema. Het gedachtegoed van de paracinema is geïnfiltreerd in de massamedia en de academie. Ironisch genoeg zijn dit de terreinen, waar de ‘cultureel aanvaarde’ cultuurvormen gedistribueerd worden. En dus ook de terreinen waartegen de paracinema zich afzet. Toch is het doel van de paracinema de trash in de mainstream te brengen. Hier volgen enkele voorbeelden.

2.5.1. Commercialisering van trash: de massamedia.

2.5.1.1. Trash in mainstreamfilms.

Trash is gemakkelijk te infiltreren in de mainstream-films door de postmoderne praktijken van het Nieuwe Hollywood. Men kan allusies maken naar trash films of een statement geven door geen onderscheid te maken tussen de allusies naar de klassieke hoogstaande films en de allusies naar de lagere B-films.

Ik haal nu twee voorbeelden aan van mainstream-films uit Hollywood, die onderzocht geweest zijn op hun link met trash. Het eerste voorbeeld is van Thomas Elsaesser, die een studie maakte over het verband tussen het Nieuwe Hollywood en de horrorfilm *Bram Stoker's Dracula* (1992, Francis Ford Coppola), de zoveelste film remake van de roman *Dracula* van Bram Stoker. Elsaesser is zich bewust van het gebruik van de filmgeschiedenis om nieuwe films te maken, maar hij ziet ook dat er vaak teruggegrepen wordt naar de slechte films uit de jaren vijftig, die toen aanzien werden als tweederangsfilms. Deze B-films uit de jaren vijftig waren voornamelijk horrorfilms: de sciencefictionfilm, de monsterfilm en nog andere varianten van de horrorfilm. De conventies van de horrorfilm worden gebruikt in de mainstream-films en gaan zo een breuk in het realisme van deze films teweegbrengen. De mainstream-cinema wordt dus veranderd door de invloed van de horror. Zo staat de horrorfilm bekend de coherente diëgetische wereld van de film te verstoren door zich niet te houden aan de vaste patronen van oorzaak en effect, wat men bijvoorbeeld kan merken aan het gebruik van shot en countershot, en de continuïteit. De horrorfilm gaat ook proberen een soort van mysterie over te brengen en de kijker te misleiden door informatie achter te houden

en de oorzaak (het monster) zolang mogelijk uit beeld te houden. Zo zijn er nog andere elementen, die uit het horrorgenre overgenomen worden door de mainstream-cinema. En dit kan men ook volgens Elsaesser merken bij de film *Bram Stoker's Dracula*.⁹⁶

Xavier Mendik⁹⁷ en Graeme Harper zien dat een andere film, namelijk de cultfilm⁹⁸ *From Dusk Till Dawn* (1996, Robert Rodriguez) beïnvloed wordt door trash. Quentin Tarantino wordt met deze film verbonden, deels omdat hij er een rol in vertolkt, maar ook omdat hij de schrijver en producer van de film is. Tarantino gaat allerlei referenties maken naar de filmcultuur van de jaren zeventig. In het midden van de film maakt de film een wisseling van genre: in het eerste deel van de film ziet men een realistische film met de normale verhaalstructuur van een mainstream-film, daarna wordt de film een typische fantastische horrorfilm van een B-niveau. Tarantino gaat daarnaast zowel gebruik maken van typische mainstream-acteurs als van acteurs, die bijna hun hele loopbaan doorgebracht hebben in het exploitatie-milieu. Tarantino brengt het fictionele leven van de personages in verband met het non-fictionele leven van de acteurs. Het karakter van Frost bijvoorbeeld wordt gespeeld door Fred Williamson, die in zijn loopbaan Blaxploitation-films regisseerde en er zelf in acteerde zoals *Mean Johnny Barrows* (1975, Fred Williamson) en *One Down, Two to Go* (1982, Fred Williamson). In deze films kruipt hij in de rol van een misnoegde kungfu vechtende Vietnamveteraan, die het onrecht bestrijdt met fysiek geweld. In *From Dusk Till Dawn* wordt deze rol geparodieerd door Williamson kungfu te laten vechten tegen een vampier, terwijl hij er niet tegen opgewassen is. Ook doordat het personage Frost een speech geeft over Vietnamveteranen, merkt hij niet dat zijn vrienden rondom hem getransformeerd zijn in vampieren en zo lokt hij zijn eigen dood uit. Een ander karakter in de film, Sex Machine, gespeeld door Tom Savini, maakt ook referenties naar zijn vroegere acteerrol als biker in de trashy horrorfilm *Dawn of the Dead* (1978, George A. Romero). In deze film heeft de biker een fetisj met een mes: in *From Dusk Till Dawn* heeft Sex Machine een ander wapen, namelijk een pistool ter hoogte van zijn kruis. In *Dawn of the Dead* was Savini de man van de special effects, die een rolletje mocht spelen. In *From Dusk Till Dawn* is hij zelf een special effect: hij verandert namelijk in een groot beest.⁹⁹

⁹⁶ ELSAESSER. *Op. Cit.* pp. 195-196.

⁹⁷ Xavier Mendik: is bekend binnen het onderzoeksveld van cultfilms. Hij is directeur van het cultfilmarchief in Northampton en naast zijn publicaties over cult is hij nu ook begonnen met het uitgeven van een tijdschrift over cult en populaire media.

⁹⁸ Cultfilm: Dit is een film, die weinig populair succes boekt, maar een grote navolging heeft bij een selectieve groep binnen de publieke sfeer. Later komen we nog terug op de betekenis van cult. (Bron: <http://www.allmovie.com>)

⁹⁹ MENDIK (X.) en HARPER (G.). The chaotic text and the Sadean audience: narrative transgressions of a contemporary cult film. In: MENDIK (X.) en HARPER (G.) (eds.). *Unruly pleasures: the cult film and its critics*. Guilford, FAB Press, 2000, pp. 239-246.

2.5.1.2. Andere media: internet, tv, voorstellingen en festivals.

Het moet de meesten onder ons toch al opgevallen zijn dat er vandaag de dag op allerlei manieren en via ook andere media dan de mainstream-cinema steeds meer en meer aandacht wordt gevestigd op de lagere genres of trash cinema. Internet draagt ook veel bij tot deze cultuur van de paracinema. Zo heeft men de website ‘www.kutsite.com’ van het online tijdschrift K.U.T., dat recensies geeft van zowel recente films als van oudere films als van trash films. Ze gaan geen onderscheid maken tussen de mainstream-films uit Hollywood en de films uit het exploitatie-milieu.¹⁰⁰

Op de Vlaamse zender Kanaal 2 was het sinds kort ook mogelijk om op vrijdagavond (of liever gezegd nacht) een filmpje mee te pikken van de trash-cinema. De film van het programma ‘The Film Night Special’ werd geïntroduceerd door de regisseur Jan Verheyen om de gewone kijker wegwijs te maken in het soort film, dat niet vergeleken kan worden met de andere films, die op tv of in de cinema vertoond worden. Dit toont al aan dat de films uit het programma niet enkel meer bedoeld zijn voor de hardcore fans, die reeds de nodige informatie en kijkstrategie hebben om de films te bekijken. De films worden met andere woorden gelanceerd aan de kijker, die wel enige interesse toont. Op die manier worden de trash films geïntroduceerd in de mainstream.

Dat deze trash films een succes worden, kunnen we aan de reeds vierde editie van het filmfestival *De Nacht van de Wansmaak* merken, een vier uur lang durende voorstelling in België en Nederland van de meest merkwaardige exploitatiefilms. Ook deze films worden aan elkaar gepraat door Jan Verheyen en tijdens de voorstelling is het mogelijk voor het publiek te schreeuwen en te joelen. René Glas echter wijst erop dat deze typische exploitatiefilms niet meer gemaakt werden sinds de jaren negentig en dat de voorraad van het wansmakelijk filmmateriaal voor een volgende editie van de *Nacht* wel eens uitgeput zou kunnen geraken.¹⁰¹

Maar deze festivals of voorstellingen van trash beperken zich niet tot vier jaar terug. In 1993 bijvoorbeeld begon het filmmuseum in Amsterdam eveneens de ‘lage’ filmgenres te vertonen, met name een veertiental horrorfilms onder de titel *Levende doden*. Zo werd in *De Volkskrant* geschreven: “Ook het Filmmuseum heeft besloten dat het geen schande is uit te

¹⁰⁰ Voor meer informatie: <http://www.kutsite.com>

¹⁰¹ Lees meer: GLAS (R.). De Nacht van de Wansmaak: Reloaded. <http://www.xi-online.nl/feature/41>

komen voor een slechte smaak. [...] Begrippen als 'high-' en 'low culture' vervagen voor de ogen van de vorsende filmprogrammeur. Ook in de diepst onderliggende filmklassen vindt hij vernuft en creativiteit."¹⁰² In datzelfde jaar werd *The Weekend of Terror* veranderd in *Het Festival van de Fantastische Film*: in plaats van een weekend werden een week lang nieuwe horror-, fantastische en sciencefictionfilms vertoond.¹⁰³

Deze horrorfilmfestivals zijn uit de grond geschoten in Groot-Brittannië in de late jaren tachtig en waren daarna terug te vinden in heel Europa en de Verenigde Staten. Het was volgens Mark Kermode, auteur en ook een fan van het genre, een verderzetting van de fanzines van de horror. Vooral in Groot-Brittannië waren deze festivals en voorstellingen heel belangrijk als tegendruk tegen de jarenlange censuur. Kermode merkte in Milaan op zo'n festival, namelijk het *Dylan Dog festival*, op dat het publiek niet meer uit de welbekende magere horrorfans met acne bestond, maar wel uit aantrekkelijke jongeren met designer jeans. Overal in Europa worden er nu bekende gezichten gekozen om de jaarlijkse festivals in te leiden en steeds meer en meer publiek wordt aangetrokken. Ook de jaarlijkse bijeenkomsten van de fanzine *Fangoria* wordt met het jaar groter.¹⁰⁴

Dit zijn allemaal voorbeelden om aan te tonen hoe groot en succesvol de paracinema en de horrorfilm geworden is en dat het niet enkel meer beperkt blijft tot een kleine groep van fans, maar dat ook een deel van het publiek, dat meestal mainstream-films gaat bekijken, ook verkocht is voor deze films.

2.5.2. Institutionaliserings van trash: de academie.

2.5.2.1. De mediastudies.

Net zoals Kermode beweert, had men vroeger veel censuur volgens Cathal Tohill en Pete Tombs en daardoor werden vele cruciale beelden niet vertoond. Maar daar is nu wel verandering in gekomen, daar veel van deze trashy films weer boven water zijn gekomen, uncut en op video uitgebracht werden. Daardoor kon er een herwaardering komen voor deze films. Maar dat hield ook een verandering in: het terrein van de paracinema beperkte zich niet

¹⁰² H.S. Filmmuseum wil vernieuwingen horror-genre in kaart brengen. In: *De Volkskrant*, 28/01/93.

¹⁰³ H.S. *Op. Cit.*

¹⁰⁴ KERMODE (M.). I was a teenage horror fan or, 'How I learned to stop worrying and love Linda Blair'. In: BAKER (M.) en PETLEY (J.) (eds.). *Ill effects: the media / violence debate*. London, Routledge, 2001, pp. 133-134.

langer meer tot de fans of de geïnteresseerden, maar was nu ook studiegebied voor de academici geworden.¹⁰⁵

Het postmodernisme bracht met zich mee dat de universele standaarden van het esthetische oordeel aan de wankel waren gebracht en het publiek de teksten kon interpreteren zoals zij het wilden. Niemand moest zich nog excuseren voor het plezier dat men had in de populaire cultuur. Net zoals men het publiek van hoge cultuur serieus had genomen in studies, moest men dit nu ook doen met de kijkers van de trash-cinema. Ook werd er een grote aandacht besteed aan de differentiatie tussen het publiek: men ging bijvoorbeeld meer onderzoek doen naar groepen van cultzoekers en fans. Ook heel kenmerkend was dat men het publiek niet meer ging zien als passieve consumenten, maar als actieve zoekers naar populaire cultuur. Al deze elementen werden opgenomen in de mediastudies vanaf de jaren tachtig. In het licht van het postmodernisme gingen deze studies dan ook de zogenaamde ‘triviale’ producten van de populaire cultuur onder de loep nemen. Hier kwam dan ook kritiek op van vooral de pers, die de ‘zachtheid’ van deze studies ging aanvallen. I.Q. Hunter, Heidi Kaye en anderen brachten het verzamelwerk *Trash aesthetics: popular culture and its audience* uit en wilden met dit werk juist aantonen dat de onderzoeken over het publiek van de populaire cultuur onder de aandacht moesten worden gebracht en dat de aanval van onder andere de pers een teken was dat men zich bedreigd voelde door de democratisering van de cultuur.¹⁰⁶

2.5.2.2. De studenten tussen twee vuren.

We hebben binnen de muren van de academische wereld dus ook te maken met de paracinema. De mediastudies op zich moeten al knokken om op een gelijk niveau gezien te worden met andere academische richtingen. Door de invloed van het postmodernisme worden wel steeds meer studies gemaakt over de populaire cultuur. Maar toch hebben sommige mensen het nog moeilijk een studie over het kijkgedrag van vrouwen naar soapseries serieus te nemen. Binnen de filmstudies zal men gemakkelijker de klassiekers onder de loep nemen dan enkele trash films. Dit zorgt voor wrijvingen tussen de academische wereld en de paracinema-gemeenschap. Deze laatste gaat zich namelijk volgens Sconce in de eerste plaats afzetten tegen het academische milieu, daar deze volgens hen de standaarden

¹⁰⁵ TOHILL (C.) en TOMBS (P.). *Immoral tales: sex and horror cinema in Europe 1956-1984*. London, Titan Books, 1995, p. 5.

¹⁰⁶ HUNTER en KAYE. *Op. Cit.* pp. 1-2.

bepaalt van de esthetica. Dus zij geven niet veel om de resultaten van de studies van deze academici.¹⁰⁷

De studenten van de mediastudies zitten wel tussen twee vuren, vooral wanneer hij of zij een fan is van een product van de populaire cultuur en zichzelf rekent tot de paracinema-gemeenschap. Die fans gaan wel naar school en breiden hun ‘officieel’ cultureel kapitaal uit, maar willen zich langs de andere kant ook distantiëren van dit kapitaal, van de culturele smaak die min of meer opgedrongen wordt door diegenen, die het monopolie hebben over het culturele kapitaal. De studenten, die ook fans zijn, gaan echter ook de officiële cultuur gebruiken om aan te tonen dat hun (populaire) cultuur het niet verdient onwaardig bevonden te worden. Ze gaan dan ook hun cultuur beargumenteren met stellingen en criteria uit de officiële en gelegitimeerde cultuur en vergelijken beide culturen met elkaar.¹⁰⁸

Bourdieu had het reeds over de ‘new style autodidacts’ en daarmee zijn veel van deze studenten te vergelijken: ze proberen zich los te maken van de grenzen van de academie, en proberen van daaruit ook een eigen markt op te richten als uitdaging. Bourdieu beweert daarnaast dat de expliciete esthetische keuzen van mensen vaak in tegenstelling zijn tot de keuzen van de groep, die het dichtst bij hen gelegen is in de sociale ruimte. Met die groep is de concurrentie ook direct. Vaak worden keuzen gemaakt om zich te willen distantiëren van de lagere groepen.¹⁰⁹

Deze theorie van Bourdieu moeten we in het licht zien van hoe er vandaag de dag aangekeken wordt tegen de mediastudies. De studenten, die we net besproken hebben, gaan zich met hun esthetische smaken afzetten tegen de opgedrongen smaken van de school.

2.5.2.3. Een bedenking bij de mediastudenten.

In zijn artikel *High culture revisited* maakt Jostein Gripsrud, professor binnen de mediastudies aan de universiteit in Bergen (Noorwegen), een bedenking bij zijn hedendaagse studenten en wil hij aantonen dat de scheiding tussen lage en hoge cultuur, ondanks het postmodernisme, steeds zal blijven bestaan. Hij ziet de ‘boom’ van studenten in de mediastudies in het postmoderne tijdperk niet zo rooskleurig in. Ten eerste wordt de populaire cultuur nog steeds bestudeerd met de methodologie, waarmee de producten van de hoge cultuur ook bestudeerd

¹⁰⁷ SCONCE. *Op. Cit.* p. 374.

¹⁰⁸ FISKE (J.). The cultural economy of fandom. In: LEWIS (L.A.) (ed.). *The adoring audience: fan culture and popular media*. London, Routledge, 1992, pp. 33-36.

¹⁰⁹ BOURDIEU. *Op. Cit.* p. 60.

worden. Die methodologie is doordrongen van de traditionele esthetische hiërarchieën, waartegen de studenten juist willen ingaan. Ten tweede geven deze studenten een ‘critique from within’: ze zijn zelf opgegroeid in de populaire cultuur, zodat ze volgens Gripsrud geen kritische en objectieve houding meer kunnen hebben ten opzichte van deze cultuur. Gripsrud houdt het erop dat de studenten in een soort van culturele limbo verzeild zijn geraakt. Dit kwam door het feit dat de universiteit vanaf de jaren zestig voor alle mensen toegankelijk was geworden. Dit gold ook voor de jongeren van de werkklassen, die op dat moment nog niet helemaal geïntegreerd waren in de lage cultuur, maar ook niet konden integreren in de hoge cultuur. Er wordt volgens Gripsrud geen rekening gehouden met het plezier dat de studenten beleven aan de populaire cultuur en hij merkt cynisch op dat het nu al een vereiste is om een fervente soapkijker te zijn, wil men mediastudies volgen. De studenten aanzien de universiteiten en andere instituten van het hoger onderwijs volgens hem nog steeds als elitair en als een onderdeel van de hoge cultuur. Ze gaan dan vaak ook bijna rituele aanvallen doen op de hoge cultuur, zonder een kritische reflectie te hebben over hun eigen positie als onderzoeker. We kunnen dan ook stellen dat Gripsrud ook heel kritisch zal staan tegenover de countercultuur van de paracinema. De paracinema gaat namelijk het esthetische oordeel over wat ‘goed’ en ‘slecht’ is van de academische wereld in vraag stellen. Maar Gripsrud wijst erop dat men het verschil tussen ‘oordeel’ en ‘kennis’ niet uit het oog mag verliezen. Een oordeel van een literatuurgeleerde bijvoorbeeld is niet meer kwalitatief dan dat van een gewone lezer over éénzelfde stuk literatuur, maar men mag de kennis en ervaring van de geleerde niet vergeten. Door hun training kunnen zij ons de verschillende criteria geven voor de beoordeling van een stuk. De esthetische oordelen van bijvoorbeeld de filmprofessoren van een universiteit zijn volgens hem het meest gefundeerd en enkel zij hebben het recht een selectie van films te tonen, waarvan ze vinden dat deze beantwoorden aan de standaarden zoals ‘kwaliteit’ en ‘graad van interesse’. Over die kennis beschikken de studenten nog niet. Gripsrud is van mening dat mensen met kennis en dus met een cultureel kapitaal, de mensen zijn, die toegang hebben tot de teksten en discours van de hoge cultuur. Dit cultureel kapitaal geeft sociale macht en daarom moeten mensen, die niet over die macht beschikken, streven om in de hoge cultuur toegelaten te worden.¹¹⁰

Ik kan wel enige waarheid in de uiteenzetting van Gripsrud vinden, namelijk dat men steeds een kritische en voldoende objectieve positie moet innemen ten opzichte van het onderzoek. Maar wat wel ironisch is bij Gripsrud, is dat hijzelf zich niet bevraagt over zijn plaats als professor in de hoge cultuur. Wat de studenten betreft, heeft hij gelijk dat men kennis nodig

¹¹⁰ GRIPSRUD (J.). ‘High culture’ revisited. In: *Cultural studies*, 1989, vol. 3, nr. 1, pp. 194-207.

heeft om een gegrond oordeel te geven. Maar er mag dan wel een hiërarchie tussen de hoge en de lage cultuur, dat betekent nog niet dat men moet streven naar de hoge cultuur om mee te tellen. Misschien behoort Gripsrud wel tot de mensen, die, zoals Bourdieu het verwoordde, zich willen distantiëren van de smaak van de lagere groepen.

2.6. Waarom slecht zo goed is ...

“I urge you: learn how to look at ‘bad’ films, they are so often sublime.”¹¹¹

“It’s good because it’s awful.”¹¹²

“As a matter of fact, I once had a story conference where I said, ‘I don’t want anybody to use the words ‘good taste’ around here.’” Roger Corman.¹¹³

We hebben gezien hoe trash steeds meer en meer geïntegreerd wordt in de mainstream als een countercultuur. Maar waarom gaat men teruggrijpen naar B-films en horror-flicks in de hedendaagse cinema, die ons niets doen behalve ons aan het lachen brengen. Met andere woorden: waarom wordt slecht ineens zo goed?

2.6.1. De evaluatieve termen.

Als we het over de B-films of trash-cinema hebben, gebruiken we veel adjectieven, meestal met een negatieve bijklank: ‘slecht’, ‘B-’, ‘goedkoop’, ‘laag’, ‘trashy’, ‘counter-’,

Iemand, die vertrouwd is met de Engelse taal, weet dat het woord ‘trash’ niet veel goeds te betekenen heeft. Het staat gewoonweg voor ‘afval’, voor iets dat weggegooid mag worden.

In de culturele zin van het woord betekent ‘trash’: *“Empty words or ideas”* of *“Worthless or offensive literary or artistic material”*.¹¹⁴

De term ‘B-film’ stamt uit de vroege dertiger jaren en stond voor goedkope en snel gemaakte films, die vertoond werden in de bioscoop vóór de ‘A-film’ of de hoofdfilm. Dit werd toen gedaan omdat het publiek meer voor zijn geld eiste, maar dit systeem verdween later.¹¹⁵ Deze term werd daarna vaak in de mond genomen voor een film uit het exploitatie-milieu met een

¹¹¹ Citaat van KYROU (A.). *Le surréalisme au cinéma*. Paris, Le Terrain Vague, 1963, 286 p.

¹¹² SONTAG. *Op. Cit.* p. 292.

¹¹³ Citaat van Roger Corman uit: Roger Corman. <http://www.jahsonic.com/RogerCorman.html>

¹¹⁴ Trash, Trashy. <http://www.jahsonic.com/Trash.html>

¹¹⁵ HAYWARD. *Op. Cit.* pp. 49-50.

klein budget of gewoon om aan te geven dat de film niet beantwoordde aan de eisen van de mainstream-cinema. Een ander woord voor mainstream-cinema is de dominante cinema. Deze termen worden vaak geassocieerd met Hollywood, maar de karakteristieken van de mainstream-cinema kunnen ook buiten Hollywood voorkomen. Hier volgen enkele van de belangrijkste karakteristieken van de mainstream-cinema. Eerst en vooral draait de gestandaardiseerde plot in de volgorde van drie fasen: namelijk, orde, wanorde en herstel van de orde. De actie draait steeds rond minstens één centraal personage. Het verhaal wordt afgesloten met de ‘oplossing’ van het heteroseksuele koppel; dit kan door een huwelijk of een weigering ervan. In de mainstream-film heeft men steeds het ‘realiteits’-effect, de illusie van een realiteit. De continuïteit is consistent en de montage gaat nooit de aandacht vestigen op de montage zelf. Daarbij komt nog dat de mise-en-scène, het licht en de kleur passend zijn bij het filmgenre en de scènes conformeren met de codes en conventies van dat genre.¹¹⁶

Welch Everman, de Amerikaanse schrijver van boeken over de slechte film, nam meer dan honderd horrorfilms onder de loep, die hij als cult aanduidde, maar die daarvoor slechts aanzien werden als slechte B-films. Hij kwam tot de vaststelling dat die horrorfilms wel kenmerken hadden van de mainstream-cinema, maar dat die vaak weggemoffeld werden. Zo hebben deze films ook volgens hem de gestandaardiseerde plot van orde-wanorde-orde. Ook gaan de horrorfilms, net als vele films uit de mainstream, vrouwen afbeelden als hulpeloos en slachtoffers, en alles wat anders is aanzien als een dreiging en iets dat vermoord moet worden.¹¹⁷ Ik sluit me bij Everman aan dat er gelijkenissen zijn tussen mainstream-films en B-films. Het belangrijkste verschil tussen beiden is dat een B-film niet de illusie van een realiteit schept. Maar dit is niet bewust gedaan; men is er gewoon niet in geslaagd om die illusie te scheppen. Later kom ik hierop terug.

Vaak worden de woorden ‘lage’ en ‘hoge’ cultuur in de mond genomen bij studies. Zo ging Carol Clover op zoek naar de ‘lage’ horrorfilms, maar vond het in de eerste plaats moeilijk om een definitie te kunnen geven van de ‘lage’ en ‘hoge’ genres. Ze gaf dan ook toe dat ze de twee onbewust met elkaar gemixt had. Clover had dus al moeite met de descriptieve betekenis van ‘laag’ en ‘hoog’.¹¹⁸

William Paul wijst niet alleen op de problemen met ‘laag’ en ‘hoog’ als descriptieve termen, maar ook op het feit dat ze onvermijdelijk evaluatief zijn. Het is trouwens moeilijk om termen zoals ‘hoog’ en ‘laag’ op zich niet in een hiërarchische betekenis te zien. Vroeger

¹¹⁶ HAYWARD. *Op. Cit.* p. 93.

¹¹⁷ EVERMAN (W.). *Cult horror films: from 'Attack of the 50 Foot Woman' to 'Zombies of Mora Tan'*. New York, Citadel Press, 1993, p. 3.

¹¹⁸ CLOVER. *Op. Cit.* p. 5.

werd het onderscheid vooral bekend gemaakt aan het filmpubliek door de acteurs te vermelden: bekende namen van sterren waren vlugger terug te vinden bij de hoge genres. Ook de hoge budgetten en de reclamecampagnes moesten de kwaliteit van het product onderstrepen. Als we de definitie van ‘lage’ films bekijken vanuit een elitair standpunt, zien we dat deze een negatieve bijklank heeft en de films als minder ‘subtiel’ aanzien worden dan de ‘hoge’ films. Maar Paul zegt dat we de lage films ook kunnen zien als meer ‘direct’ dan de hoge. De hoge filmgenres zijn minder direct, omdat ze gericht zijn op het metaforische. De lagere genres, zoals de horrorfilm, daarentegen gaan nadruk leggen op de kracht van het object zelf, zodat de metaforische betekenis op de achtergrond komt te staan. Terwijl de hogere genres als het ware de materiële wereld overstijgen en zich richten op het spirituele van het bestaan, blijven de lagere genres doordrongen van het materiële. Dit op zich is geen hiërarchie, maar we leven in de westerse samenleving, waar het spirituele hoger geacht wordt dan het materiële.¹¹⁹

2.6.2. De pluspunten van trash.

De trash films krijgen meestal een negatief imago toebedeeld door de terminologie, maar toch gaan veel auteurs naar de positieve punten zoeken van deze films en het zeker niet gaan onderschikken aan de mainstream of de zogenaamde hoge cultuur. Hier volgen enkele punten, waarmee de paracinema wil aantonen dat trash de moeite waard is om bekeken en bestudeerd te worden.

2.6.2.1. Een individuele visie.

Bij het bespreken van de paracinema zijn we reeds gestoten op de namen V. Vale en Andrea Juno. Zij wijzen op allemaal punten, die aantonen dat de lage films net ietsje meer waard zijn dan de films, die we gewoon zijn op het grote doek. Het belangrijkste, dat het tweetal aanhaalt, is dat deze lage films allen een klein budget hebben en dat dit er net toe leidt dat ze een expressie kunnen zijn van een individuele visie en originaliteit van de filmmaker. Wat willen ze hiermee zeggen? De films lijken meestal wat excentriek door de moeilijke omstandigheden bij het maken van de film en meestal komt dit door het gebrek aan een groot

¹¹⁹ PAUL. *Op. Cit.* pp. 32-33.

budget. De filmmaker moet dan beroep doen op zijn fantasie en altijd een creatieve oplossing proberen te vinden.¹²⁰

Ook Carol Clover wijst erop dat het kleine budget zeker geen beperking vormt, want de condities, die gecreëerd worden door dit kleine budget, leiden tot creativiteit en een uitgesproken individuele visie, die men niet in de mainstream-films kan terugvinden.¹²¹

Chris Oosterom en René Wolf schrijven in een artikel over de ‘koning van de B-films’ Roger Corman: “*Het amateuristische acteren, de knullige props (van bordkartonnen vliegende schotels tot ruimtehellen, gemaakt van viskommen) en de waanzinnige verhalen (monsters, buitenaardse invasies, vampiers en ‘mad scientists’) hebben de charme van het spontane en missen de doordachte goede smaak van grotere produkties.*”¹²²

2.6.2.2. Het excess.

Volgens Sconce kunnen we de trash-film vergelijken met de art cinema, maar er schuilt een groot verschil in stijl. Beiden gaan afwijken van de conventionele mainstream-stijl. Maar terwijl de filmmaker uit de art cinema zelfbewust stilistische vernieuwingen gaat gebruiken om zich te differentiëren van de mainstream, gaat een film uit de paracinema niet-intentionele afwijkingen aanbrengen ten opzichte van de mainstream. De paracinema gaat juist *wel* de conventionele mainstream-stijl proberen te benaderen, maar faalt hierin door de armoedige en clandestiene productiecondities van de exploitatie-cinema. Zoals de bewuste afwijkingen van de art cinema gezien worden als artistiek orgineel, worden de ‘fouten’ van de paracinema eveneens gevierd. Ze worden tot onze grote verbazing niet geridiculiseerd, maar gezien als “*unique, courageous and ultimately subversive cinematic experiences.*”¹²³ Toch meent Hentzi dat de filmregisseur op een zeker moment zich wel bewust wordt van het falen om een conventionele film te maken. Dit merkt men volgens hem aan de lachwekkende titels, die aan de films gegeven worden: bijvoorbeeld *Three on a Meathook* (1972, William Girdler) of *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies* (1963, Ray Dennis Steckler).¹²⁴ Bij een mainstream-film is er, zoals we gezien hebben, de illusie van

¹²⁰ VALE en JUNO. *Op. Cit.* p. 5.

¹²¹ CLOVER. *Op. Cit.* p. 5.

¹²² OOSTEROM (C.) en WOLF (R.). “Ik sla nooit een home-run, altijd een honkslag”: gesprek met Roger Corman. In: *Skrien*, 1997, nr. 212, p. 68.

¹²³ SCONCE. *Op. Cit.* p. 384-385.

¹²⁴ HENTZI. *Op. Cit.* p. 24.

een realiteit. Het diëgesis – de wereld van het filmverhaal – komt daar op de voorgrond.¹²⁵ Bij de paracinema wordt de materiële identiteit van de trash film blootgelegd, die in de mainstream-film door het diëgesis verborgen bleef. Wil het publiek deze films dus appreciëren, moeten ze een andere kijkstrategie ontwikkelen: ze moeten het afwijkende niet zien als abnormaal, maar als een defamiliariseerde visie op de wereld en het slechte als subliem en uniek zien.¹²⁶

Kristin Thompson, de Amerikaanse onderzoekster, die actief is binnen het veld van film en televisie, noemt dit het ‘excess’. Excess wijst op de materiële aspecten in de film, die zichtbaar worden als ze niet langer gemotiveerd zijn. Deze aspecten passen met andere woorden niet meer in het diëgesis; ze hebben geen functie of motivatie in het verhaal. Zo zegt Thompson dat als de motivatie faalt, het excess begint. De non-diëgetische aspecten zitten in de film verweven en pas als we deze merken hebben we excess. Dan zien we “*style for its own sake*”: we zien de ‘film’ en we zien onszelf als ‘kijkers’.¹²⁷

Het publiek van de paracinema gaat enkel naar deze non-diëgetische aspecten of excess kijken of gaat het toch proberen. Door de aandacht te vestigen op het excess, wordt de kijker gedwongen om buiten de grenzen van de tekst te treden. De academici kijken volgens Sconce enkel naar de film, die een gesloten systeem is, terwijl de paracinema de film niet als een gesloten systeem ziet, maar als een cultureel en sociologisch document. De grenzen van dit systeem vervagen namelijk door de extratekstuele en non-diëgetische aspecten.

Dit is misschien het best te verduidelijken met een voorbeeld. Nemen we nu Edward D. Wood, Jr. of kortweg Ed Wood, een onafhankelijke filmmaker in Hollywood, die vanaf de jaren vijftig enkele lowbudget-films, zowel horror als porno, maakte. Hij slaagde er niet in een conventionele film te maken en had geen succes op dat moment, maar jaren na zijn dood begon er zich een fangroep rond hem te ontstaan. Vooral zijn film *Plan 9 From Outer Space* (1959, Ed Wood), die uitgeroepen werd tot slechtste film ooit, kan nooit ontbreken in de verzameling van de paracinema. In *Glen or Glenda* (1953, Ed Wood), een film die over een travestiet gaat, is het belangrijk voor het publiek om te weten dat Wood zelf een travestiet was en deze extratekstuele informatie is een noodzaak om deze film te kunnen appreciëren en vergroot ook de betrokkenheid van de kijker bij de film. Dit is dan ook een goed voorbeeld van excess. Deze film is volgens mij ook een sociologisch document, daar het aangeeft dat travestie in de jaren vijftig, tijdens de productie van de film, moeilijk door de samenleving

¹²⁵ Diëgesis: Dit zijn de narratieve elementen van een film, die getoond worden of die een directe relatie hebben met de inhoud van de film. (Bron: <http://www.allmovie.com>)

¹²⁶ SCONCE. *Op. Cit.* pp. 385-386.

¹²⁷ THOMPSON (K.). The concept of cinematic excess. In: ROSEN (P.) (ed.). *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader*. New York, Columbia University, 1986, pp. 130-135.

aanvaard werd. *Glen or Glenda* lijkt meer een documentaire, die wil aantonen dat travestie geen ziekte is. Dit is erg lachwekkend, als men niet beseft dat het eigenlijk de persoonlijke problemen zijn, waarmee de filmmaker op dat moment te kampen heeft. Wil de kijker dus excess hebben, moet hij wel beschikken over een voldoende portie achtergrondinformatie betreffende de film en beseffen dat *Glen or Glenda* eigenlijk een autobiografie is.

Een ander voorbeeld is de filmmaker Larry Buchanan en zijn film *Curse of the Swamp Creature* (1966, Larry Buchanan), wat eveneens een belangrijke film is binnen de

paracinema.¹²⁸ Dit schreef men over het *Creature*: “*The Swamp creature, intended to be a startling and menacing cinematic revelation, is, in the last analysis, simply an overweight actor standing in weeds with ping-pong balls to his eyes on a hot day of Dallas in 1966.*”¹²⁹

Deze film zal blijkbaar niemand uit zijn stoel doen schrikken. Maar dit vindt de paracinema juist heel prachtig, want dan valt, zoals Sconce het zegt, de vierde muur van de cinema weg en komt het extratekstuele op de voorgrond: namelijk de informatie dat Buchanan een heel klein budget had en niet over de nodige middelen beschikte op dat moment. Daardoor is de film dan ook een cultureel en sociohistorisch document. Uit de film kunnen we afleiden dat het in die tijd voor veel ambitieuze filmmakers een probleem was sponsoring te vinden voor het maken van een film.¹³⁰ Als we deze films zien volgens Hentzi, zien we geld of, beter gezegd, het gebrek aan geld. De makers zijn trots op zichzelf dat ze een film kunnen maken zonder het geld en de privileges, die de mainstream-cinema heeft.¹³¹

2.6.2.3. Een boodschap.

De paracinema doet er ons volgens Sconce aan denken dat de cinema niets meer is dan smaak en die smaak is sociaal bepaald. De paracinema gaat de grenzen van de smaak van de dominante hedendaagse cinema blootleggen door een tegenvoorbeeld te geven, namelijk een afwijking van die dominante smaak. De culturele, esthetische en historische politiek, die de

¹²⁸ Larry Buchanan: Bekende filmmaker binnen de paracinema. Hij heeft veel lowbudget-films gemaakt, waaronder zeven snel in elkaar gestoken monsterfilms in opdracht van American International Pictures: *The Eye Creatures* (1965, Larry Buchanan), *Zontar, the Thing From Venus* (1966, Larry Buchanan), *Curse of the Swamp Creature* (1966, Larry Buchanan), *Mars Needs Women* (1967, Larry Buchanan), *In the Year 2889* (1967, Larry Buchanan), *Creature of Destruction* (1967, Larry Buchanan), “*It’s alive!*” (1969, Larry Buchanan). Zijn films zijn opgenomen in echte settings van huiswijken, hotels, supermarkten, De acteurs zijn meestal lokale vrijwilligers.

¹²⁹ SCONCE. *Op. Cit.* p. 391.

¹³⁰ SCONCE. *Op. Cit.* pp. 387-391.

¹³¹ HENTZI. *Op. Cit.* p. 25.

cinematische representatie vormen, worden zichtbaar.¹³² Zo zegt Hentzi: “*At the same time, if their films are a celebration of ordinariness, they also remind us of just how strange the ordinary can be in America and of how carefully polished an image of ourselves we are given by mainstream cinema.*”¹³³

De paracinema legt niet enkel de dominante representatie bloot, maar heeft ook iets te vertellen over de maatschappij. Over Roger Corman, de Amerikaanse filmmaker, die vooral in het exploitatie-milieu bekend was voor zijn lowbudget-films, waaronder snel in elkaar gestoken horrorprenten, zegt men dat hij in zijn films steeds voeling had met de hedendaagse wereld. Die voeling met de hedendaagse wereld kon men echter volgens Carlos Clarens niet vinden in het dominante Hollywood.¹³⁴

Vale en Juno gaan hier iets verder en beweren dat de films van de paracinema ingaan tegen de ongelijkheden van de samenleving. Ze brengen onpopulaire visies van sociale, politieke, raciale of seksuele ongelijkheden aan het licht. Ze zijn met andere woorden niet beschaamd om taboes over seksualiteit en geweld aan te kaarten. Zo heeft de paracinema bijvoorbeeld films over intelligente probleemoplossende zwarte helden en sterke meisjes, die het gevecht aangaan met seksistische mannen.¹³⁵

Laura Kipnis, die een onderzoek deed naar *Hustler* magazine, wil er eveneens op drukken dat lage genres ook informatie over of een reactie op de huidige samenleving kunnen inhouden. Kipnis legt twee documenten naast elkaar: enerzijds legt ze een documentaire van de feministe Robin Morgan voor, die tot de hoge klasse behoort en die zich tegen ‘kinky’ seks afzet. Anderzijds toont Kipnis ons ook een brief van een man uit de lage klasse aan *Hustler*, waarin hij zijn fantasie vertelt, die ‘kinky’ is en met zijn leef- en werkomstandigheden te maken heeft. *Hustler* geeft daardoor net als Morgan ook een theorie over seksualiteit. Het vertelt iets over de klassenlocatie en diens relatie met macht en het lichaam.¹³⁶ Het is dus duidelijk dat de lagere genres niet enkel zorgen voor plezier, maar dat er dus ook een boodschap naar de maatschappij toe in vervat zit.

2.6.3. Een cultstatus.

¹³² SCONCE. *Op. Cit.* pp. 392-393.

¹³³ HENTZI. *Op. Cit.* p. 27.

¹³⁴ CLARENS (C.). *Horror movies: an illustrated survey.* London, Secker & Warburg, 1968, p. 180.

¹³⁵ VALE en JUNO. *Op. Cit.* pp. 5-6.

¹³⁶ KIPNIS (L.). *Ecstasy unlimited: on sex, capital, gender and aesthetics.* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 220.

We zien dat de film, die aanvankelijk laag genoemd werd, niet langer aanzien wordt als een mislukking, maar als een overstijging van de conventies van de gelegitimeerde cinema. Daarom wordt in de plaats van ‘trash’ het woord ‘cult’ vaker in de mond genomen. De B-films worden tot een cultstatus “verheven”: het is een mooiere benaming, maar is er eigenlijk zoveel verschil in betekenis?

Barry Keith Grant, bekend binnen het onderzoeksveld van de populaire cultuur en vooral van de populaire cinema, deed onderzoek naar de definitie van de cultfilm en kwam tot de ontdekking dat er eigenlijk twee grote eigenschappen zijn: namelijk de cultfilms zijn transgressief en recuperatief. Vooral de transgressiviteit is belangrijk in ons geval. Een film kan onder andere transgressief zijn op het vlak van stijl. De cultfilm kan transgressief zijn doordat het zo ‘slecht’ gemaakt is naar de traditionele normen van de cinema. Grant noemt hier enkele voorbeelden, die we terugvinden in de paracinema: horrorfilms, die geen schrik aanjagen zoals *Attack of the Killer Tomatoes!* (1978, John De Bello) en propagandafilmpjes tegen drugs, waar men waarschuwt dat het roken van marihuana tot verslaving, verkrachting en moord leidt. Van het moment dat de films goed gemaakt zijn en hun beoogde effect bereiken door mensen te kunnen overtuigen, worden ze niet langer meer aanzien als cult. Waarschijnlijk is Ed Wood dan ook de koning van de cult, daar zijn films op elk vlak transgressief zijn en helemaal niet beantwoorden aan de traditionele conventies van een film. Net als de paracinema gaat Grant dit als een teken zien van culturele weerstand doordat de filmmakers van de cult in opstand gaan komen tegen de gevestigde culturele waarden. Maar we mogen, zoals we gezien hebben bij het hoofdstuk over excess, niet uit het oog verliezen dat deze films in de eerste plaats falen in het naäpen van de mainstream-stijl. Dus de transgressiviteit in stijl is niet zozeer een bewuste aanval. De taboes van onder andere seks en geweld, die doorbroken worden, kunnen wel als een bewuste reactie gezien worden. Het zijn volgens mij eerder de kijkers van deze films, die zich door hun filmkeuze afkeren tegen de mainstream.

De tweede eigenschap, de recuperatie, is een eigenschap, die ook voorkomt in de mainstream-cinema. De sociale orde wordt namelijk steeds hersteld: “*Cult movies may boast of their transgressive qualities through excesses of style or content, treating normally taboo subjects, or violating commonly accepted standards of taste; but they, too, often end by recuperating that which initially has posed a threat to dominant ideology.*”¹³⁷ Uit de definitie van Grant en

¹³⁷ Lees ook: GRANT (B.K.). Second thoughts on double features: revisiting the cult film. In: MENDIK (X.) en HARPER (G.) (eds.). *Unruly pleasures: the cult film and its critics*. Guilford, FAB Press, 2000, pp. 15-27.

onze eerdere omschrijving van een trash-film, kunnen we afleiden dat er weinig verschil is tussen cult en trash.

Welch Everman gaat zich ook richten op het verschil tussen ‘slecht’ en ‘cult’, maar dan meer specifiek bij de horrorfilms. Hij ziet dat een ‘cult horror film’ vaak gelijkgesteld wordt met een ‘bad horror film’. Hij vindt dit niet helemaal juist, maar toch moet hij de stelling wel enigzins beamen. De meeste B-films zijn werkelijk slecht, maar de meesten zijn zo slecht dat ze goed zijn of toch grappig en dat maakt hen tot cultfilms. Everman geeft een opsomming van de karakteristieken van een cultfilm. Ten eerste moeten de culthorrorfilms iets hebben dat hen onderscheidt van de rest, iets wat hen juist zo uniek maakt. Een film kan cult worden door de regisseur of een acteur, die erin gespeeld heeft en die later naar grotere, betere films of iets anders is overgestapt. Grotendeels door het feit dat Jack Nicholson als acteur gestart is in *The Terror* (1963, Roger Corman e.a.) heeft deze film een cultstatus kunnen verwerven. Ook kan het acteren van een vergane ster voor een cultfilm zorgen. Denken we maar aan het optreden van de *Dracula*-ster Bela Lugosi in de films van Ed Wood, zoals *Plan 9 from Outer Space* (1959, Ed Wood). Maar een film kan ook cult worden doordat het de eerste in zijn soort is (b.v. eerste keer publieksparticipatie in *The Rocky Horror Picture Show* (1975, Jim Sharman)) of de film moet gewoon vreemd, goed, pervers of slecht genoeg zijn om zich te onderscheiden van de andere films. Cult films zijn nooit klassiekers in de filmgeschiedenis en zullen dit ook nooit worden. *Frankenstein* (1931, James Whale) en *Dracula* (1931, Tod Browning) kunnen dan ook niet aanzien worden als cultfilms. Cultfilms zijn ook nooit producten van de grote Hollywoodstudio’s. Dus blockbusterhits, die voor een groot publiek bedoeld zijn, kunnen geen cult zijn (b.v. *The Exorcist* (1973, William Friedkin)). De horrorcultfilms zijn tegelijk uniek en marginaal: ze zijn populair, maar niet voor een massapubliek, wel voor een groep van horrorfans.¹³⁸

Het kan volgens Joan Hawkins, belangrijke persoon binnen cultonderzoek door haar boek *Cutting edge: art-horror and the horrific avant-garde* in 2000, ook voorvallen dat een film eerst bedoeld was voor de mainstream, maar dat het afgewezen werd bij de vertoning. Dit gebeurde bij de film *Freaks* (1932, Tod Browning), die bij zijn release een heel schandaal opwekte bij het mainstreampubliek. Men had de film dan maar in het circuit van de exploitatie losgelaten, waar het publiek, in tegenstelling tot het mainstream-publiek, de film niet sensationeel genoeg vond. *Freaks* geraakte daardoor in de vergeethoek, maar dertig jaar later werd deze film toch uitgeroepen tot een cultfilm en een art film.¹³⁹ Dit toont eveneens

¹³⁸ EVERMAN. *Op. Cit.* pp. 1-3.

¹³⁹ HAWKINS. *Op. Cit.* p. 25.

aan dat oordelen over het feit dat een film al dan wel of niet ‘slecht’ of cult is heel veranderlijk kan zijn en afhankelijk is van de tijdsgeest. Iets wordt meestal als cult of trash aanzien als het tenminste tien of vijftien jaar oud is.¹⁴⁰

2.7. Waarom horror zo goed is...

We hadden reeds gezien dat het publiek, dat naar de films van de paracinema kijkt, een andere kijkmanier heeft. Dit publiek zijn mensen, die bewust kiezen om naar deze films te kijken en zijn meestal fans van het genre. Het uitgangspunt van mijn onderzoek blijft de horrorfilm. Ik heb reeds een omschrijving gegeven van de horrorfilm en daarna de horrorfilm als een trash-genre gesitueerd. Uit de voorbeelden en onderzoeken, die ik reeds uiteengezet heb, kan afgeleid worden dat de horrorfilm als het grootste onderdeel binnen de trash gezien wordt. Ik ga me in dit hoofdstuk richten op het publiek van de horrorfilm en hoe dit genre vandaag ervaren wordt en in de toekomst zal ervaren worden.

Er zijn niet veel onderzoeken gedaan naar het publiek van de lagere genres, maar enkele onderzoekers hebben zich wel gericht op het horrorpubliek. Alhoewel dit is ook relatief, zo zegt Carol Clover. Het filmpubliek wordt veel minder onderzocht dan het televisiepubliek. Daarbij komt nog eens dat de horrorfilm vooral leeft van de videoverhuur, dat heel moeilijk na te gaan is.¹⁴¹ Michelle Blanc en Colin Odell zien ook dat na al de studies, de horrorfilm nog steeds het vakgebied van de fan blijft en niet van de academici.¹⁴²

Toch is de horrorfilm de moeite waard om te bestuderen, want zo suggeren Ernest Mathijs en andere auteurs: er is een *“aparte aantrekkingskracht die schuilt in het bekijken van horrorfilms en een bepaalde attitude bij de kijker.”*¹⁴³

2.7.1. ‘The knowing laugh’.

¹⁴⁰ HENTZI. *Op. Cit.* p. 25.

¹⁴¹ CLOVER. *Op. Cit.* p. 6.

¹⁴² LE BLANC en ODELL. *Op. Cit.* p. 8.

¹⁴³ MATHIJS (E.). *The Texas Chainsaw Massacre en de perverse kijker.*
<http://www.kutsite.com/dossier/tcm/tcmvolledig.html>

Dat het publiek heel belangrijk is bij de horrorfilm, wordt beaamd door Janet Staiger en Mark Kermode. Al vlug wordt duidelijk dat de intertekstualiteit, het kenmerk van het postmodernisme, het belangrijkste is voor de appreciatie van een horrorfilm.

Daar kwam Janet Staiger, die onderzoek verricht binnen de filmstudies en vrouwenstudies, ook achter wanneer ze een studie ging maken over het waarom van het lachen van de horrorfan met de gruwel in een horrorfilm. Toen Staiger voor de eerste keer de film *The Texas Chainsaw Massacre* (1974, Tobe Hooper) zag, was ze gechoqueerd door het geweld in de film. De film was een bloederige slasher-film, waarin tieners met een busje door Texas reden en terechtkwamen bij een familie kannibalen en een man met een kettingzaag, Leatherface genaamd. Maar nadat Staiger een artikel van Robin Wood had gelezen over hoe *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock) de voorloper was van *The Texas Chainsaw Massacre*, kon ze bij een tweede keer van het bekijken van de film intertekstuele referenties zien naar *Psycho*.¹⁴⁴ Nu was zij niet meer gechoqueerd bij het bekijken van de film, maar moest ze lachen bij soms heel gruwelijke scènes. Het was geen perverse lach volgens haar, maar een wetende lach. Als onderzoek ging ze verschillende recensies verzamelen over *The Texas Chainsaw Massacre* en kon meteen opmaken dat men de recensenten in twee groepen kon indelen. Enerzijds had men recensenten, die de allusies naar *Psycho* zagen en die de film dan ook positief onthaalden, maar anderzijds was er ook een groep van recensenten, die de allusies niet zagen en die de film als choquerend of slecht afdeden, zoals de eerste keer dat Staiger de film zag. Staiger probeerde een opsomming te geven van al de allusies, die werden gemaakt naar *Psycho*, maar merkte wel op dat deze zeker nog na haar onderzoek aangevuld konden worden en dat er ook allusies naar andere films gevonden konden worden. Maar hoe dan ook, de intertekstualiteit kon wel de positieve kritieken ten opzichte van *The Texas Chainsaw Massacre* verklaren, maar nog niet het lachen van het kijkend subject. Staiger vond wel studies over intertekstualiteit in film, maar merkte op dat men niet ging letten op de ervaring van de intertekstualiteit door de kijker. Men keek niet naar de cognitieve en affectieve functies, die de intertekstualiteit misschien kon bieden. Staiger ging dit wel doen en kwam tot de vaststelling dat haar lachen kwam door een attitude van “*Tobe Hooper has used Hitchcock’s ‘Psycho’ as an intertext for ‘The Texas Chainsaw Massacre’ and I am smart enough to see this.*”¹⁴⁵ Ze nam eigenlijk de rol aan van iemand, die naar een mop

¹⁴⁴ Het artikel, dat Staiger gelezen had: WOOD (R.). Return of the repressed. In: *Times Educational Supplement*, 1976, nr. 3213. Of: WOOD (R.). The American film comedy from *Meet Me in St. Louis* to *The Texas Chainsaw Massacre*. In: *Wide Angel*, 1979, vol. 3, nr. 2, pp. 5-11.

¹⁴⁵ STAIGER (J.). *Perverse spectators: the practices of film reception*. New York, New York University Press, 2000, p. 185.

luisterde. Het ging hier dus om intertekstuele moppen en daarmee toonde Staiger aan dat ze daarom niet langer meer aangeslagen kon zijn door de gruwel van de plot.¹⁴⁶

Mark Kermode, bestudeerder van de horrorfilm en zelf een horrorfan, is van dezelfde mening toegedaan. Horrorfilms zijn volgens hem niet te vergelijken met andere films en de horrorfans lijken in de verste verte niet op het gewone filmpubliek. De horrorfilms zijn zich bewust van hun fans en spelen in op hun kennis van de horrorgeschiedenis. De horrorfans van hun kant gaan de films niet ‘bekijken’ maar ze ‘bestuderen’. Ze gaan een horrorfilm zeker niet bekijken als een test voor hun machismo, wat hen onderscheidt van het gewone publiek. Zoals *The Texas Chainsaw Massacre* een beroep heeft gedaan op *Psycho*, gaan ook de andere horrorfilms zich baseren op hun eigen geschiedenis. Het cruciale deel van het bekijken van de horrorfilms ligt hem in het herkennen van de gerecycleerde elementen. We zien veel gelijkenissen tussen Kermode en Staiger, die het allebei hebben over een mop die moet begrepen worden door het publiek. “*At it most basic, this is merely a rarefied form of ‘getting the joke’, of feeling ‘in the know’, of understanding that a knife is never just a knife.*”¹⁴⁷ Dit noemt Kermode de ‘knowing laugh’, de wetende lach. Als bijvoorbeeld in de film *The Evil Dead* (1982, Sam Raimi) een kettingzaag bovengehaald wordt, ziet de kijker meteen dat dit een erfenis is van *The Texas Chainsaw Massacre*. De horrorfilms zijn dus eigenlijk de voorlopers van de postmoderne film. Meer dan andere genres gaan ze de postmoderne praktijk van de intertekstualiteit toepassen en zijn hiervoor afhankelijk van de kennis van het publiek. Daardoor zal de ‘knowing laugh’ voorkomen bij de fans, daar ze zonder enige twijfel over een goede kennis van de horrorfilm beschikken. De films worden daarentegen door buitenstaanders vaak afgedaan als pervers en goor, maar deze mensen hebben niet de voldoende kennis en weten niet dat een horrorfilm als een intertekst moet gelezen worden. Dat betekent natuurlijk niet dat er ook horrorfilms zijn, die niet op de humor inspelen, maar wel serieus en goor willen overkomen. De horrorfans kunnen echter een onderscheid maken hierin. Kermode geeft dan ook aan dat de horrorfan uren en uren moet doorgebracht hebben met het analyseren van alle soorten horror om een onderscheid te kunnen maken tussen ‘goede’ en ‘slechte’ horror. Zo weet elke goede horrorfan dat bijvoorbeeld de films *Nightmare on Elm Street Parts 1* (1984, Wes Craven), *3* (1987, Chuck Russell) en *7* (1994, Wes Craven) niet te vergelijken zijn met *Nightmare on Elm Street Parts 2* (1985, Jack Sholder), *4* (1988, Renny Harlin) en *6* (1991, Rachel Talalay).¹⁴⁸

¹⁴⁶ Lees meer: STAIGER. *Op. Cit.* pp. 179-187 (Hoofdstuk 10: Hitchcock in Texas: intertextuality in the face of blood and gore).

¹⁴⁷ KERMODE. *Op. Cit.* p. 130.

¹⁴⁸ Lees meer: KERMODE. *Op. Cit.* pp. 126-134.

2.7.2. De nieuwe mainstream-horror.

2.7.2.1. De zelf-reflectieve horror: *Scream*.

Wanneer de horrorfilm midden jaren negentig terug zijn intrede maakte in de mainstream, kon er een grote verandering opgemerkt worden. De intertekstualiteit was niet meer handig verstoep voor de fans, maar het lag er nu zo dik op dat de horrorfilm zelf-reflectief leek en niet meer zelf-referentieel.

Als we Jim Collins mogen geloven zijn er drie stappen in de ontwikkeling van een filmgenre. Ten eerste heeft men een fase van stabilisering van het genre, waarbij de conventies van het genre overeen beginnen te komen met de verwachtingen van het publiek. Daarna volgt de periode van de zogenaamde ‘Golden Age’, waarbij de reeds gestabiliseerde conventies onderworpen kunnen worden aan variaties. De laatste fase is een soort van neergang van het genre, daar de conventies hun sterkte verliezen en het genre vervalt in zelf-parodie of zelf-reflectiviteit.¹⁴⁹

De film *Scream* (1996, Wes Craven) lijkt de eerste zelf-reflectieve horrorfilm, maar eigenlijk was de laatste film uit de serie van *Nightmare on Elm Street*, namelijk *New Nightmare* (1994, Wes Craven) van dezelfde regisseur, de voorloper. Het fictionele personage Freddy Krueger van de *Nightmare* films wil wraak voor zijn afslachting in de vorige film en is van plan zijn makers en de acteurs uit de vorige films te vermoorden, waaronder Wes Craven en Heather Langenkamp, de actrice die Nancy speelde in de eerste *Nightmare* film. De fictionele Freddy Krueger dringt de ‘echte’ wereld binnen van de acteurs. De acteurs beseffen dat ze nu zelf in een *Nightmare*-film zijn terechtgekomen.¹⁵⁰

Maar men begon zich pas vanaf 1996 over de zelf-reflectiviteit van de regisseur Craven te bezinnen, toen zijn film *Scream* uitkwam. Daar wordt het schoolmeisje Sidney samen met haar vrienden en school geterroriseerd door een gemaskerde seriemoordenaar. Craven maakte ook twee vervolgingen op de film: de *Scream*-trilogie (1996-1999, Wes Craven). Hierover zei Steven Jay Schneider, onderzoeker van cultfilms en op dit moment bezig met een boek over de cinema van Wes Craven: “*Humorous self-referentiality gives way to serious self-*

¹⁴⁹ COLLINS. *Op. Cit.* p. 132.

¹⁵⁰ PINEDO. *Op. Cit.* p. 45.

reflexivity.”¹⁵¹ *Scream* zou volgens hem samen met *I Know What You Did Last Summer* (1997, Jim Gillespie) – die een gelijkaardig plot heeft als *Scream* – een nieuw genre van horrorfilm zijn, dat we tot dan toe nog niet op het scherm hadden gezien. Hij noemde dit genre de ‘neo-stalker’, omdat ze verschillen van de vorige stalker-films, waarbij een psychopaat een bepaalde groep mensen één na één gaat vermoorden. Dit genre werd vooral bekend door films zoals *Halloween* (1978, John Carpenter) en *Nightmare on Elm Street* (1984, Wes Craven). Maar in het nieuwe genre van de neo-stalker zijn de personages zelf-reflectief geworden en beseffen ze in de loop van de film dat ze daadwerkelijk gewoon personages zijn van een film. Ze hebben het gevoel van: “Wow! This is like one of those stalker movies!” gevolgd door “Shit! We are ‘in’ one of those stalker movies!”.¹⁵² Dit wordt heel goed aangetoond in *Scream*, waar de personages mensen zijn, die maar al te goed de conventies kennen van een stalkerfilm. Door de zogenaamde ‘insider knowledge’, de kennis van de oude stalkerfilms, weten ze hoe de stalker denkt en kunnen ze hem ontlopen wanneer deze hen achtervolgt. Dit gaat goed in het begin en de personages maken dan ook constant door middel van grapjes referenties naar andere stalkerfilms. Maar de zelf-referentialiteit slaat om in zelf-reflectiviteit. Vanaf het moment dat de film breekt met de conventies van een gewone stalkerfilm, beseffen ze dat ze in een echte film zitten. Ook niet te vergeten, de moordenaars in de film hebben ook die ‘insider knowledge’, waardoor zij niet dezelfde fouten willen maken als de stalkers, die hen voorgegaan zijn. Nu schieten de personages pas echt in paniek en kan hun ‘insider knowledge’ hen niet meer redden van de dood. Vanaf dan wordt de film zelf-reflectief: de personages beseffen dat ze inderdaad in een stalkerfilm verzeild zijn geraakt, en niet in een situatie, die erop leek.¹⁵³

De zelf-referentialiteit maakt de film *Scream* natuurlijk heel postmodern. Hier enkele voorbeelden van referenties naar andere stalkerfilms. Eerst en vooral wordt het eerste slachtoffer door de stalker getest op haar kennis van horrorfilms. De conciërge van de school, Fred, lijkt sprekend op Freddie Krueger uit de film *Nightmare on Elm Street*. Men zegt in de film dat het hoofdpersonage van de film, Sidney,

starting to sound like some Wes Carpenter flick.¹⁵⁴

¹⁵¹ SCHNEIDER (S.J.). Kevin Williamson and the rise of the neo-stalker. In: *Postscript*, vol. 19, nr. 2, 2000, p. 74.

¹⁵² SCHNEIDER. *Op. Cit.* p. 74.

¹⁵³ Lees meer: SCHNEIDER. *Op. Cit.* pp. 73-87.

¹⁵⁴ “Wes Carpenter”: Samenvoeging van Wes Craven, regisseur van *Nightmare on Elm Street* (1984, Wes Craven) en John Carpenter, regisseur van *Halloween* (1978, John Carpenter).

Randy, de ‘film nerd’ van de film, die in een videotheek (!) werkt, maakt veel referenties. Zo zegt hij dat de politie-agenten niet efficiënt zijn, daar ze niet naar horrorfilms kijken en dat ze in gedachte moeten houden dat

Everybody’s a suspect.

Randy geeft ook de regels aan om te overleven in een horrorfilm: men moet een maagd zijn, je mag nooit zeggen

I’ll be right back,

en nooit alleen op onderzoek uitgaan als men een verdacht geluid hoort. Er zijn natuurlijk nog meer referenties; de film staat er bol van. Maar zoals we zien, gaat men de conventies van de stalkerfilm ook overstijgen. Zo is de moordenaar, niet één iemand, maar twee mannen, die samenwerken. De twee vrouwen, Sidney en Gale Weathers, die beiden geen maagd meer zijn, overleven door samen te werken. In een oude stalkerfilm daarentegen overleeft meestal maar één heldin, die op zichzelf is aangewezen. De film heeft een vrouwvriendelijk gesloten einde en de moordenaars zijn voor 100 procent dood, iets wat weer niet kenmerkend is voor een gewone stalkerfilm.¹⁵⁵

Net zoals de regisseur een loopje lijkt te nemen met de geesten van de personages, gaat ook de film de kijker proberen te misleiden. Zo zegt de onderzoeker Ernest Mathijs in zijn artikel over de *Scream*-trilogie dat de film gemaakt is met de veronderstelling dat het publiek bekend is met de conventies van een gemiddelde horrorfilm. De film gaat de conventies volgen, maar ook omzeilen. Men wil een spelletje spelen met de kijker, maar men speelt wel vals door de conventies te veranderen. De film begint met een moord als probleemstelling, waardoor de kijkers het idee krijgen dat ze een typische horrorfilm voorgeschoteld krijgen. Maar daarna kan men door de referenties, die naar andere films gemaakt worden, aanvoelen dat de film weet wat de kijker verwacht. Daardoor moet de kijker wantrouwig staan tegenover de clichés van het genre, en wanneer deze verbroken worden, is de kijker toch nog geschrokken. De functie van de horrorfilm om de kijker op het verkeerde been te zetten en te doen schrikken is toch nog gelukt.¹⁵⁶

Er wordt dus wel wat verwacht van de filmmakers: ze moeten er rekening mee houden dat het publiek een grote kennis al heeft verworven, maar daarnaast ook nog verrast wil worden en emotioneel wil betrokken blijven bij de film. Mendik en Harper noemen dit publiek de ‘Film Avids’. Nemen we nog eens het voorbeeld van de film *From Dusk Till Dawn* (1996, Robert Rodriguez), waarbij het genre in het midden van de film verandert van een misdaadgenre naar

¹⁵⁵ Voorbeelden uit *Scream*: PINEDO. *Op. Cit.* pp. 134-135.

¹⁵⁶ MATHIJS (E.). De *Scream*-trilogie (1996-2000). In: *Cinemagie*, 2001, nr. 235, pp. 50-51.

een horrorgenre. Het publiek kent de conventies van beide genres, maar verwacht zich niet aan de ‘switch’, wat voor een verrassing zorgt.¹⁵⁷

Net zoals Noël Carroll het over een ‘two-tiered system of communication’ had bij het postmoderne publiek, gaat ook Steven Jay Schneider het publiek van *Scream* in twee delen. Ten eerste heeft men de nieuwsgierige adolescenten, die een gewone stalkerfilm willen zien en ten tweede heeft men ‘GenXers’ (Amerikanen geboren tussen 1963 en 1977), die uit nostalgie naar een stalkerfilm gaan kijken uit hun tienerjaren.¹⁵⁸

Volgens Wes Craven zelf is *Scream* in alle opzichten een postmoderne film, zelfs de inhoud heeft veel weg van de theorie van Jean Baudrillard. Namelijk, de film en de personages bevinden zich in een hyperrealiteit, die echter lijkt dan de realiteit. *Scream* gaat dus eigenlijk over wat men als realiteit beschouwt: namelijk een gefabriceerde werkelijkheid, wat we in de films en op televisie zien.¹⁵⁹

2.7.2.2. De dood van de horrorfilm?

Als we dan Jim Collins mogen geloven, zitten we wat het horrorgenre betreft in de derde fase, het einde van het genre, waarin het vervalt in zelf-reflectiviteit en parodie. Het grote voorbeeld van zelf-reflectiviteit hebben we al gezien hierboven: namelijk *Scream*, maar ook *I Know What You Did Last Summer* (1997, Jim Gillespie), *Scary Movie* (2000, Keenen Ivory Wayans), of tv-series zoals *Buffy the Vampire Slayer* en andere zijn voorbeelden.

Het einde kan dan misschien ook gemerkt worden volgens Paul Wells aan de vele herwerkingen (*Bram Stoker’s Dracula* (1992, Francis Coppola), *Mary Shelley’s Frankenstein* (1994, Kenneth Branagh), *Mary Reilly* (1996, Stephen Frears) – een variant van *Dr Jeckyll and Mr Hyde* (1910, August Blom) – en *The Hunchback of Notre Dame* (1996, Gary Trousdale en Kirk Wise)), en de parodieën (*Dr Jeckyll and Ms Hyde* (1995, David Price) en *Dracula: Dead and Loving It* (1995, Mel Brooks)).¹⁶⁰

De meesten gaan ervan uit dat de horrorfilm stervende is. Zo zou *Scream* volgens Barbara Ellen van *The Times* te ‘clever-clever’ en te zelf-referentieel zijn om nog echt schrikwekkend te zijn, wat de ware functie eigenlijk is van de horrorfilm.¹⁶¹

¹⁵⁷ MENDIK en HARPER. *Op. Cit.* pp. 240-241.

¹⁵⁸ SCHNEIDER. *Op. Cit.* p. 85.

¹⁵⁹ OEY (A.). “Als geweld cool wordt, haak ik af”: gesprek met Wes Craven. In: *Skrien*, 1997, nr. 215, p. 24.

¹⁶⁰ WELLS. *Op. Cit.* p. 105.

¹⁶¹ ELLEN (B.). *Scream* (1996). In: *The Times*, 26/10/00.

Maar er zijn nog andere, die erop wijzen dat het einde van de genrefilm ingeluid is. Ook Wes Craven, regisseur van *Scream*, is van die mening toegedaan, niet door het toedoen van zijn eigen film, maar door de films van Quentin Tarantino, waaronder *Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino) en *Reservoir Dogs* (1992, Quentin Tarantino). Er zijn volgens Craven in die films zoveel referenties naar en clichés van de horrorfilm dat de genrefilm ineenstuikt onder de druk van teveel ironie en zelfreflectie. Zo zegt Craven: “[...], heb ik het gevoel dat we het genre opnieuw moeten uitvinden. We zitten aan het eind van een ontwikkeling. Je kunt niet zomaar meer een genrefilm maken, daarom zijn ‘Reservoir Dogs’ en ‘Pulp Fiction’ geworden wat ze zijn. Een horrorfilm met een gemaskerde moordenaar en een slagersmes is verleden tijd. Het moet complexer en realistischer zijn dan dat.”¹⁶² Ook Ernest Mathijs wijst erop dat de horror aan het slabakken is. De films verdrinken als het ware in hun eigen reflectiviteit. Buiten de cinema en video zelf hebben we nu te maken met DVD, die ook heel reflectief is: denken we maar aan de alternatieve eindes, de extra productie-informatie en de interviews, die op de DVD beschikbaar zijn. Volgens Mathijs is de herwerkte film *The Exorcist* (2001) de ‘definitieve knipoog-horrorfilm’, doordat het een film is met enkel bijgevoegde scènes. Daarvoor heeft men dus zeker een kennend publiek nodig.¹⁶³

Mathijs zegt tevens dat we niet meer te maken hebben met ‘pur sang’ horrorfilms sinds de jaren tachtig. De ‘pur sang’ films hebben geen succes meer. Daarom moet de filmmaker de horror vermengen met andere genres.¹⁶⁴ Ook Paul Wells wijst erop dat horrorfilms niet meer echt ‘in’ zijn, maar toch een grote invloed hebben op de hedendaagse mainstream-films: “*In the millennial era, it is clear that the horror text has done much to embrace the deep anxieties of modern life, and has been so influential that its conventions and ethos now underpin many contemporary mainstream films.*”¹⁶⁵

Dus wat we kunnen besluiten is goed samen te vatten met wat John Thonen naar voren schuift. Volgens hem heeft *Scream* voor een korte opflakking gezorgd van het horrorgenre, maar deze film en de clonen van deze film zijn niet sterk genoeg geweest om het genre te doen opleven. Wel geven twee vormen van horror hoop voor de toekomst. Ten eerste hebben we de hybride filmen, waarin elementen en thema’s uit de horror gemixt worden met elementen en thema’s van andere filmgenres. Hierdoor gaat men eigenlijk ook verbergen dat we met een horrorfilm te maken hebben. Mensen willen volgens Thonen niet de indruk

¹⁶² OEY (A.). *Op. Cit.* p. 24.

¹⁶³ MATHIJS. *De Scream-trilogie ... Op. Cit.* p.54.

¹⁶⁴ MOENS (F.). *Horrorfilms – lichamelijkeheid – censuur en het effect ervan: interview met Prof. Dr. Ernest Mathijs.* <http://www.kutsite.com/drie/drie19.html>

¹⁶⁵ WELLS. *Op. Cit.* pp. 107-108.

hebben dat ze naar horror kijken.¹⁶⁶ Veel regisseurs weigeren hun film een horrorfilm te noemen. Producer Charles Roven over zijn film *Fallen* (1998, Gregory Hoblit): “*I don’t like to describe it as a horror film. [...] I think that term may hurt us in the marketplace.*”¹⁶⁷ Er kleeft nog een stigma aan de horrorfilm, ook al had men nog succes met horrorfilms zoals *Scream* (1996, Wes Craven).¹⁶⁸ Er worden niet langer meer angstaanjagende horrorfilms zoals vroeger gemaakt, die het publiek de stuipen op het lijf moet jagen, maar men gaat in de horrorfilm enkel een snelle les in de filmgeschiedenis geven. Het enige wat angst kan aanjagen volgens Tom Shone is dat het publiek de referenties niet kan opmerken.¹⁶⁹

Maar er is volgens Thonen ook een tweede toekomst, namelijk de lowbudget-horror, die blijft verderleven. Daarom gaan productiehuzen zoals *Good Fear* zich richten op het maken van deze lowbudget-films om het horrorrpubliek van vroeger te kunnen trekken. Er lijkt een kans dat “*horror so ‘out’ is with the mainstream that it may become ‘in’ with the art-house audience.*”¹⁷⁰

3. Besluit theorie.

Mijn theorie bestond uit twee onderdelen: in het eerste heb ik de cinema van allusies besproken en in het tweede deel het fenomeen trash en horror.

De cinema van allusies kan geplaatst worden binnen het postmodernisme. De postmoderne cinema gaat teruggrijpen naar de geschiedenis van de film om hedendaagse films te maken. Dit gebeurt door het hanteren van volgende praktijken: parodie en pastiche, prefabricatie, intertekstualiteit en bricolage. Door sommige critici worden deze praktijken negatief onthaald: de regisseur kan geen eigen stempel meer drukken op zijn eigen werk. Maar anderen duiden op de positieve punten van het postmodernisme: het publiek wordt betrokken in het spel om allusies te zoeken en de scheiding tussen hoge en lage cultuur vervaagt. De cinema van allusies heeft haar oorsprong in Parijs bij de ‘Nouvelle Vague’, maar werd later in

¹⁶⁶ THONEN. *Op. Cit.* p. 85

¹⁶⁷ FARBER (S.). The new horror film: hold the blood and gore. In: *International Herald Tribune*, 15/01/98.

¹⁶⁸ FARBER. *Op. Cit.*

¹⁶⁹ SHONE (T.). Fangs ain’t what they used to be. In: *The Sunday Times*, 21/08/94.

¹⁷⁰ THONEN. *Op. Cit.* p. 86.

de jaren zeventig geassocieerd met het Nieuwe Hollywood. De 'Movie Brats' zoals Steven Spielberg, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, enz. gingen in hun films allusies maken. In het tweede deel van het theoretisch kader ben ik dieper ingegaan op de horrorfilm en heb ik de horror benaderd als een trash-genre. Horror wordt net als porno aanzien als een laag genre, daar het vasthangt aan het lichamelijke. Ook al vervagen de grenzen tussen hoog en laag tijdens het postmodernisme, toch zal de horrorfilm steeds als 'trashy' bestempeld worden. Niettegenstaande kunnen we opmerken dat de horrorfilm steeds zijn best gedaan heeft om aanvaard te worden in de mainstream. Niet enkel worden er horrorfilms gelanceerd in de cinema en wordt er massaal op horror gealludeerd, er is ook een algemene vraag naar trash. Zo worden er trash films vertoond op festivals en tv en bestudeerd op de universiteit. Deze trash films, die een nieuwe cultuur hebben doen ontstaan, noemt men ook de paracinema. De paracinema gaat ervoor pleiten dat slecht wel goed kan zijn. De trash films zijn namelijk door het gebrek aan geld heel origineel en creatief. Daarnaast vormen ze sociologische documenten daar zij, in tegenstelling tot meer conventionele films, ons iets kunnen vertellen over de productie-omstandigheden van de film. Hiermee doorbreken ze ook de dominante cinematografische representatie. Horror wordt tot deze trash gerekend en lijkt meer dan andere genres van de cinema van allusies te leven. In horrorfilms wordt er namelijk veel nadruk gelegd op intertekstualiteit. Maar in de jaren negentig kon opgemerkt worden dat sommige horrorfilms niet enkel meer verwezen naar de geschiedenis van de horrorfilm, maar ook naar zichzelf. Zelf-reflectieve films zoals *Scream* (1996, Wes Craven) zou volgens Collins het einde betekenen van de horrorfilm. We hebben twee nieuwe tendensen in de horrorcinema. Ten eerste zijn de trash films populair geworden, maar ze zullen weliswaar niet in de cinema gebracht worden, wel op tv en festivals. De horror in de cinema is geen echte horrorfilm meer, maar een mix met andere genres. Er kunnen in een film veel referenties gemaakt worden naar horrorfilms, maar die film zal niet het label van 'horror' opgekleefd krijgen. Dat is dan de tweede tendens.

EMPIRIE.

4. Biografie en filmografie van Tim Burton.

Timothy William Burton werd geboren op 25 augustus 1958 in Burbank, California, in de Verenigde Staten. Burbank ligt in het verlengde van Hollywood en is de thuishaven van de studio's van Warner Bros, Disney, Columbia en NBC. Daarnaast is Burbank ook een typische 'suburbia' van de werkklasser. Burton leefde daar samen met zijn ouders, die wat hun beroep betreft niets met Hollywood te maken hadden, en zijn jongere broer. Toen hij twaalf werd, ging hij bij zijn grootmoeder wonen en vanaf zijn zestiende had hij zijn eigen stek. Burton was heel introvert tijdens zijn kinderjaren en zijn jeugd. Hij zonderde zich af en bracht zijn tijd door vóór de televisie en in de cinema. Zijn voorkeur ging uit naar horrorfilms, voornamelijk B-films; zo vertelt hij: "[...] *there used to be [theatres] where you could see these weird triple bills like 'Scream Blackula Scream', 'Dr Jekyll and Sister Hyde' en 'Destroy All Monsters'. [...] There was also a period in time when they'd show movies on television on Saturday afternoons, movies like 'The Brain that Wouldn't Die', where the guy gets his arm ripped off and rubs his bloody stump along the wall before he dies, while a head on a plate starts laughing at him.*"¹⁷¹ Burton voelde zich aangetrokken tot deze trashy horrorfilms en deze gaven hem ook inspiratie: "*I've always loved monsters and monster movies. [...] And that kind of stuff has stuck with me. 'King Kong', 'Frankenstein', 'Godzilla', 'Creature from the Black Lagoon' – they're all pretty much the same, they just have different rubber suits or make-up. But there was something about that identification.*"¹⁷² Vincent Price, de horroracteur, die vooral meespeelde in Edgar Allen Poe verfilmingen van Roger Corman, was de favoriete acteur van Burton. Burton maakte in zijn tienerjaren samen met vrienden vaak mini-filmpjes en stop-motion filmpjes (animatie door het steeds verschuiven van poppen en voorwerpen) en liet zich hierin leiden door de horrorfilms, die hij bekeken had. Door zijn liefde voor horror, verdiende hij wat geld bij door ramen te decoreren tijdens Halloween.

Op 18-jarige leeftijd kreeg Burton een beurs voor de California Institute of the Arts, ook wel CalArts genoemd. Dit was een school in Valencia, California, opgericht door Walt Disney. Burton volgde er een trainingsprogramma, dat bedoeld was voor toekomstige animatie-tekenaars voor Disney. Na drie jaar deze studie gevolgd te hebben, werd Burton uitgekozen

¹⁷¹ SALISBURY (M.). *Burton on Burton*. London, Faber and Faber, 2000, p. 2.

¹⁷² SALISBURY. *Op. Cit.* pp. 2-3.

om bij Disney te komen werken als animatie-tekenaar. Zijn eerste tekenfilm, waaraan hij meewerkte, was *The Fox and the Hound*. Maar Tim Burton kon zich moeilijk verzoenen met de animatie van Disney; hij voelde dat hij zijn talent daar niet kwijt kon. Hij werd aangesteld als conceptueel artiest, waardoor hij betaald werd om ideeën neer te schetsen, maar deze ideeën werden nooit gekozen. Tom Wilhite, het hoofd van creatieve ontwikkeling bij Disney, ontdekte zijn talent en gaf hem in 1982 een kans om een eigen project uit te werken. Het werd een korte stop-motion animatie *Vincent*, die gebaseerd was op een gedicht van Tim Burton over zijn favoriete acteur Vincent Price. Het ging over een zeven-jarig jongetje, dat fantaseerde dat hij Vincent Price was. Burton kon ervoor zorgen dat Vincent Price zelf de tekst insprak. Uit deze film groeide een vriendschapsband tussen Burton en Price.

Daarna volgde nog andere projecten voor de regisseur. Hij werd gevraagd om een filmpje te regisseren voor de sprookjesserie op de Disney Channel. Hij verkoos 'Hans en Grietje' te maken met enkel Japanse mensen en in een Japans design à la *Godzilla*.

In 1984 maakte hij *Frankenweenie*, een 25 minuten lang durende herwerking van James Whale's 1931 versie van *Frankenstein* en de 1935 sequel *The Bride of Frankenstein*.

Frankenweenie was het verhaal van een tienjarig jongetje, Victor Frankenstein, dat zijn dode hond probeert te reanimeren. Maar Disney gaf de film een PG-rating omwille van de donkere ondertoon. Burton werd nog meer gefrustreerd door Disney en besloot Disney te verlaten.

Niet lang daarna vroeg Warner Bros om *Pee Wee's Big Adventure* (1985) te regisseren. Pee Wee Herman (comediant Paul Reubens), was een TV-ster geworden door zijn kinderprogramma 'Pee Wee's Playhouse'. Maar nu werd hij ook in de cinema gelanceerd door Tim Burton. De film draaide rond de zoektocht van Pee Wee naar zijn gestolen fiets. Het was een lowbudget film, maar tot ieders verrassing bleek de film een box office succes te zijn.

Door dit succes kwam Burton in het spotlicht te staan. Drie jaar later regisseerde hij *Beetlejuice* (1988), een supernatuurlijke comédie. Deze ontving eveneens positieve reacties en dankzij deze film werd Tim Burton niet veel later gevraagd voor de regie van het prestigeproject *Batman* (1989). Na deze kaskraker had Burton genoeg vrijheid om zijn eigen projecten waar te maken en regisseerde hij *Edward Scissorhands* (1990), een autobiografisch sprookje. In 1992 maakte hij nog een vervolg op de eerste *Batman*, namelijk *Batman Returns*. Het volgende jaar kwam *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* (1993) uit, dat gebaseerd was op de ideeën, die Tim Burton had in Disney. Het was een stop-motion animatie, die geregisseerd werd door Henry Selick van Disney. Ondertussen was Tim Burton bezig met *Ed Wood* (1994), een biopic van Edward D. Wood Jr., die bekend stond als de slechtste regisseur

aller tijden. Daarna maakte hij *Mars Attacks!* (1996), een parodie op de goedkope jaren vijftig science-fiction films. In 1999 waagde Burton zich aan *Sleepy Hollow*, dat gebaseerd was op het boek van Irving Washington. Tim Burton's laatste project was een herwerkte versie van *Planet of the Apes* (2001).¹⁷³

5. De onderzoekskeuze.

5.1. De onderzoekswijze.

De onderzoekswijze, waarvoor ik geopteerd heb, is een filmanalyse van het oeuvre van een regisseur. Om de gepaste analyse te vinden, heb ik twee boeken geraadpleegd, namelijk:

- 1) BORDWELL (D.). *The McGraw-Hill film viewer's guide*. New York, McGraw-Hill, 2001, 33 p.
- 2) VAN KEMPEN (J.). *Geschreven op het scherm: een methode voor filmanalyse*. Utrecht, Nederlands Instituut voor Kunsteducatie, 1995, 223 p.

Wat ik meteen kon afleiden uit deze boeken is dat een analyse iets persoonlijks is. In een analyse mag je je laten leiden door intuïtie, maar je moet heel duidelijk zijn over wat je wil bereiken en hoe je het gaat aanpakken. Daar ik niet vertrouwd ben met het maken van filmanalyses, heb ik me wel laten leiden door voorbeelden uit de genoemde boeken. En ik heb de punten, die me interessant leken voor mijn onderzoek, op een eigen manier gecombineerd.

Om dubbelzinnigheid tijdens het onderzoek uit te sluiten, lijkt het me geschikt om nogmaals mijn hypothese en uitgangspunten uit de doeken te doen. Mijn hypothese is dat Tim Burton allusies of buiten-filmische verwijzingen naar de filmgeschiedenis gaat maken en meer bepaald naar het B-genre van de horror. Hier volgen de redenen, waarom ik denk dat mijn hypothese wel zou kunnen kloppen:

- 1) We zitten in de periode van het postmodernisme of in de periode van de cinema van allusies: sinds de jaren zeventig is het heel normaal voor filmregisseurs om allusies te maken naar de filmgeschiedenis. (hoofdstuk 1)

¹⁷³ Lees meer in onder andere: SALISBURY. *Op. Cit.* 205 p., SMITH (J.) en MATTHEWS (J.C.). *Tim Burton*. London, Virgin Books, 2002, 294 p., HANKE (K.). *Tim Burton: an unauthorized biography*. Los Angeles, Renaissance Books, 1999, 250 p., Biography: Tim Burton. <http://www.uptomovie.com/biografie/detail.asp?ID=86>, Tim Burton Biography. <http://www.timburtoncollective.com/bio.shtml>.

- 2) Vandaag de dag hebben we ook met een nieuw fenomeen binnen de cinema te maken, namelijk ‘trash in mainstream’: meer en meer mainstream-auteurs gaan in het maken van hun films teruggrijpen naar B- of trash films. (hoofdstuk 2)
- 3) Tim Burton is een hedendaagse mainstream-filmregisseur, die waarschijnlijk wel beïnvloed wordt door deze twee nieuwe fenomenen, hierboven vernoemd.
- 4) Tim Burton heeft een grote kennis over de geschiedenis van de horrorfilm. In zijn kindertijd en jeugd heeft hij vaak naar horrorfilms gekeken, die hem dan ook later geïnspireerd hebben. (hoofdstuk 4)

Dit onderzoek is nog niet echt aangetoond. Zelfs Tim Burton is er zich niet van bewust. Hij beweert dat als er referenties aangebracht zijn in zijn films, dit op een onbewuste wijze is gebeurd.¹⁷⁴

We hebben hier te maken met een vergelijkende studie. Ik zal namelijk in de films van Tim Burton op zoek gaan naar de allusies, die hij maakt naar oude horrorfilms. Het is natuurlijk niet mogelijk om alle horrorfilms te bestuderen. Daarom is het nodig dat er een selectie gemaakt wordt van enkele horrorfilms, die belangrijk zullen zijn voor Tim Burton's werk. Om die selectie te maken, ben ik ten rade gegaan bij recensies over de films van Tim Burton en heb ik uiteindelijk gekozen voor de recensies uit de drie volgende essayistische filmtijdschriften:

- 1) Sight and Sound
- 2) Cahiers du Cinéma
- 3) Film en Televisie + Video

Er zijn nog andere tijdschriften, die kunnen geraadpleegd worden, maar ik heb een selectie gemaakt van deze drie tijdschriften, daar het gebruik van meerdere tijdschriften minder overzichtelijk zou werken. We hebben in de volgorde van de lijst te maken met een Engels, een Frans en een Belgisch tijdschrift. Dit is doelbewust gekozen om een éénduidige (nationale) visie op film uit te sluiten.

In de recensies werden titels van horrorfilms vernoemd, die volgens de recensenten een belangrijke invloed hadden in de films van Burton. Ik heb de recensies doorgenomen en heb uiteindelijk een selectie van zeven horrorfilms kunnen maken. De keuze van die zeven films wordt later in hoofdstuk 5.3. toegelicht. Ook uit het oeuvre van Tim Burton heb ik een selectie gemaakt van zeven films (zie hoofdstuk 5.2.).

¹⁷⁴ ELLIOT (D.). Tim Burton: the man behind *Batman*. In: *San Diego Union-Tribune*, 25/06/89. Quote ook in: SMITH en MATTHEWS. *Op. Cit.* p. 2.

Ik bespreek elk van de zeven geselecteerde films van Tim Burton apart. Eerst geef ik een korte synopsis van de film, gevolgd door een analyse, waar de allusies besproken worden. Voor het geval er onduidelijkheid zou ontstaan rond wat juist aanzien wordt als een allusie, volgt hier nog eens de definitie van Carroll: “*Allusion [...] is an umbrella term covering a mixed lot of practices including quotations, the memorialization of past genres, the reworking of past genres, homages, and the recreation of “classic” scenes, shots, plot motifs, lines of dialogue, themes, gestures, and so forth from film history, [...].*”¹⁷⁵

Ik ga in mijn analyse eerst en vooral na in hoeverre Burton het horrorgenre herwerkt heeft. Burton heeft elementen overgenomen uit de conventies van de horror en deze probeer ik aan te tonen met behulp van de geschikte literatuur. Daarnaast zoek ik naar specifieke allusies naar de zeven geselecteerde horrorfilms. Ik baseer me hiervoor op de recensies van de filmtijdschriften. Er zijn immens veel allusies in een film op te merken. Ik ga mij op de volgende elementen richten:

- 1) Cinematografische elementen: hier staat vooral de mise-en-scène centraal: dit zijn de locaties, kostuums, belichting en uiterlijk personages. Maar ook het geluid is belangrijk, daar we tenslotte toch te maken hebben met de horrorfilm: dus ik zal me ook richten op de muziek en geluidseffecten. Ik heb de codes beeld en montage niet opgenomen in mijn onderzoek.
- 2) Verhaalelementen: ik ga hier na of er overeenkomsten zijn in verhaallijnen, motieven, karakters van de personages, etc.¹⁷⁶

Ik ga me vooral concentreren op de terugkerende horrorelementen en allusies. Binnen de conclusie zullen deze elementen overzichtelijk aan elkaar gelinkt worden. Zo kan ik ook nagaan of er bijvoorbeeld een rode draad loopt doorheen het werk van Burton.

5.2. De geselecteerde films van Tim Burton.

Zoals we kunnen zien heeft Tim Burton reeds een grote filmcarrière achter de rug. Ik ga niet al zijn films onderzoeken en maak een selectie. Ik ga enkel zijn films van de jaren negentig onder de loep nemen, en meer bepaald van 1989 tot 1999. Dit decennium is tot nog toe het belangrijkste in zijn carrière. Want in 1989 kreeg hij de regie van *Batman* toegewezen en dit is het begin van zijn carrière in de mainstream. Daar mijn hypothese er vanuit gaat dat Tim

¹⁷⁵ CARROLL. *Interpreting the ... Op. Cit.* p. 241.

¹⁷⁶ Filmelementen kunnen teruggevonden worden in: VAN KEMPEN. *Op. Cit.*

Burton in zijn mainstream-films gebruik gaat maken van horrorfilms, de zogenaamde ‘trashy’ films, is het dus belangrijk dat we het onderzoek starten bij *Batman*. Dit zijn de films van Tim Burton, die ik dan van naderbij zal bestuderen:

- 1) *Batman* (1989)
- 2) *Edward Scissorhands* (1990)
- 3) *Batman Returns* (1992)
- 4) *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* (1993)
- 5) *Ed Wood* (1994)
- 6) *Mars Attacks!* (1996)
- 7) *Sleepy Hollow* (1999)

Voor al deze films nam Tim Burton de regie voor zijn rekening, behalve één: namelijk *Tim Burton's Nightmare Before Christmas*. De regie van deze film lag in handen van Henry Selick. Deze film verschilt dan ook van de anderen, doordat het een stop-motion animatie is. Toch kan het misschien vreemd zijn waarom ik de lijst aanvul met deze film, die niet eens geregisseerd werd door Burton zelf. Jim Smith en J. Clive Matthews vroegen zich in hun boek *Tim Burton* eveneens af in hoeverre het een Tim Burton film was. Ze gaven enkele citaten uit tijdschriften, die mij wel aanspraken. Zo schreef Kenneth Turan in de *Los Angeles Times*: ‘*Tim Burton's Nightmare Before Christmas*’ is the movie this decidedly quirky filmmaker was fated to make ... what may be the most personal piece of animation – and one of the most personal films, period – ever to come out of that studio ... ‘*Nightmare*’s sensibility is clearly all Burton.¹⁷⁷ De andere voorbeelden, die Smith en Matthews aanhalen, duiden erop dat de inbreng van Henry Selick niet te onderschatten is, maar dat deze vooral instond voor de stop-motion zelf, terwijl Burton zich bezighield met het creatieve aspect en het concept had uitgedacht. Burton had namelijk de poppetjes al ontworpen tijdens zijn werkperiode in Disney.¹⁷⁸ Ik vind eveneens dat de film een typische Burton sfeer heeft en daarom heb ik hem ook opgenomen in mijn onderzoek.

Zijn recentste film *Planet of the Apes* (2001) is niet inbegrepen in de lijst, omdat ik mij wil toespitsen op het afgeronde decennium van de jaren negentig. We bevinden ons nu in het begin van het millenium en daarom is het ook gepast om eens te reflecteren over de carrière van Tim Burton tijdens de jaren negentig. Ik wil hier natuurlijk niet mee zeggen dat Burton een totaal andere werkwijze heeft in *Planet of the Apes* of in zijn films van de jaren tachtig ten opzichte van zijn jaren negentig films.

¹⁷⁷ Citaat uit: TURAN (K.). Burton dreams up a delightful *Nightmare*. In: *Los Angeles Times*, 15/10/93. Ook in: SMITH en MATTHEWS. *Op. Cit.* p. 143

¹⁷⁸ SMITH en MATTHEWS. *Op. Cit.* p. 143.

Ook belangrijk om te melden is dat Tim Burton ook onder een pseudoniem films maakt. Hij heeft nog maar één film onder de naam 'Kinka Usher' gemaakt, namelijk *Mystery Men* in 1999. Veel mensen zijn tot deze ontdekking gekomen door allusies naar zijn vorige films en Tim Burton heeft reeds toegegeven dat hij instond voor de regie van de film. Deze film is dus ook een product van de jaren negentig, maar ik zal deze film eveneens niet toevoegen aan de lijst van te onderzoeken films. Daar Tim Burton door het gebruik van een pseudoniem zich gedistantieerd heeft van de andere films, die hij reeds gemaakt heeft, is het aangewezen om ook deze film niet bij te voegen aan de lijst. Misschien interessant om te weten is dat zijn pseudoniem 'Kinka Usher' een ode is aan de horrorfilms van Roger Corman. Deze maakte de film *House of Usher* (met Vincent Price!), waarvan het woord *Usher* gebruikt wordt als achternaam in de pseudoniem. Bernard Kelley, een medewerker bij de regie van de film, verklaarde tevens dat de film een stilistische hommage is aan de horrorregisseur Roger Corman.¹⁷⁹

5.3. De geselecteerde horrorfilms.

Ik heb mijn films geselecteerd aan de hand van recensies van de filmtijdschriften, hierboven reeds vernoemd. Ik heb niet alle horrorfilms, die in de recensies vermeld stonden, kunnen analyseren. Ik heb de zeven films genomen, die het meest vernoemd werden en die terugkwamen. Elk van deze films toont een eigen periode of genre aan binnen de geschiedenis van de horrorfilm. Behalve *Dracula* (1931, Tod Browning) en *Frankenstein* (1931, James Whale) natuurlijk: deze stammen uit dezelfde periode. Het zijn namelijk twee producties van de Universal Pictures in de jaren dertig. Maar daar er zoveel verwezen werd naar beide films kon ik geen selectie maken tussen beide. Later als ik de allusies uiteenzet, zal dit zeker en vast duidelijk worden.

Wat meteen al opvalt en een belangrijke opmerking is, is dat de meeste films vlug in elkaar gestoken horrorfilms zijn, en aanzien worden als B-films.¹⁸⁰ De eerste films zoals *Nosferatu*, *Dracula* en *Frankenstein* worden aanzien als klassiekers, maar zijn voor de dag van vandaag

¹⁷⁹ Lees meer: Tim Burton ... aka Kinka Usher? <http://www.angelfire.com/biz2/nightmare1/lala.html> + Tim Burton's Secret Identity <http://www.gettingit.com/article/349>

¹⁸⁰ Al deze films werden als horrorfilms aanzien door de meeste bronnen, die ik geraadpleegd heb. Dit wil natuurlijk niet zeggen dat andere auteurs het hiermee eens zijn. Ze gaan de films misschien met een ander filmgenre bestempelen.

geen technische vernuften. De rest dateert uit de jaren vijftig tot zestig, een periode waar horrorfilms voornamelijk B-films waren.¹⁸¹

5.3.1. Nosferatu.

Het kan heel duidelijk gesteld worden dat de geschiedenis van de horrorfilm met de Duits expressionistische films is aangevangen. Deze stille films zijn rond de jaren twintig gemaakt en hebben een grote invloed gehad op de horrorfilms, die later in Hollywood gemaakt werden. Belangrijke expressionistische films zijn *The Cabinet of Dr. Caligari* (1919, Robert Wiene), *Nosferatu* (1922, F.W. Murnau) en *Metropolis* (1926, Fritz Lang). Wat deze film kenmerkt in stijl, zijn grote scherp afgetekende schaduwen en een groot licht-contrast. Vaak hebben deze films een excentrieke set en een nachtmerrie-achtige sfeer. Bijvoorbeeld *The Cabinet of Dr. Caligari* lijkt heel onrealistisch door de asymmetrie van de scheve, hoekige huizen en straten.

Korte synopsis van *Nosferatu* (1922, F.W. Murnau):

Hutter, een jonge man, werkt voor een oude en vreemde makelaar Knock en krijgt van hem de opdracht naar Graaf Orloc te gaan. Deze woont in de Karpaten en wil een huis kopen in de straat van Hutter. Hutter gaat ernaar toe, maar wordt tijdens het reizen gewaarschuwd door de lokale bevolking. Graaf Orloc blijkt een vampier te zijn en diezelfde nacht van zijn aankomst in het kasteel van Orloc wordt Hutter nog gebeten door de bloeddorstige gastheer. De volgende dag reist Orloc per schip in een kist gevuld met aarde naar Wisborg, de thuishaven van Hutter. Hutter vertrekt eveneens naar Wisburg, maar dan te paard. Inmiddels sterven alle manschappen van het schip, waarop Orloc zit, op mysterieuze wijze. In Wisburg lijkt de makelaar Knock gek geworden te zijn en wordt hij opgesloten. Hij is ervan overtuigd dat zijn 'meester', namelijk Graaf Orloc, op komst is. De mensen nemen Knock als zondebok voor de sterftes van de bemanningsleden op het schip en wanneer deze wil ontsnappen, wordt hij al gauw gevat door het volk. Ellen, de vrouw van Hutter, beseft dat zij voor het einde van de vampier Orloc kan zorgen. Zij moet daarvoor haar bloed laten zuigen door hem en hem afleiden tot het opkomen van de zon. Dit lukt haar ook en Orloc, die niet tegen het zonlicht kan, lost in rook op bij de eerste zonnestrallen. Hutter en Ellen zijn weer gelukkig samen.

¹⁸¹ Voor dit hoofdstuk heb ik mijn inspiratie gehaald uit: Filmwebsite van IMDB. <http://www.imdb.com> + A history of horror. <http://www.mockfear.com/creepshow/history.html>

5.3.2. Dracula.

In de vroege jaren dertig werd horror ook geïntroduceerd in Hollywood. Universal Pictures begon met het maken van films over vampieren, gestoorde wetenschappers, onzichtbare mannen, mummy's, weerwolven en andere wezens en monsters. Deze archetypes zijn tot op de dag van vandaag nog heel bekend binnen de cinema. *Dracula* was één van de eerste films, die het begin van een hele reeks Universal-horrorfilms inluidde. Net als *Nosferatu*, was het een verfilming van de roman van Bram Stoker. De film betekende ook het begin van de carrière van Bela Lugosi, die de bloeddorstige Graaf Dracula vertolkte met een zwaar Hongaars accent. Deze Dracula was een charmante en elegante aristocraat, die zijn slachtoffers hypnotiseerde.

Korte synopsis van *Dracula* (1931, Tod Browning):

Renfield, een Engelse makelaar, trekt door de Karpaten naar Transylvaania voor een ontmoeting met Graaf Dracula. Deze is namelijk geïnteresseerd in het kopen van een huis in Engeland, Carfax Abbey genaamd. Na door de lokale bevolking gewaarschuwd te zijn, komt Renfield aan op het oude kasteel. Daar wordt hij gebeten door de graaf. Wanneer het weer dag wordt, vertrekken Dracula in zijn kist en Renfield per schip naar Engeland. Bij de aankomst van het schip worden enkel de levenloze lichamen van de manschappen en een verwilderde en gekke Renfield aangetroffen. Dracula doet zich meteen tegoed aan het bloed van een bloemenmeisje. Hij maakt eveneens kennis met Dr. Seward, die een sanatorium leidt, dat grenst aan Carfax Abbey. Hij wordt geïntroduceerd aan Seward's dochter, Mina Seward, diens verloofde John Harker en haar vriendin Lucy Weston. Die nacht wordt Lucy door Dracula gebeten en wordt daardoor zelf ook een vampier. Ondertussen is Renfield opgenomen in het sanatorium van Dr. Seward. De dokter komt er samen met een andere dokter, Dr. Van Helsing, achter dat ze te maken hebben met een vampier. Kort daarna wordt ook Mina het slachtoffer van Dracula. Net als Lucy verandert ze in een zombie-achtig wezen. De dokters en John Harker komen tot de vaststelling dat Dracula de hoofdvampier is en willen Mina tegen hem beschermen. Daarom gaan ze naar zijn kist en steken ze een scherpe staak door zijn hart. Dit is het einde van Dracula en Mina komt uit haar trance.

5.3.3. Frankenstein.

Kort na *Dracula* begon Universal Pictures naar een opvolger te zoeken. In datzelfde jaar werd door de filmregisseur James Whale *Frankenstein* gecreëerd. Ook deze film is voortgevloeid uit een roman, nl. *Frankenstein* van Mary Shelley. De verfilming is nu de bekendste ‘mad scientist’-horrorfilm aller tijden. Vooral *Dracula* en *Frankenstein* zijn het filmpubliek van vandaag bijgebleven, maar Universal heeft nog voor sequels van deze twee films gezorgd en ook voor andere klassiekers zoals: *The Mummy* (1932, Karl Freund) en *The Invisible Man* (1933, James Whale).

Korte synopsis van *Frankenstein* (1931, James Whale):

Dr. Henry Frankenstein en zijn gebochelde assistent Fritz stelen dode lichamen uit graven. Frankenstein doet dit omdat hij een artificieel mens wil maken, door delen van lijken aan elkaar te zetten en het geheel dan te ‘reanimeren’. Maar Fritz steelt voor het experiment per ongeluk de hersenen van een zware crimineel in het lab van een universiteit. Ondertussen maken de verloofde van Frankenstein, Elizabeth, zijn vriend, Victor Moritz, en zijn collega aan de universiteit, Dr. Waldman, zich zorgen om Frankenstein en zijn experiment. Ze gaan naar het afgelegen laboratorium van Frankenstein en ze zijn net getuige van zijn experiment. Het lichaam komt tot leven, maar blijkt een afgrijselijk monster te zijn, dat vrij gevaarlijk is. Hij wordt opgesloten in de kelder, maar slaagt erin Fritz te doden, die hem steeds in het nauw dreef met een vuurtoorts en een zweep. Waldman blijft in het labo, om een einde te maken aan het monster, terwijl Frankenstein trouwt met Elizabeth. Maar het monster vermoordt Waldman en ontsnapt naar het dorpje, waar de trouw plaatsvindt. Het feest wordt verstoord door een man, die zijn dood dochtertje de straten in draagt. Ze is vermoord door het monster en heel het dorp gaat samen met Frankenstein op zoek naar het monster. In de bergen ontmoeten Frankenstein en zijn creatie elkaar. Het monster neemt Frankenstein mee naar een oude windmolen en gooit hem van het dak van de molen. Frankenstein overleeft dit, maar het volk zet de windmolen in brand zodat het monster (waarschijnlijk) zijn dood vindt.

5.3.4. The Day the Earth Stood Still.

De jaren vijftig worden vooral gekenmerkt door science-fiction horrorfilms. De meeste waren low-budget en in zwart-wit gefilmd. Daardoor werden ze aanzien als B-films, daar de mainstream zich vooral ging richten op de gekleurde films. Later konden veel van deze films toch nog een cultstatus verwerven. De film, die we gaan bespreken, *The Day the Earth Stood Still*, is de eerste film, die gaat over de dreiging van een buitenaarde invasie. Andere science-fiction horrorprenten uit de jaren vijftig zoals *The Thing From Another World* (1951, Christian Nyby en Howard Hawks), *The War of the Worlds* (1953, Byron Haskin) en *Them!* (1954, Gordon Douglas) hebben vaak verband met de Koude Oorlog en de vrees voor een nucleaire oorlog.

Korte synopsis van *The Day the Earth Stood Still* (1951, Robert Wise):

De mensen van Washington DC worden op een zonnige namiddag opgeschrikt door een UFO, die landt op een grasveld. Het leger, de media en een hele groep nieuwsgierigen verzamelen zich rond het voorwerp. Opeens gaat de UFO open en een man in zilver pak, Klaatu genaamd, stapt uit en zegt dat hij in vrede komt. Wanneer hij echter een geschenk wil overhandigen, wordt hij neergeschoten door een paniekerige soldaat. Op dat moment komt er ook een gigantische robot, Gort, uit de UFO, die wezenloos blijft staan. Klaatu wordt naar het ziekenhuis gebracht en praat daar met een overheidsman. Klaatu wil een meeting met alle leiders van de wereld, omdat hij meent dat de planeet in gevaar is. De overheidsman wil echter niet luisteren en Klaatu ontsnapt uit het ziekenhuis. Klaatu neemt een andere identiteit aan en duikt onder. Hij maakt kennis met de weduwe Helen Benson en haar jonge zoon Bobby, waarmee hij optrekt. Klaatu ontmoet Professor Bernhardt, die hij waarschuwt dat als de aarde niet ophoudt met het ontwikkelen van wapens, het de andere planeten in gevaar brengt. Dan zal de aarde uit voorzorg verwoest worden door een intergalactische politie. De professor belooft Klaatu dat hij een internationale meeting zal organiseren met de belangrijkste wetenschappers over de hele wereld. Maar Bobby komt erachter wie Klaatu echt is en vertelt het aan zijn moeder en haar verloofde, Tom Stevens. Tom verradt Klaatu bij de overheid en het leger begint een jacht op Klaatu. Klaatu vraagt, net voor hij gevat en neergeschoten wordt door het leger, aan Helen om hem te helpen. Helen moet de woorden “Gort, Klaatu Barada Nikto” tegen Gort, die nog steeds bij de UFO is, gaan zeggen. Zij doet dit en Gort neemt haar mee in de UFO. Even later brengt hij Klaatu ook binnen en wonderbaarlijk komt Klaatu weer tot leven. Ondertussen hebben Bernhardt en de andere wetenschappers zich buiten de UFO verzameld. Klaatu zegt zijn boodschap: namelijk dat als

de aarde een vredesovereenkomst sluit, ze niet verwoest zullen worden. Daarna vertrekt de UFO samen met Klaatu en Gort.

5.3.5. Plan 9 From Outer Space.

De naam van de filmregisseur Ed Wood kwam al meerdere keren terug in het theoretische deel. Want als er iemand is, die zijn steentje heeft bijgedragen aan de trash-horror, dan moet het Ed Wood wel zijn. Hij begon in de jaren vijftig met het maken van goedkope horrorfilms. Maar door het uitblijven van zijn succes, stortte hij zich tenslotte in de jaren zestig in de porno-cinema. Maar vooral zijn horrorfilms uit de jaren vijftig hebben later een cultstatus gekregen: namelijk *Glen or Glenda* (1953, Ed Wood), *Bride of the Monster* (1955, Ed Wood) en natuurlijk *Plan 9 From Outer Space* (1959, Ed Wood). Met deze laatste film probeerde Wood de rage van de science-fiction horrorfilm van de jaren vijftig te volgen, maar veel publiek kon hij niet trekken met zijn film. *Plan 9 From Outer Space* werd vooral bekend doordat het in 1980 uitgeroepen werd door de Medved gebroeders tot “The Worst Movie Ever Made”. De film werd daardoor vaker uitgezonden op de televisie. Het was ook tijdens de productie van deze film dat de aan lager wal geraakte *Dracula*-acteur Bela Lugosi, die ook in de andere films van Ed Wood speelde, overleed en vervangen werd door een andere acteur. Om meer te weten over het leven en de films van Ed Wood, is het aangeraden de film *Ed Wood* van Tim Burton te bekijken.

Korte synopsis van *Plan 9 From Outer Space* (1959, Ed Wood):

Er worden UFO's gemeld in de buurt van een kerkhof. Deze UFO's worden bestuurd door een andere planeet, die met een “solarmanite bom” de aarde willen verwoesten. Ze willen dit doen om te voorkomen dat de aarde met zijn nucleaire testen het hele universum in het niets doet verdwijnen. De leider van de buitenaardse wezens gaat twee gezanten, Eros en Tanna, sturen naar de aarde om “Plan 9” in actie te stellen. Zo worden de doden op een kerkhof terug tot leven gewekt en gaan ze als zombies onder de controle van de buitenaardse wezens mensen doden. Vooral de piloot Jeff Trent en zijn vrouw Paula Trent, die vlak naast het kerkhof wonen, maken zich zorgen over deze mysterieuze gebeurtenissen. Paula moet zelfs op een zeker moment rennen voor haar leven, daar zij achterna gezeten wordt door een zombie. Uiteindelijk wordt de politie erbij gehaald. Het koppel Trent licht de inspecteur in en samen gaan ze naar het kerkhof. Daar vinden ze de UFO terug en worden binnengelaten

door Eros, die hen de nodige uitleg verschaft over zijn plannen. Maar ondertussen werd Paula door een zombie gevangen genomen. Uiteindelijk weten Jeff en de agenten Eros te overmeesteren en de zombies uit hun trance te krijgen. De UFO vat vuur en samen met Eros en Tanna vliegt hij weg.

5.3.6. The Hound of the Baskervilles.

Terwijl men in de Verenigde Staten vooral naar de science-fiction horrorfilms keek, begon het Engelse productiehuis Hammer op het einde van de jaren vijftig met het maken van gekleurde horrorfilms. Dit waren herwerkingen van de films van Universal met de *Dracula*-, *Frankenstein*- en *Mummy*-serie. De eerste productie van Hammer was *The Curse of Frankenstein* (Terence Fisher) in 1956. Door het succes van deze film werd Hammer enigszins populair bij het mainstream-publiek, maar het bleef nog steeds underground-horror. Er volgden nog andere successen zoals *Dracula* (1958, Terence Fisher), *The Revenge of Frankenstein* (1958, Terence Fisher), *The Mummy* (1959, Terence Fisher) en *The Hound of the Baskervilles* (1959, Terence Fisher). Vooral Terence Fisher was de regisseur van dienst en de genre-acteurs Peter Cushing en Christopher Lee vertolkten de hoofdrollen. Hammer maakte nog producties tot in de jaren zeventig, maar behaalde niet meer hetzelfde succes door de opkomst van een nieuw horror-genre, namelijk de “slasher”.

Korte synopsis van *The Hound of the Baskervilles* (1959, Terence Fisher):

Sherlock Holmes, de bekende detective, en zijn trouwe assistent Dokter John H. Watson worden gecontacteerd door een zekere Dokter Richard Mortimer. Deze vertelt hen de legende van de Baskervilles. Het begon allemaal met de vreselijke Sir Hugo Baskervilles, die na de moord op een onschuldig meisje in een oude ruïne bij het moeras zelf gedood werd door een hond. Maar zijn nageslacht ontkomt ook niet aan de vloek, want de volgende erfgenaam van Baskervilles heeft op dezelfde plaats de dood gevonden. Er is nog maar één erfgenaam meer in de familie en deze heeft juist gepland om naar het landgoed van zijn familie te gaan. Mortimer wil dat Holmes een oogje in het zeil houdt en deze Sir Henri Baskervilles van de dood redt. Watson vertrekt samen met Mortimer en Sir Henri naar het landgoed en Holmes volgt enkele dagen later. Daar gaat Watson op onderzoek uit en hoort inderdaad de huilende kreten van een hond. Sir Henri, die al aan enkele moordpogingen kon ontsnappen, maakt zich niet teveel zorgen en gaat om met een boerendochter, Cecile Stapleton, die een heel strenge

vader heeft. Sir Henri wordt verliefd op Cecile en loopt op een avond met haar in de ruïne, waar de andere Baskervilles het leven lieten. Maar het is een val, die opgezet is door Cecile en haar vader. Vader Stapleton is namelijk een bastaard van Sir Hugo en dus ook een erfgenaam. De hond van de legende is een gewone hond, die opgesloten werd in een mijn en uitgehongerd werd, en door de herkenning van de geur van Sir Henri hem moest aanvallen. De hond had een masker op om nog schrikwekkender te lijken. Cecile en haar vader wisten dat de Baskervilles allemaal een zwak hart hadden en zo dus vlug een hartaanval konden krijgen bij het zien van de hond. Cecile vertelt Sir Henri dat ze met haar vader zijn oom op dezelfde manier gedood hadden. Gelukkig had Holmes dit door enkele aanwijzingen voorzien en kan hij met de hulp van Watson Sir Henri nog redden. Stapleton en de hond worden doodgeschoten en Cecile verdrinkt in het moeras.

5.3.7. The Pit and the Pendulum.

Ook Roger Corman zijn we reeds tegengekomen in het theoretische deel. Terwijl Hammer een groot succes aan het worden was, begon Corman vanaf de jaren zestig in de Verenigde Staten met het maken van low-budget horrorfilmpjes in Technicolor. Deze films waren meestal verfilmingen van verhalen van Edgar Allen Poe, een auteur van horrorverhalen. Wij analyseren *The Pit and the Pendulum* (1961, Roger Corman), maar andere films, die op zijn naam staan, zijn *House of Usher* (1960, Roger Corman), *Tales of Terror* (1962, Roger Corman) en *The Raven* (1963, Roger Corman). In al deze films speelt Vincent Price de hoofdrol.

Korte synopsis van *The Pit and the Pendulum* (1961, Roger Corman):

Francis Barnard reist naar het afgelegen kasteel van zijn zus, Elizabeth Medina, en haar man, Don Nicholas Medina. Hij heeft juist gehoord dat zijn zus overleden is en wil daar het fijne van weten. Daar aangekomen treft hij zijn schoonbroer en diens zus Catherine aan in grote rouw. Wanneer Francis details vraagt over de dood van zijn zus aan Nicholas, krijgt hij heel vage antwoorden te horen. Francis vertrouwt het zaakje niet en besluit niet weg te gaan vóór hij alles weet. Van de familiedokter, Charles Leon, krijgt Francis te horen dat zijn zus gestorven is aan een shock. Nicholas vertelt Francis dat Elizabeth de laatste jaren vóór haar dood depressief werd en geobsedeerd geraakte door de folterkamer van het kasteel. Francis praat ook met Catherine en die vertelt hem over de zware jeugd van Nicholas. Nicholas zag

namelijk zijn moeder en zijn oom gefolterd en gedood worden door zijn eigen vader, Sebastian Medina, in dezelfde folterkamer. Tijdens het verblijf van Francis in het kasteel gebeuren er vreemde dingen: ze horen Elizabeth en vinden haar ring terug. Nicholas is ervan overtuigd dat Elizabeth levend begraven is en wanneer ze de kist openen, zien ze dat het voorgevoel van Nicholas klopte. Die avond hoort Nicholas het geroep van Elizabeth en gaat op het geroep af. Hij vindt haar levend in haar graf. Ze komt uit het graf en jaagt Nicholas naar de folterkamer, waar hij neervalt en sterft. Wat blijkt is dat Elizabeth een affaire had met Dr. Leon en ze haar dood gefaked heeft om van Nicholas af te geraken. Maar Nicholas komt tot leven, maar dan met de geest van zijn vader Sebastian. Hij denkt dat Elizabeth de moeder is van Nicholas en stopt haar in een kooi. Dr. Leon vindt de dood doordat hij per ongeluk valt in de “pit”. Francis komt binnen en Nicholas, die nog steeds denkt dat hij Sebastian is, ziet hem als de oom van Nicholas. Catherine en de diener Maximillian kunnen Francis nog net redden van de “pendulum”, een slagmes aan het plafond, dat steeds dichterbij Francis komt. Na een gevecht met Maximillian valt Nicholas zijn dood tegemoet en ze sluiten de folterkamer voor eeuwig en altijd. Maar ze weten natuurlijk niet dat Elizabeth nog steeds in de kooi zit.

6. **Het onderzoek.**

6.1. **Batman.**

6.1.1. **Synopsis.**

We bevinden ons in Gotham City, een fictieve stad in de Verenigde Staten, waar veel politiecorruptie en criminaliteit heerst. Bruce Wayne, een rijke vrijgezel, die samen met zijn butler in een kasteel buiten de stad woont, probeert de criminaliteit tegen te gaan. Dit doet hij door 's nachts als Batman, en niet herkenbaar als Wayne, de weerlozen te verdedigen en de criminelen aan te vallen. Wayne doet dit, daar hijzelf getuige was van de brutale moord op zijn ouders. Hij gaat vooral de strijd aan met Jack Napier, een bendeleider, die handelt voor een grote maffiabaas. Maar tijdens een gevecht tussen Batman en Jack Napier in een fabriek valt Jack in een vat met chemisch afval. Daardoor is zijn gezicht verminkt in een eeuwige grijns en is hij een krankzinnig wezen geworden, dat zichzelf de ‘Joker’ noemt. De Joker wil

een oorlog voeren tegen de burgers van Gotham City en doet dit door de vergiftiging van schoonheids- en huishoudproducten. Hij gaat eveneens de journaliste Vicky Vale, die wil achterhalen wie Batman is en die een romance begint met Bruce Wayne, schalken. Het komt tot verschillende confrontaties tussen Batman en de Joker tot de Joker uiteindelijk sterft door van het dak van de kathedraal te vallen. De politie maakt een signaal om Batman te kunnen verwittigen wanneer Gotham City in nood is in de toekomst.

6.1.2. Analyse.

Allusies zijn zeker aanwezig in *Batman*. Cis Bierinckx van het tijdschrift *Film en Televisie + Video* zegt zelfs dat het niet moeilijk is voor een cinefiel om referenties te vinden naar de filmgeschiedenis. Hij geeft aan dat er allusies gemaakt worden naar Duits expressionistische films uit de jaren twintig, zoals de film *Metropolis* (1926, Fritz Lang).¹⁸² Bij de Duits expressionistische cinema is het visuele heel belangrijk: de cinema heeft dan ook haar oorsprong in de schilderkunst. Het beeld, dat men weergeeft, weerspiegelt iemands innerlijke visie. De cinematografische elementen moeten gevoelstoestanden van angst, onzekerheid en terreur opwekken. We krijgen zo een nachtmerrie-achtige indruk.¹⁸³ Deze stijl heeft zijn sporen nagelaten in de latere Amerikaanse horrorfilm en daarom is het dan ook aangewezen de allusies vooral op cinematografisch vlak te bekijken. Naar mijn mening is de stad Gotham City duidelijk geïnspireerd op de futuristische stad in *Metropolis*. Dit zien we aan de buitengewoon hoge en fabriekachtige gebouwen, maar ook aan de burgers, die in dezelfde sombere en onderdrukte sfeer leven.

Voor het Duits expressionistische horrorgenre heb ik echter *Metropolis* niet onder de loep genomen, maar wel de vampierfilm *Nosferatu* (1922, F.W. Murnau). Op het vlak van de cinematografie zien we wel enkele elementen in *Batman*, die overeenkomen met *Nosferatu*. De Duits expressionistische cinema staat onder andere voor scherpe en overdreven schaduwen en voor een sterke contrastering in licht.¹⁸⁴ In *Batman* zien we dezelfde zwart-achtige kleuren en het hoge contrast in belichting. Nemen we even het begin van de film, wanneer een familie bedreigd en beroofd wordt door twee boeven. Batman kijkt neer op het gebeuren vanop het dak van één van de gebouwen. Het is nacht, dus de zwart-achtige kleuren worden

¹⁸² BIERINCKX (C.). *Batman*, esthetisch stripboek. In: *Film en Televisie + Video*, 1989, nr. 388, p. 11.

¹⁸³ German Expressionist Film. http://icg.harvard.edu/~fc76/handouts/3_Expressionist_Cinema.html + Art and Culture Network: German Expressionist Film. <http://www.artandculture.com/arts/movement?movementId=374>

¹⁸⁴ Voor meer informatie over de Duits expressionistische cinema: Shadows (of German Expressionism). <http://www.cinepad.com/filmnoir/shadows.htm>

nog meer geaccentueerd. Maar het zwart van de stad en de daken wordt gecontrasteerd met het fel verlichte dak, waarop Batman staat. Op dit verlichte dak ziet men de scherp afgelijnde pikzwarte contour van Batman. Batman lijkt heel groot en angstaanjagend en als hij van het dak “glijdt”, kunnen we zien dat zijn contour eigenlijk een gigantische schaduw was. Ook dit is iets wat we terugvinden bij de film *Nosferatu*. Daar wordt de spanning opgedreven door de grote schaduw van de vampier Orlock, die de trap opgaat, de deur opendoet en vervolgens vóór Ellen verschijnt. In Duits expressionistische horror wordt namelijk eerst de schaduw van het onbekende wezen getoond en dan pas het wezen. Dit is ook het geval bij *Batman*, want we krijgen Batman niet te zien voordat we zijn schaduw gezien hebben. Het beeld van Batman op het dak verwijst ook naar een andere Duits expressionistische film, namelijk *The Cabinet of Dr. Caligari* (1919, Robert Wiene). De daken hebben wel rechte lijnen, maar ze zijn heel asymmetrisch, waardoor we ons niet zo goed kunnen oriënteren in het daklandschap. Dit is heel kenmerkend voor *The Cabinet of Dr. Caligari*, waar geen enkel raam, huis of straat symmetrisch is. Het lijkt alsof we ons in een droomlandschap bevinden, maar later wordt duidelijk dat dit de denkwereld is van een psychiatrische patiënt, die een vervormd beeld heeft van de werkelijkheid. Veel momenten in *Batman* zijn ook opgetekend met de donkere zwart-achtige kleuren (vaak zwarte achtergrond met witte stadsrook) van de Duits expressionistische films.¹⁸⁵

Er zijn niet enkel cinematografische elementen in *Batman*, die overeenkomen met *Nosferatu*, maar ook de twee hoofdpersonages lijken op elkaar. Uiterlijk hebben ze niets met elkaar gemeen, maar toch heeft Batman in zekere mate iets weg van het personage Orlock: ze worden beiden aanzien als vampierachtigen. Batman is dan wel geen echte vampier, maar op een bepaald moment in de film roept een journalist naar de politiecommissaris:

They say he drinks blood.

Dit is een verwijzing naar het fenomeen van het bloed drinken bij vampieren en dus ook naar *Nosferatu*. Daarnaast leven Batman en Orlock allebei alleen als vrijgezel in een kasteel, ver verwijderd van de bewoonde wereld. Ze doen zich soms voor als iemand anders. Zo doet Orlock zich voor als de koetsier van Hutter en verradt Batman niet dat hij in het dagelijkse leven de miljonair Bruce Wayne is. Ze voeren hun ‘werk’, of het nu bloedzuigen is of het kwaad bevechten, ’s nachts uit. De eenzaamheid in het kasteel wordt doorbroken door het bezoek van een buitenstaander. Bij Orlock komt Hutter op bezoek, eet samen met Orlock in een kille zaal en blijft overnachten. In *Batman* is het de journaliste Vicky Vale, die op bezoek

¹⁸⁵ DANIELS (L.). *Living in fear: a history of horror in the mass media*. New York, Da Copa Press, 1975, p. 109.

komt, ook samen met Bruce Wayne (Batman) in het kille kasteel eet en uiteindelijk blijft slapen.

We kunnen ook zeggen dat de verhaalelementen van *Batman* overeenkomen met *Dracula* (1931, Tod Browning), maar dit komt grotendeels doordat *Dracula* een herwerking is van *Nosferatu*. In de geraadpleegde filmtijdschriften werd met geen woord gerept over allusies naar de film *Nosferatu*. *Sight and Sound* vermeldt in een korte recensie de film *Dracula*, maar enkel in de ironische zin dat Batman zich moet verkleden als Dracula.¹⁸⁶ In *Batman* heb ik toch een kleine verwijzing naar *Dracula* gevonden in een dialooglijn. Als de journalist Alexander Knox de redactie binnenwandelt, wordt hij door één van zijn collega's begroet met het welbekende accent van *Dracula*-acteur Bela Lugosi:

Welcome, Count Dracula!

Toch lijkt Batman als personage meer op Dracula dan op Orlock. Het is misschien in ieder geval al vreemd om Batman met monsters uit horrorfilms te vergelijken, want we zouden hem misschien eerder als de held van de film kunnen beschouwen. Maar in de film zegt Vicky Vale tegen Batman:

Some people think you're more dangerous than the Joker.

Batman kan dus gezien worden als een monster en meer bepaald een Universal-monster. Het verschil met de Duits expressionistische horrorfilms en de Universal-films uit de jaren dertig is dat men zich in deze laatste films meer gaat richten op het monster. Het karakter van het monster is complexer geworden; het is geen angstwekkend en lelijk wezen zoals Orlock. We gaan ons daarentegen identificeren met het monster en we krijgen er zelfs sympathie voor. Daarom ga ik me bij de Universal-films vooral richten op de allusies, wat betreft het monster. Randy Loren Rasmussen ziet de klassieke monsters of Universal-monsters als volgt: “[...] *monsters are the core of most classic horror films. Aesthetically, they get the best of nearly everything: makeup, costume, lighting and camera angle.*”¹⁸⁷ Hij heeft gelijk want niet alleen staat Batman op de voorgrond, ook krijgt hij een speciaal kostuum met cape en masker. Zoals we boven in een voorbeeld zagen, namelijk de scène waar Batman op het dak staat, zijn de belichting en het camerastandpunt van de eerste scène van het “monster” heel belangrijk. Wat een monster nu juist een klassiek monster maakt volgens Rasmussen, is dat hij omringd is door een aura van doem. Er rust een vloek op hem; het monster heeft geen grip op zijn bestaan als monster. Dit is ook het geval bij Batman, die zich van het ene moment op het

¹⁸⁶ *Batman*. In: *Sight and Sound*, 1989, vol. 58, nr. 4, p. 288.

¹⁸⁷ RASMUSSEN (R.L.). *Children of the night: the six archetypal characters of classic horror films*. Jefferson, McFarland & Company, 1998, p. 194.

andere, verkleedt als een vleermuis en de criminaliteit tegengaat. Uit de film blijkt dat hij dit doet uit woede voor de moord op zijn ouders. Batman is geïsoleerd van de wereld, wat ook kenmerkend is voor het Universal-monster. Een Universal-monster doet wat hij doet omdat hij zich daar op één of andere manier toe verplicht ziet.¹⁸⁸

Noël Carroll maakt in zijn boek *The Philosophy or Paradoxes of the Heart* een onderscheid tussen vijf soorten monsters. Batman is een ‘fission’-monster: dit is een monster met twee identiteiten, maar die toch maar één lichaam heeft. Denken we ook aan figuren zoals weerwolven of *Jekyll and Hyde*. Zo ook heeft Batman twee identiteiten: soms is hij de miljonair Bruce Wayne en dan weer is hij Batman. Maar tegelijkertijd is hij ook een monster, dat omringd is met objecten, die we aanvankelijk vies vinden. Zoals Dracula omringd is door spinnen en ratten, is Batman in zijn Batcave omgeven door vleermuizen. Batman is niet het enige monster in de film, maar wel het hoofdmonster, zoals we kunnen afleiden uit de titel. De Joker, die in een vat chemisch afval gevallen is, is eveneens een monster. In tegenstelling tot Batman is hij veel schrikwekkender, want zijn gezicht is in één grote onmenselijke grijns veranderd. Zoals Batman is hij niet angstaanjagend zoals Orlock, maar hij heeft wel een slechter karakter. De Joker is zoals Carroll het zou zeggen geen ‘fission’-monster, maar een ‘fusion’-monster, een monster dat maar één identiteit heeft.¹⁸⁹

Een segment in de film *Batman*, dat een ode is aan de horrorfilm, is het segment waarbij de Joker op bezoek is bij een chirurg. De camera bevindt zich achter de ligstoel, waarin de Joker zit, zodat we niet de Joker, maar enkel het gezicht van de chirurg kunnen zien. Als deze laatste de windels van het gezicht van de Joker verwijderd, krijgt hij een verschrikt gezicht. De Joker kijkt in de spiegel, slaagt de spiegel en de lamp kapot, zodat wij als kijker geen kans krijgen om zijn gezicht te zien. Dit is volgens Elsaesser gedaan om de spanning en het verrassingseffect op te bouwen in een horrorfilm, namelijk door het monster, hier de Joker, zolang mogelijk buiten beeld te houden.¹⁹⁰ De scène met de chirurg, die de windels vol spanning van het gezicht van de Joker haalt, heeft iets weg van *Frankenstein* (1931, James Whale).

Wat Frankenstein zo speciaal maakt en het onderscheidt van andere Universal-films, is dat we hier te maken hebben met een typische ‘mad scientist’ verhaal. Tony Williams, die de familie binnen de horrorfilm bestudeert, zag dat zowel de Joker als Batman de rol van Dr.

Frankenstein vertolken. De Joker zegt namelijk tegen Batman:

¹⁸⁸ RASMUSSEN. *Op. Cit.* pp. 194-195.

¹⁸⁹ De types van monsters: hoofdstuk “Fantastic biologies and the structures of horrific imagery” in: CARROLL. *The philosophy ... Op. Cit.* pp. 42-52.

¹⁹⁰ ELSAESSER. *Op. Cit.* p. 195.

You did it. You made me. You dropped me into that vat of chemicals.

Daarop antwoordt Batman, de moord van de Joker op zijn ouders in gedachte houdend:

You made me first.¹⁹¹

De Joker speelt op een gegeven moment ook de rol van Dr. Frankenstein, wanneer hij een zogenaamd kunstwerk wil maken van het gezicht van zijn vriendin Alicia. Hij verminkt haar gezicht omdat hij net als Dr. Frankenstein de macht heeft over iemands lichaam. Hij tovert ook een grijns op de gezichten van veel mensen door een bepaalde chemische samenstelling in schoonheidsproducten te doen. Hij heeft net als een ‘mad scientist’ een graad in de wetenschappen en gaat die misbruiken, niet altijd heel bewust.

Bruce Wayne leest het dossier van de Joker, die beantwoordt aan het profiel van een ‘mad scientist’ voor:

... results of psychological profile: violent mood swings, highly intelligent, emotional unstable. Application includes science, chemistry and art.

Zo zegt Rasmussen over de typische ‘mad scientist’: “[...] a brilliant but flawed innovator, misunderstood by other people who cannot see what he sees and too toxicated with the beauty of his private vision to recognize its potential for disaster.”¹⁹² Toegegeven, de Joker heeft helemaal geen goede bedoelingen en spaart geen mensenleven, maar toch is hij ervan overtuigd om kunst en schoonheid op de wereld te zetten door mensen te verminken. Wanneer hij zijn eerste levend kunstwerk laat zien, in de vorm van zijn vriendin Alicia, wordt hij niet begrepen door Vicky Vale.

Er zijn referenties naar horror uit de jaren twintig en dertig, maar uit latere jaren was moeilijk te vinden. Het kasteel van *Batman* is hetzelfde soort kasteel in *The Pit and the Pendulum* (1961, Roger Corman). Het is niet exact hetzelfde kasteel, maar het heeft eveneens kantelen en vele scherpe torentjes.

Ik ga bij de films van Tim Burton niet altijd uitvoerig ingaan op de muzikale allusies, daar de recensenten dit nooit besproken hebben. Toch interessant om te vermelden is dat Christian Lauliac van *Positif* opmerkt dat de trouwe componist van Burton, Danny Elfman, zich ook laat inspireren door de geschiedenis van de horrorfilm. Doordat beide mannen zich laten leiden door de horrorfilm, hebben we hier met een even sterke collaboratie te maken zoals Alfred Hitchcock en Bernard Herrmann volgens Lauliac. Lauliac schrijft over Elfman:

¹⁹¹ WILLIAMS (T.). *Hearts of darkness: the family in the American horror film*. London, Associated University Presses, 1996, p. 252.

¹⁹² RASMUSSEN. *Op. Cit.* p. 129.

“*Elfman suit plus ou moins consciemment les traces de ses aînés, son ascendance étant à chercher dans les codes narratifs de la musique hollywoodienne pratiquée jadis par Max Steiner (King Kong), Franz Waxman (Bride of Frankenstein) ou Bernard Herrmann (The 7th Voyage of Sinbad).*”¹⁹³ In *Batman* zou Elfman zich volgens Lauliac gericht hebben op *King Kong* (1933, Merian C. Cooper en Ernest B. Schoedsack) en *The Beast with Five Fingers* (1946, Robert Florey).¹⁹⁴

6.2. Edward Scissorhands.

6.2.1. Synopsis.

De film omvat het verhaal, dat een grootmoeder vertelt aan haar kleindochter vóór het slapengaan. Het verhaal speelt zich af in een Amerikaanse suburbia met identieke pastelkleurige huisjes. Net buiten deze suburbia staat op een heuvel een gotisch kasteel. Wanneer Peg Boggs, een verkoopster van de schoonheidsartikelen van Avon, niet veel geluk heeft bij de verkoop van deur tot deur, besluit ze naar het kasteel te gaan om daar haar producten van de hand proberen te doen. Daar leert ze een jongen, Edward, kennen met scharen als handen. Hij is een creatie van een oude man, die hem niet heeft kunnen afmaken door zijn plotse dood. Hij ziet er zo hulpeloos uit dat Pegg besluit hem mee naar haar huis in de suburbia te nemen. Daar maakt hij kennis met haar man Bill, haar zoon Kevin en haar dochter Kim, een populaire cheerleader. Edward wordt verliefd op Kim, maar Kim weet niet goed hoe ze ermee moet omgaan. De burens en voornamelijk de vrouwen, die niet veel om handen hebben, raken gefascineerd door Edward en zijn talent in het knippen van struiken en haar. Maar langzamerhand geraakt Edward geïsoleerd van de suburbia door de wraak van Joyce, een buurvrouw, die kwaad is door de afwijzing van Edward op haar seksuele avances en door Jim, de vriend van Kim, die zich bedreigd voelt. Iedereen kant zich tegen Edward en de familie van Peg en op kerstavond zet de bevolking de jacht in op Edward. Kim, die verliefd is geworden op Edward, helpt hem te vluchten naar zijn kasteel. Daar heeft een gevecht plaats tussen Edward en Jim, waardoor Jim vermoord wordt. Kim kan de burens wijsmaken dat ook Edward het gevecht niet overleefd heeft en daardoor zetten de burens hun achtervolging stop. Edward blijft alleen achter in zijn kasteel en maakt sneeuw door

¹⁹³ LAULIAC (C.). La complainte des spectres: les musiques des films de Tim Burton. In: *Positif*, 2000, nr. 468, p. 28.

¹⁹⁴ LAULIAC. *Op. Cit.* p. 29.

ijssculpturen te maken. De grootmoeder, die dit verhaal vertelt aan haar kleindochter, blijkt Kim te zijn.

6.2.2. Analyse.

Bij *Edward Scissorhands* hebben we net als bij *Batman* veel verwijzingen naar het Duits expressionisme. En dit terug in de cinematografische zin. Iannis Katsahnias van *Cahiers du Cinéma* merkt op dat er tijdens de film een aantal flash-backs zijn, die zich enkel in het gotische kasteel afspelen en die erg expressionistisch aanvoelen. Dit komt vooral door de donkere kleuren.¹⁹⁵ Er wordt namelijk gebruik gemaakt van zwart en wit met fletse kleuren. Dit staat in fel contrast met de kleuren van de suburbia, waar elk huisje een ander pastelkleurtje heeft. Zelfs de bewoners lopen er rond in kleren met snoepjeskleuren. En door de hevige zon krijgt alles een stralende indruk. Niet de donkere kleuren van de flash-backs hebben veel weg van een Duits expressionistische film, maar de kamers van het kasteel volgens Cis Bierinckx van *Film en Televisie + Video*.¹⁹⁶ Hij heeft gelijk, want wanneer Peg het kasteel betreedt, zien we de expressionistische kleuren van het kasteel. We hebben hier echter niet met een flash-back te maken.

Vooraf het atelier heeft naar mijn mening veel weg van de film *Nosferatu* (1922, F.W. Murnau). Wat meteen opvalt is dat er net als in *Nosferatu*, ook in het kasteel van *Edward Scissorhands* grote zalen zijn. Ze zijn niet ingericht met meubels, behalve dan dat er bij *Edward Scissorhands* apparaten van de oude uitvinder aanwezig zijn. Een allusie, die gemaakt wordt, is de vloer met de grote tegels, afwisselend zwart en wit, die terugkomen in het kasteel van Orlock en het balkon van Ellen. Een andere allusie is de poort, waarlangs Peg het kasteel binnenstapt. Het is dezelfde gotische poort als in *Nosferatu*, alleen hangt er bij *Edward Scissorhands* nog een enorme ronde deurklopper aan. Het is een ronde poort met houten planken, die vertikaal naast elkaar geslagen zijn en als scharnieren twee grote smeedwerken heeft.

Niet enkel het decor heeft volgens mij veel weg van *Nosferatu*, maar ook het personage Edward Scissorhands lijkt op te gaan in het decor. Let wel, we hebben het hier over het personage in de cinematografische zin. Edward is in een zwart pak gestoken en heeft pikzwart overeind staande haren. Zijn gezicht is bleker dan bleek, laat staan wit. Er zit geen

¹⁹⁵ KATSAHNIAS (I.). Edward l'intouchable. In: *Cahiers du Cinéma*, 1991, nr. 442, p. 33.

¹⁹⁶ BIERINCKX (C.). Frankenstein met creatieve scharen. In: *Film en Televisie + Video*, 1991, nr. 408/409, p. 20.

enkel kleur in hem in tegenstelling tot de bewoners van de suburbia. Ook de houding van Edward doet sterk denken aan die van Orlock. Edward heeft dan wel lange scharen in de plaats van de lange vingers van Orlock, maar beiden houden ze die stijf naast het lichaam. Ze bewegen zich beiden voorovergebogen en stijf voort. Kijken we even naar een bepaalde scène in *Edward Scissorhands*. Wanneer Peg in het kasteel naar iemands aanwezigheid gaat zoeken, neemt ze een kijkje op de zolder. Vanuit een donker hoekje komt Edward te voorschijn. Als Peg de scharen ziet, schrikt ze. Edward ziet er ook schrikwekkend uit: het publiek krijgt namelijk het camerastandpunt te zien van Peg. Edward komt traag op haar af met schuin hoofd, opengesperde ogen en de scharen stijf naast zich. Hij strekt zelfs zijn armen uit naar haar. Deze scène hebben we ook in *Nosferatu*, maar dan is het Hutter, die verschrikt is door Orlock. Wanneer Hutter in zijn bed ligt, komt Orlock de kamer binnen. Hij komt traag op Hutter af met eveneens schuin hoofd, opengesperde ogen en de handen stijf naast zich. Ook Hutter is verschrikt en weer wordt de kijker ook mee betrokken door het camerastandpunt van Hutter te tonen. Er wordt dus in de scène van de ontmoeting tussen Peg en Edward zonder twijfel een allusie gemaakt naar *Nosferatu*.

Diezelfde scène toont ook aan dat we hier met een horrorfilm te maken hebben. Noël Carroll geeft aan dat de horrorcinema twee grote kenmerken heeft: ten eerste is er de aanwezigheid van het monster en ten tweede wekt het genre van de horror een soort affect op. Die twee kenmerken zitten vervat in de scène. Ten eerste is er het monster, namelijk Edward, en ook het gevoel dat het monster een dreiging kan zijn. Carroll is ervan overtuigd dat bij horror de emotionele reactie van het publiek overeenkomt met de emotionele reacties van de filmpersonages. Dus net als Peg kijken we eerst verschrikt en als we zien hoe hulpeloos het monster wel is, verandert dit. Iets is dreigend en weerzienwekkend volgens Carroll als het contradictionair (bv. geen verschil tussen mens en dier), vormeloos of niet compleet is. Het laatste is het geval bij Edward: hij heeft geen handen. Ook de dochter van Peg, Kim, schrikt als ze Edward voor de eerste keer ziet. Hij ligt in haar bed en ze ziet meteen zijn scharen, en dus het gebrek van handen.¹⁹⁷

Een andere allusie, die niet uit het oog mag verloren worden, is dat weer eerst de schaduw van het onbekende wezen, namelijk Edward, getoond wordt. Wanneer Peg de trap opgaat naar de zolder, wordt de immense schaduw van Edward geprojecteerd op de kasteelmuur. Zoals we gezien hebben, werd dit vaak in Duits expressionistische horror gebruikt om spanning op te bouwen.

¹⁹⁷ CARROLL. *The Philosophy ... Op. Cit.* pp. 14-23.

Edward wordt dan wel ingeleid als een schrikwekkend *Nosferatu*-monster, toch blijkt hij achteraf een Universal-monster te zijn. Dit zagen we ook bij *Batman*. Met andere woorden, uiterlijk en cinematografisch is Edward een Duits expressionistisch monster, maar innerlijk en conceptueel is hij een Universal-monster.

Het is geen van de recensenten ontgaan dat er op dat vlak allusies gemaakt worden naar *Frankenstein* (1931, James Whale). *Sight and Sound*-recensent Philip Strick en *Cahiers du Cinéma*-recensent Antoine de Baecque zien in de oude uitvinder dokter Frankenstein.¹⁹⁸ Cis Bierinckx van *Film en Televisie + Video* vindt Edward een hedendaags Frankensteins monster met punkallure.¹⁹⁹ Iedereen kan opmerken dat *Edward Scissorhands* gebaseerd is op het concept van de film *Frankenstein*. Het concept van *Frankenstein* is dat een professor of uitvinder een menselijk wezen maakt, zonder het medeweten van de buitenwereld. Hier volgen enkele overeenkomsten tussen *Frankenstein* en *Edward Scissorhands*. Ten eerste hebben we met de typische professor in witte labjas te maken, die een levende creatie heeft gemaakt. De professor in *Edward Scissorhands*, wiens naam nergens in de film vermeld wordt, is een Prometheus-figuur. Dit is hoe Rasmussen de ‘mad scientists’ van de klassieke cinema ziet. Ze zijn niet echt ‘mad’; ze hebben geen verlangen om te verwoesten, te domineren of te bezitten. De ‘mad scientist’ wil een soort van macht over leven en dood, net zoals Prometheus in de Griekse mythe het vuur van de goden ging stelen en het aan de stervelingen gaf. Maar de zoektocht naar kennis van de professor isoleert hem van de samenleving. Het beste voorbeeld van zo’n Prometheus-figuur is Dr. Henri Frankenstein.²⁰⁰ De maker van Edward woont ook afgelegen en is geïsoleerd van de samenleving. Hij houdt zich bezig met het uitvinden van allerlei machines, tot hij op een dag besluit een machine met een hart te maken, namelijk Edward. Hij leert Edward onder andere etiquette en poëzie. Door de plotse dood van de oude man, heeft Edward nooit zijn handen gekregen. Zijn maker leefde in een ivoren toren zodat hij geen rekening hoefde te houden met de gevolgen van zijn schepsel. Edward kan zijn gevoelens niet uiten in een wereld, waar ook kwade krachten werkzaam zijn, en daardoor wordt hij door de grote meerderheid niet begrepen. Het gevolg hiervan is dat hij zijn hele leven alleen, zonder zijn geliefde, moet verderleven op het kasteel. Het monster van Frankenstein is als het ware aan elkaar genaaid, iets wat men ook kan merken aan de kleren van Edward: zijn pak bestaat uit verschillende materialen en is met ceinturen en ritsen verbonden met elkaar. Maar dit pak wordt gezien als een lichaam, want

¹⁹⁸ STRICK (P.). *Edward Scissorhands*. In: *Sight and Sound*, 1991, p. 42. + DE BAECQUE (A.). L’Amérique sous les fers. In: *Cahiers du Cinéma*, 1991, nr. 442, p. 36.

¹⁹⁹ BIERINCKX. *Frankenstein ... Op. Cit.* p. 20.

²⁰⁰ RASMUSSEN. *Op. Cit.* pp. 129-130.

van zodra Peg hem in huis heeft genomen, krijgt hij kleren van haar man. Deze zijn te groot en zitten hem niet als gegoten. Uit ongemak knipt hij ook zonder opzet de bretellen door. Zoals zijn kleren hem niet passen, past hij met andere woorden ook niet in de samenleving. Hetzelfde zien we bij het monster van Frankenstein: zijn kleren zijn even burgerlijk en veel te klein. Rasmussen zegt dat de status als sociale buitenstaander van het monster benadrukt wordt door de kleren. Het representeert een emotionele leegte en fysieke opgelatenheid. Het monster van Frankenstein is niet voorbereid op de buitenwereld, maar probeert overeen te komen met de mensen. Wanneer dit niet lukt en hij misbegrepen wordt, wordt hij pas echt een monster. Dan stopt hij met het proberen van vrienden te maken.²⁰¹ De monsters hebben dus moeite om zich aan te passen aan de conventies van de wereld. Zo gaat Edward in de val lopen van een misdaad, enkel uit liefde voor een meisje. Edward wil goed doen, maar door zijn scharen kwetst hij mensen: zo snijdt hij Kim en Kevin wanneer hij hen eigenlijk wil helpen. Ook het monster van Frankenstein wou in de eerste plaats met het kleine meisje Maria spelen en haar niet vermoorden. Beide wezens hebben zichzelf niet gemaakt en hebben zo ook geen controle over hun handelingen. Als ze misbegrepen worden, worden ze pas echt kwaad. Edward doodt op het einde Jim, die hem bedreigt met een geweer. Als het monster van Frankenstein door Fritz bedreigd wordt met een toorts vuur, gaat hij ook uit zelfverdediging Fritz vermoorden. Zowel het monster van Frankenstein als Edward worden op een gegeven moment opgesloten: het monster in een kamertje van het atelier en Edward in de gevangenis na de diefstal, die hij niet gepleegd had. Op het einde van de twee films komt het volk in opstand tegen de monsters. De twee bendes gaan in slingervorm het monster zoeken naar de plaats, waar de figuren vandaan kwamen. Ze willen hen dood en bij

Frankenstein gaat ook de politie mee op jacht. Maar in *Edward Scissorhands* gaat een politie-agent Edward juist ter hulp schieten. De toortsen van het volk in *Frankenstein* worden vervangen door sigaretten in *Edward Scissorhands*. Beiden volkeren gaan ervan uit dat het monster dood is. Edward is overduidelijk nog in leven, want anders zou er geen sneeuw meer zijn. In de volgende film van *Frankenstein*, namelijk *Bride of Frankenstein* blijkt het monster van Frankenstein ook nog in leven te zijn.

Zoals hierboven blijkt, hebben we weer te maken met een Universal-monster bij Burton. We voelen een sympathie voor het monster. Maar ik moet toegeven dat Edward voor meer sympathie zorgt dan Universal-monsters zoals Dracula of het monster van Frankenstein. Het

²⁰¹ RASMUSSEN. *Op. Cit.* pp. 241-242.

gaat meer om een soort van medelijden, dat ze opwekken bij de kijker volgens mij. Het monster staat voor de depressieve mens volgens Bowles en Crane. Net als de monsters vinden de meeste mensen de wereld niet altijd een aangename plaats om te verblijven. Maar ze moeten zich in leven houden en verdergaan wat er ook gebeurt.²⁰² Het monster is de persoon, die door schrikwekkende karakteristieken een minderheid vormt in de samenleving. Die karakteristieken heeft hij zelf niet gewild, maar hij moet ermee leren leven. Dracula kan volgens Crane aanzien worden als een slachtoffer. Hij gaat enkel bloed drinken omdat hij niet anders kan, opdat hij zou kunnen overleven.²⁰³ Evans is ervan overtuigd dat de aantrekkingskracht van de horrorfilm schuilt in de aliënatie van het monster. Het is namelijk de gevreesde nachtmerrie van de adolescent om niet aanvaard te worden door de samenleving, waartoe hij zo graag wil behoren. Hij is bang om gehaat en verjaagd te worden.²⁰⁴ Maar dit geldt vooral voor de Universal-monsters en ook voor Edward, die veel wegheeft van een Universal-monster.

We kunnen dus zeggen dat de allusies naar *Frankenstein* vooral op het vlak van concept zijn, behalve de metalen apparaten in het atelier, die rechtstreekse cinematografische verwijzingen zijn naar *Frankenstein*.

We zien weliswaar een cinematografische allusie naar een andere Universal-film uit de jaren dertig, namelijk *Dracula* (1931, Tod Browning). Eerst en vooral lijkt de binnenkant van het kasteel op het stoffige gotische kasteel van Count Dracula. Er is namelijk ook een grote trap en hier en daar kaarsenhouders. In *Dracula* is er een beeld, dat twee keer getoond wordt. Dit beeld is een stuk muur van het kasteel met linksboven een gotisch raam (langwerpig raam, dat eindigt in een punt, zoals een kerkraam) en rechtsonder een grote stoel met een oud laken erover. Het beeld komt ook terug in *Edward Scissorhands*, maar dan als achtergrond van een beeld. We vinden dit terug in het segment, waar Peg het kasteel binnenkomt en op onderzoek uitgaat. De camera staat aan de zijkant van de trap en Peg gaat de trap op. Achter de trap zien we het beeld van *Dracula*, namelijk linksboven het gotische raam en rechtsonder de stoel met het oude laken. Aan de deur, waar Peg het kasteel binnenkomt, staan ook twee stoelen met oude lakens.

Een andere allusie, die we niet onder stoelen of banken kunnen steken, is de allusie naar de Edgar Allen Poe verfilmingen van Roger Corman, zoals de film *The Pit and the Pendulum*

²⁰² BOWLES (P.). *Collected stories: 1939-1976*. Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1979, p. 83.

²⁰³ CRANE. *Terror and everyday life: singular moments in the history of the horror film*. Thousand Oaks, Sage Publications, 1994, p. 74.

²⁰⁴ EVANS (W.). *Monster movies: a sexual theory*. In: GRANT (B.K.) (ed.). *Planks of reason: essays on the horror film*. Metuchen, Scarecrow Press, 1984, p. 55.

(1961, Roger Corman). De rol van de oude uitvinder wordt vertolkt door niemand minder dan Vincent Price, die steeds de hoofdrol speelde in de Edgar Allen Poe films. Dit werd opgemerkt door Antoine de Baecque van *Cahiers du Cinéma* en vooral door Cis Bierinckx van *Film en Televisie + Video*. Deze laatste vindt dat zelfs het vervallen landgoed, dat zich rond het kasteel bevindt, zo uit een Edgar Allen Poe-film komt.²⁰⁵ Dit dunkt mij ook als ik het kasteel van *The Pit and the Pendulum* vergelijk met dat van *Edward Scissorhands*. De allusie wordt al gemaakt doordat Vincent Price de kasteelheer speelt van een verlaten kasteel. Price is voor de gelegenheid als kasteelheer met een sjaaltje rond de keel voorzien. Dat is ook het beeld van Vincent Price, dat we herinneren van zijn vorige films. In zijn oude kasteel lijkt hij ook tot een ver verleden te behoren en niet tot de hedendaagse suburbia. Burton heeft de horroracteur dus in zijn typische cinematografische omgeving geplaatst.

Net zoals bij *Batman* heeft het kasteel van de buitenkant veel weg van dat in *The Pit and the Pendulum*. Dezelfde hoge torentjes zijn er te vinden en het kasteel staat op een berg.

Wanneer Peg nog in het pastelkleurige suburbia zit, kijkt ze op een gegeven moment in de achteruitkijkspiegel van haar auto. Daar is het zwart afgetekende kasteel te zien tegen een lichte hemel: het kasteel lijkt onwerkelijk. Bij *The Pit and the Pendulum* heeft men ook een onwerkelijk kasteel. Als Francis Barnard uit de koets stapt en omhoog kijkt naar het zwarte kasteel, lijkt het net alsof het kasteel een schilderij is. Het steekt scherp af met de heldere kleur van de zee aan de voet van de berg. Hetzelfde kan opgemerkt worden bij het kasteel van *Edward Scissorhands*, dat ook heel fel verschilt in kleur met de suburbia.

Ik las in het boek van Les Daniels, *Living in fear: a history of horror in the mass media*, dat

Roger Corman, de regisseur van *The Pit and the Pendulum*, in deze film en ook in de andere verfilmingen van Edgar Allen Poe, zorgde dat er geen gestandaardiseerde Hollywoodiaanse happy ending aan te pas kwam. De jonge geliefden, die ongedeerd van de grote ramp, ervan doorgaan, is niet terug te vinden in zijn films. Corman deed dit voor het jonge publiek, die het ineensluiken van zo'n cliché toejuichten.²⁰⁶ Ook in *Edward Scissorhands* worden Kim en Edward niet verenigd en heeft het hele gebeuren zijn sporen nagelaten op de twee geliefden, die enkel nog van elkaar kunnen dromen.

Misschien een kleine allusie, alhoewel het dan wel een kleine prop is, is het stenen hert in *The Hound of the Baskervilles* (1959, Terence Fisher). Als Peg het landgoed van Edward

²⁰⁵ DE BAECQUE. *Op. Cit.* p. 36. + BIERINCKX. *Frankenstein ... Op. Cit.* p. 20.

²⁰⁶ DANIELS. *Op. Cit.* p. 207.

wil betreden, komt ze eerst voorbij een hek, dat met verschillende beelden verfraaid is. De meeste beelden zijn dieren en demonen. Maar bovenaan staat een groot stenen hert. In *The Hound of the Baskervilles* is er een trap vóór het kasteel van de familie Baskervilles. Aan weerszijden van de trap, staat er een stenen hert op een voetstuk.

6.3. Batman Returns.

6.3.1. Synopsis.

In het vervolg op *Batman*, neemt Batman het op tegen nieuwe vijanden, namelijk de ‘Penguin’ en ‘Catwoman’. De Penguin, aka Oswald Copplepot, wordt als baby in de riool gegooid door zijn ouders omdat hij op een pinguïn lijkt. Een circus ontdekt hem en neemt hem op in de Freakshow. Maar na het opdoeken van het circus, gaat het circus nog verder met criminele praktijken. Penguin staat aan het hoofd van deze bende en ze trekken zich terug in de riolen en de sectie van de pinguïns in Gotham Zoo. Als wraak voor de afwijzing van zijn ouders jegens hem, beraamt Penguin een plan om alle eerstgeboren zonen van Gotham City te vermoorden. Om een lijst te bekomen van deze zonen, zorgt Penguin voor de nodige media-aandacht en gebruikt hij de smoes dat hij in de archieven van de geboortenakten de naam van zijn ouders wil opzoeken. Max Shreck, een corrupte industrieel, ziet in Penguin een bondgenoot. Shreck wil namelijk een grote condensator, die energie uit Gotham City wegzuigt, plaatsen, maar daar is de burgemeester tegen gekant. Shreck organiseert een campagne voor Penguin, zodat deze verkozen zou worden tot burgemeester en hem zou kunnen helpen met zijn plannen. Penguin wil dit doen en zet daarvoor zijn eigen plannen even aan de kant. Hij probeert tevergeefs Batman uit de weg te ruimen, die de Penguin heel verdacht vindt.

Catwoman is de dood gewaande secretaresse Selina Kyle van Max Shreck, die zich wreekt op haar baas. Zij was achter zijn snode plannen gekomen en hij had haar uit het raam gegooid. Selina komt tot leven en wordt Catwoman. Ze vecht ook met Batman, ook al voelt zij zich aangetrokken tot hem. Overdag hebben Selina Kyle en Bruce Wayne een romance met elkaar zonder elkaars echte identiteit te kennen.

Op het einde probeert Penguin de stad te doen ontploffen. Maar Batman kan daar een stokje voor steken. Dit wordt tevens Penguin zijn dood. Op het einde kan Catwoman haar baas Max Shreck vermoorden. Maar ze blijft onvindbaar voor Batman.

6.3.2. Analyse.

Tim Burton heeft voor het decor van zijn tweede *Batman*-film veel overgenomen van de eerste. We hebben weer te maken met een Duits expressionistische stijl uit de jaren twintig. Kim Newman van *Sight and Sound* is er zelfs van overtuigd dat er in deze *Batman*-film nog meer gebruik wordt gemaakt van het expressionisme.²⁰⁷ Piet Goethals van *Film en Televisie + Video* daarentegen schrijft dat de expressionistische look plaats heeft gemaakt voor neogotiek en retorisch-classicisme.²⁰⁸ Ik heb niet zoveel kennis van deze termen, maar kan toch opmerken dat *Batman Returns* veel donkerder is dan *Batman*. Deels omdat zoveel zich afspeelt tijdens de nacht en deels omdat de witte sneeuw in contrast staat met de donkere, zwarte stad. Dit zorgt voor het grote licht-contrast, wat kenmerkend is voor de expressionistische stijl. Kim Newman van *Sight and Sound* merkte op dat Gotham City veel wegheeft van de stijl van Robert Wiene (*The Cabinet of Dr. Caligari* (1919)) en Fritz Lang (*Metropolis* (1926)).²⁰⁹ Gotham City lijkt heel erg op de vorige stad in de eerste *Batman*: de gebouwen zijn terug excentriek en heel groot.

Zoals bij *Batman* en *Edward Scissorhands* speelt Burton hier ook met grote schaduwen, die typisch zijn voor de Duits expressionistische cinema. Weer worden de monsters in het begin zoveel mogelijk uit het beeld gehouden. Als er dan een glimp kan opgevangen worden van de monsters, is het hun schaduw, die heel groot lijkt. Nemen we eerst en vooral Penguin. Hij wordt niet vertoond in het begin van de film. Enkel het hysterische geschreeuw van zijn moeder is te horen bij zijn geboorte en we zien een verpleegster en dokter, die haastig weglopen. Dit wijst er al op dat de baby, die net geboren is, niet normaal is. Hij wordt opgesloten in een zwarte kooi en even later in een zwarte mand door de ouders in een rivier gegooid, die leidt naar de riolering. Het segment waarbij de mand steeds verder en verder de riolering indrijft, is de begingeneriek. De immense schaduwen van de mand worden tegen de muren van de donkere riool geprojecteerd. Het duurt nog even voor het publiek dan uiteindelijk Penguin te zien krijgt. Na zijn schaduwen in de gangen van de riool getoond te hebben en de spanning opgedreven te hebben, wordt Penguin toch in levende lijve aan het publiek voorgesteld. Hetzelfde kan opgemerkt worden bij Catwoman. Wanneer Selina getransformeerd is in Catwoman en haar outfit aanheeft, wordt niet haar schaduw maar wel

²⁰⁷ NEWMAN (K.). *Batman Returns*. In: *Sight and Sound*, 1992, vol. 2, nr. 4, p. 49.

²⁰⁸ GOETHALS (P.). *Batman Returns*. In: *Film en Televisie + Video*, 1992, nr. 424, p. 27.

²⁰⁹ NEWMAN. *Op. Cit.* p. 49.

haar silhouet aan het raam getoond. Op het einde, wanneer de vraag open blijft of ze nog in leven is of niet, zien we haar grote schaduw langs de muur van een steeg in Gotham City en ook het grote silhouet van haar hoofd als voorgrond van de stad. De katten, die haar reanimeren, hebben ook gigantische schaduwen, die geprojecteerd worden tegen de steegmuren. Ook Batman heeft een immense schaduw alvorens hij op een gegeven moment uit een steeg wandelt.

De personages Batman en Edward in de twee vorige films hebben uiterlijk veel weg van de Duits expressionistische films. Dit geldt ook voor de personages van deze film. De belangrijkste figuren binnen de film passen in het decor en zijn in een zwart jasje gestoken: Batman in zijn gebruikelijke zwarte cape en Catwoman in een zwart leren outfit. De Penguin is in zwart en wit gehuld en zijn fysieke uiterlijk doet Kim Newman denken aan Dr. Caligari uit de film *The Cabinet of Dr. Caligari* (1919, Robert Wiene).²¹⁰

Een personage in de film, dat een belangrijke referentie maakt naar de Duits expressionistische film *Nosferatu* (1922, F.W. Murnau), is Max Shreck. De naam van het personage is een afgeleide van de naam van de acteur, die Orlock speelde, namelijk Max Schreck. Het is niet de echte naam van de acteur, maar een pseudoniem: “Schreck” betekent “terreur”.²¹¹ Dit was voor de drie filmtijdschriften gemakkelijk om te vinden. Antoine de Baecque is van mening dat de acteur, die Max Shreck vertolkt, Christopher Walken, ook fysiek veel wegheeft van de vampier-acteur. Walken zou volgens hem hetzelfde duivelse en schrikwekkende gezicht hebben.²¹² Zo zou je het wel kunnen stellen, maar toch heeft men Walken niet opgemaakt zoals Orlock. De enige fysieke allusie, die aanwezig is, zijn de wenkbrauwen. Net zoals bij Orlock zijn de wenkbrauwen te lang en zijn ze naar boven gekruld.

Maar het personage Max Shreck maakt ook metaforische allusies naar *Nosferatu*. Zoals Piet Goethals uit *Film en Televisie + Video* opmerkt, is Shreck eveneens een vampier. Hij gaat evenwel geen bloed zuigen, maar wel energie zuigen.²¹³ Met een condensator wil hij de electriciteit ‘wegzuigen’ uit Gotham City. Selina Kyle, de secretaresse van Max Shreck, neemt deze uitdrukking in de mond:

In stead of generating power, it will be *sucking* power of Gotham City.

Een paar scènes met Max Shreck doen ook wel denken aan *Nosferatu*, zoals het segment, waar Shreck Selina probeert te vermoorden. Het is donker en Shreck komt de trap op van zijn

²¹⁰ NEWMAN. *Op. Cit.* p. 49.

²¹¹ DANIELS. *Op. Cit.* p. 109.

²¹² DE BAECQUE (A.). Au pays des morts-vivants. In: *Cahiers du Cinéma*, 1992, nr. 458, p.77.

²¹³ GOETHALS. *Op. Cit.* p. 27.

kantoor. Orlock komt ook de trap op om Ellen te vermoorden. Shreck komt op Selina af en doet haar verschieten. Net vóór hij haar uit het raam duwt, buigt hij zijn hoofd naar haar hals, precies alsof hij haar wil bijten. Hij lijkt net een vampier, die het bloed wil zuigen van zijn slachtoffer.

In de twee reeds onderzochte films van Tim Burton, kon vastgesteld worden dat alhoewel de monsters een uitgesproken expressionistische look hadden, ze conceptueel op de monsters uit Universal leken. Laten we even kijken of dit ook opgaat voor de monsters van *Batman Returns*. In deze film zijn er welgeteld vier monsters: Batman, Catwoman, Penguin en Max Shreck. Ik reken Max Shreck ook bij het groepje monsters, ook al past hij niet in het profiel, dat Noël Carroll aan het monster geeft. Het monster in de horrorfilm is volgens hem weerzienwekkend voor de andere niet-monsterlijke personages en het publiek. Het monster lijkt dreigend, omdat het contradictionair, niet compleet of vormeloos is.²¹⁴ Dat kan niet gezegd worden van Max Shreck, die een gewone man is. Maar toch kan hij Selina en ons aan het schrikken maken net voor hij Selina uit het raam gooit. Tony Williams noemt hem in tegenstelling tot de andere monsters in de film een “respected monster”.²¹⁵ Ook zijn naam, die we eerder besproken hebben, geeft aan dat hij een monster is. Dus een monster hoeft niet altijd een afschuwelijk uiterlijk te hebben om ons te doen schrikken, zoals Carroll het stelt. Shreck heeft een slecht karakter, maar toch heeft hij ook zijn zwakke momenten. Zo gaat hij zijn zoon beschermen en doet hij aan duistere praktijken naar zijn zeggen om zijn bedrijf als nalatenschap aan zijn zoon te kunnen geven. Er schuilt dus wel een Universal-monster in hem: hij voelt dat hij niet anders kan voor het welzijn van zijn zoon.

De andere drie monsters zijn contradictionair en dus dreigend volgens Carroll. Ook Jack Sullivan geeft in zijn encyclopedie van horror en het supernatuurlijke aan dat de horrorcinema in essentie draait om contradicties. Traditionele grenzen worden overschreden tussen mens en dier, gezondheid en ziekte, leven en dood.²¹⁶ De drie monsters zijn allemaal contradictionair en een vermenging van een mens met een dier: Batman met een vleermuis, Catwoman met een kat en Penguin met een pinguïn. Batman hebben we reeds in de eerste film besproken. In deze film heeft hij zijn “bruidmonster” gevonden. Catwoman is namelijk net zoals hij een ‘fission’-monster: een monster met twee identiteiten, maar met toch maar één lichaam. Zoals Batman tegelijkertijd Bruce Wayne is, heeft ook Catwoman een andere identiteit, namelijk

²¹⁴ CARROLL. *The Philosophy ... Op. Cit.* pp. 14-23.

²¹⁵ WILLIAMS (T.). *Hearts of darkness ... Op. Cit.* p. 252.

²¹⁶ SULLIVAN (J.). *The Penguin Encyclopedia of horror and the supernatural.* New York, Viking Penguin, 1986, pp. 78-79.

Selina Kyle. Terwijl Batman omringd werd met vleermuizen, wordt Catwoman omringd door katten. Ook het monster Penguin laat zich vergezellen door pinguïns.²¹⁷ Catwoman en Penguin zijn net zoals Batman Universal-monsters. Nemen we de belangrijke quote uit de definitie van Rasmussen nog eens: “*Part of the mystique of classic monsters is the aura of doom that surrounds them – the sense that each of them is trapped by a “curse” of some kind. Forces beyond their control make them what they are, ...*”²¹⁸ Catwoman is een vrouw, die terug tot leven is gekomen, maar die daar helemaal niet om gevraagd heeft. Ze is gedoemd om gemaskerd verder te leven. Catwoman kunnen we eigenlijk als een ongewilde “levende dode” beschouwen. Haar dood werd veroorzaakt door de “vampier” Max Shreck. Als Selina dood in de sneeuw ligt, komen tientallen katten aangerend en sommigen zitten haar bloed op te zuigen. Nadat een kat aan haar vingers zat te bijten, komt een andere Selina tot leven, namelijk Catwoman. Ze is het slachtoffer van vampieren geworden en is dan ook zelf uit op bloed. Wanneer Catwoman wraak wil nemen op Shreck, vraagt deze wat ze wil van hem. Selina antwoordt:

Your blood.

Het thema bloed komt dus wel terug in het verhaal, maar visueel is er bijna nooit bloed aanwezig. Enkel het bloed dat een kat opzuigt van de vinger van Selina wordt getoond. Hetzelfde is het geval in *Dracula* (1931, Tod Browning), waarbij enkel het bloed van de gesneden vinger van Renfield getoond werd. Later vanaf de jaren vijftig, onder andere door de horror-producties van Hammer, werd er meer bloed getoond.²¹⁹ Maar Tim Burton heeft in de jaren negentig toch maar terug voor een beperkte hoeveelheid bloed gekozen. Antoine de Baecque van het tijdschrift *Cahiers du Cinéma* had opgemerkt dat Catwoman, net als Edward in *Edward Scissorhands*, een kostuum heeft dat aan elkaar genaaid is. Weer is het kostuum een allusie naar het monster van Dr. Frankenstein in *Frankenstein* (1931, James Whale). Selina was dood vóór ze Catwoman werd, net als het monster van Frankenstein gecreëerd is van een dood lichaam. Dit is ook wat de twee figuren nu net tot een monster maakt. Volgens Jonathan Lake Crane gaat de horrorfilm zorgen voor een terugkeer naar dat we het meest verafschuwen, namelijk de dood: “*What is a monster other than a reanimated corpse?*”²²⁰ Het monster van Frankenstein en Catwoman zijn kwaad, maar ze bedoelen het wel goed. Ze willen enkel wraak nemen op diegene, die hen in een monster veranderd heeft.

²¹⁷ CARROLL. *The philosophy ... Op. Cit.* p. 46.

²¹⁸ RASMUSSEN. *Op. Cit.* p. 194.

²¹⁹ DANIELS. *Op. Cit.* p. 195.

²²⁰ CRANE. *Op. Cit.* pp. 31-32.

Ook Penguin heeft veel weg van het monster van Frankenstein uit de Universal-prent. Penguin werd ook geïsoleerd nadat ontdekt werd dat hij een monster was. Maar uit eigen beweging gaat hij de samenleving in. Hij doet zijn best om erbij te horen, maar daarna wordt hij gehaat en verjaagd. Denken we terug aan de adolescenten-nachtmerrie van Evans.²²¹ Wanneer Penguin beseft dat hij niet welkom is, wordt hij pas echt een monster. Door zijn gelijkenis met het monster van Frankenstein, kan ook opgemerkt worden dat er veel overeenkomsten zijn tussen hem en het monster Edward uit *Edward Scissorhands*.

Voor het eerst in een film van Tim Burton uit de jaren negentig hebben we te maken met een allusie naar het werk van de filmregisseur Ed Wood en meer bepaald naar zijn film *Plan 9 from Outer Space*. Ed Wood maakte trash films en in zijn films zitten opmerkelijk veel fouten. Van een mainstream-regisseur zoals Tim Burton verwachten we dit niet, maar toch maakt hij dezelfde fout als Ed Wood in *Plan 9 from Outer Space*. Deze film speelt zich grotendeels af op een kerkhof, maar doordat de filmset voor het kerkhof vlug in elkaar gezet is, staan de grafzerken niet vast. Resultaat is dat als een acteur het grafzerk raakt, deze eventjes beweegt. Dit komt twee maal voor in de film. Wanneer Penguin nu in *Batman Returns* een laatste groet gaat brengen op het kerkhof aan het graf van zijn ouders, stoot hij zich tegen een grafzerk. We zien zoals in *Plan 9 from Outer Space* dat ook hier de zerk beweegt. Burton gaat dus in zijn miljoenenfilm speciaal fouten maken. Dit is al een aanwijzing dat Burton niet alleen allusies op een geschikte manier gaat verwerken in zijn films, maar dat hij ook een echte trash regisseur wil zijn op bepaalde momenten.

Een allusie naar *The Pit and the Pendulum*, die in de latere films van Tim Burton terugkomt, is het foltertuig 'Iron Maiden'. Dit is een ijzeren (doods-)kist, met aan de binnenkant dreigend uitstekende ijzeren pinnen. Mensen worden in de Iron Maiden gezet, waarna ze een pijnlijke dood tegemoet gaan. In *The Pit and the Pendulum* is er een folterkamer, waar de moeder van de jonge Nicholas gefolterd werd door zijn vader. In die folterkamer stond ook een Iron Maiden. Achter dit foltertuig kon Nicholas zich tijdens het hele gebeuren verstoppen. We vinden het terug in het kantoor van Bruce Wayne. In het begin wordt het reeds getoond, als Batman opgeroepen wordt voor een opdracht en zijn kantoor beschenen wordt met het signaal van Batman. Later zien we dat het foltertuig eigenlijk een geheime doorgang is naar de Batcave, waar Batman zijn geheime kantoor heeft en waar zijn Batmobiel

²²¹ EVANS. *Op. Cit.* p. 55.

staat. Als Batman in het foltertuig stapt, worden de pinnen tegelijk en vlug teruggetrokken en glijdt Batman naar beneden.

Net zoals bij *Edward Scissorhands* eindigt ook *Batman Returns* niet met een romantische toets. Bruce Wayne vindt Selina niet meer terug, waarop hij verliefd is geworden. De twee zijn ook veel te getormenteerd om een romance te beginnen. Dit verhaalelement vinden we terug bij de Edgar Allen Poe-verfilmingen van Roger Corman, waar er geen plaats is voor een romantisch verbond.

De muziek in *Batman Returns* heeft veel weg van de muziek uit de eerste *Batman*-film. Lauliac duidt aan dat er weer invloeden zijn van *King Kong* (1933, Merian C. Cooper en Ernest B. Schoedsack) en *The Beast with Five Fingers* (1946, Robert Florey).²²²

6.4. Tim Burton's Nightmare Before Christmas.

6.4.1. Synopsis.

'Halloween Town' is een stadje met allemaal griezelige figuren, die zorgen voor het goed verlopen van de jaarlijkse 'Halloween'. Aan het hoofd staat Jack Skellington, een lang skelletje met een hoofd in de vorm van een pompoen. Dit jaar vindt hij het niet meer zo leuk om Halloween te organiseren, hij is het een beetje beu. Als hij op een nacht rondwaalt, ontdekt hij een ander stadje, dat op het zijne lijkt. Het is 'Christmas Town' en men viert er een evenement, dat ze 'Christmas' noemen. Jack Skellington is gefascineerd door dit gebeuren en zou graag voor één jaar de plaats van de leider van Christmas Town innemen, die hij 'Sandy Claws' noemt. Want Jack meent dat deze net als hij het beu is om leider te zijn en graag een jaartje rust wilt. Jack informeert zijn burgers zodat deze de voorbereidingen kunnen treffen voor Christmas. Hij stuurt drie figuurtjes – Lock, Shock en Barrel – erop uit om 'Sandy Claws' te vinden en hem tot bij hem te brengen. Maar Jack verwittigt hen ook dat ze ervoor moeten zorgen dat Oogie Boogie, een groot monster, dat aan de rand van Halloween Town leeft, hier niet achter komt. Maar de drie ontvoeren 'Sandy Claws' en brengen hem naar Oogie Boogie, die hem in een vat van eigen brouwsel wil gooien. Intussen is Jack klaar om naar Christmas Town te gaan met zijn slee vol geschenkjes. Maar de verrassing valt in

²²² LAULIAC. *Op. Cit.* p. 29.

het water, daar zijn geschenken nog steeds Halloween-geschenken zijn en dit de kinderen angst aanjaagt. Het leger schiet Jack en zijn slee naar beneden. Sally, een inwonster van Halloween Town en een geheime aanbidster van Jack, voorspelde het ongeluk. Ze probeert ‘Sandy Claws’ te redden uit de handen van Oogie Boogie, maar ze wordt zelf gevangen genomen. Jack kan bij zijn terugkomst ‘Sandy Claws’ en Sally redden en tegelijk Oogie Boogie overmeesteren. ‘Sandy Claws’ vertrekt meteen naar Christmas Town om Christmas nog goed te maken. Later komt hij terug om Halloween Town onder de sneeuw te bedekken. Daardoor beseffen de inwoners dat de twee feestdagen bij elkaar passen. Jack en Sally worden verliefd op elkaar en kussen in het maanlicht.

6.4.2. Analyse.

Deze film verschilt grondig van de andere films van Tim Burton, die ik analyseer. Het gaat hier namelijk om een stop-motion animatie. Het is niet de eerste keer dat Burton zich aan een stop-motion animatie waagt. In 1982 maakte hij namelijk *Vincent*, maar dit was nog redelijk low-budget en de film zelf was heel kort, ongeveer 10 minuten. In *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* wordt gezongen, wat het ook onderscheidt van de andere films. Daarbij komt nog eens dat dit de enige film is in het rijtje, die niet geregisseerd is door Tim Burton. Maar zoals ik reeds hiervoor uiteengezet heb, is *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* gegroeid uit een idee van Tim Burton. Hij heeft het concept en de personages bedacht en ontworpen en had als producer ook veel controle over het maken van de film.

Het betekent natuurlijk niet dat er geen allusies kunnen gemaakt worden naar de filmgeschiedenis, omdat we hier meer met stop-motion te maken hebben. Toch gaan twee van de drie filmtijdschriften hier helemaal niet op wijzen. Thierry Jousse van *Cahiers du Cinéma* en Piet Goethals van *Film en Televisie + Video* gaan met geen woord reppen over allusies naar horrorfilms, terwijl ze dit wel deden bij de andere Burton-films.²²³ Kim Newman van *Sight and Sound* gaat een link leggen met *Mad Monster Party* (1967, Jules Bass), een tekenfilm, en met de ‘cult disaster’ *Santa Claus Conquers the Martians* (1964, Nicholas Webster).²²⁴ Deze films zijn niet opgenomen in mijn analyse, dus ga ik er ook niet verder op in.

²²³ JOUSSE (T.). Pierrot lunaire. In: *Cahiers du Cinéma*, 1994, nr. 486, pp. 24-25. + GOETHALS (P.). *The Nightmare Before Christmas*: kleurrijk en prettig zwart. In: *Film en Televisie + Video*, 1994, nr. 447, p. 11.

²²⁴ NEWMAN (K.). *Tim Burton's Nightmare Before Christmas*. In: *Sight and Sound*, 1994, p. 53.

Ik kan in tegenstelling tot de recensenten wel enkele allusies naar de gebruikelijke films, waarnaar Burton verwijst, opmerken. Zoals de vorige Burton-films, die ik reeds besproken heb, is ook hier weer een uitgesproken Duits expressionistische invloed. Dit merken we vooral in het begin, wanneer we kennis maken met Halloween Town. Zwart en wit overheersen tegen een zwart geschilderde lucht. De stad is overduidelijk de stad van *The Cabinet of Dr. Caligari* (1919, Robert Wiene). Alles is hoekig en elk huis, elke toren en straat staat scheef. Deze zijn gemaakt met asymmetrische verhoudingen en geven daardoor een onrealistische indruk. Het decor van *The Cabinet of Dr. Caligari* wordt als volgt beschreven: “*Distortion, angularity, extreme verticals and diagonals: cluttered and claustrophobic compositions – hence the important role of architecture as well as costume and set design.*”²²⁵ Christmas Town daarentegen mag ook wel onwerkelijk overkomen, toch zijn er symmetrische verhoudingen. En in tegenstelling tot Halloween Town zijn de huisjes kleurig en hebben deze ronde vormen in plaats van hoekige vormen. Daar is geen sprake van allusies naar horrorfilms. Maar dit is misschien vanzelfsprekend, daar Halloween het feest is van de horror en daarmee de link naar de geschiedenis van de horrorfilm snel gelegd is. Halloween Town zou niet de complete expressionistische look en feeling hebben, was het niet voor de grote schrikwekkende schaduwen. Deze schaduwen zijn altijd van monsters, maar omdat heel de film bevolkt is met monsters, zal ik enkel de belangrijkste vernoemen. Oogie Boogie, het grootste monster, waar zelfs Halloween Town voor vreest, wordt eerst aangekondigd met zijn grote schaduw. In het begin zien we enkel zijn schaduw praten. Dit en de vele waarschuwendende verhalen over hem vergroten de spanning. Hetzelfde geldt voor de kerstman. Ook zien we in het begin enkel zijn reusachtige schaduw, die praat. De kerstman is geen monster zoals Oogie Boogie, maar is wel schrikwekkend in de ogen van Jack Skellington. Hij heeft nog nooit van de kerstman gehoord en had zijn naam verkeerd aanhoord als ‘Sandy Claws’. Dus hij denkt dat het om een monster gaat. Ook, Dr. Finkelstein, de uitvinder van Sally, komt op een gegeven moment heel dreigend over. Zijn schaduw is heel groot, als hij naar beneden komt in zijn rolstoel, maar in levende lijve is hij heel klein. Hij wordt dreigend voorgesteld, daar hij Sally steeds op brutale wijze gevangen neemt. Jack heeft een grote schaduw, wanneer hij de slaapkamer van een jongetje in Christmas Town binnensluipt. Net als een vampier sluipt hij naar het bed van het jongetje en buigt hij zich naar deze zijn hals. Op de muur van de slaapkamer wordt zijn gigantische schaduw geprojecteerd. Nog andere schaduwen in *Tim Burton’s Nightmare Before Christmas*

²²⁵ German Expressionist Film. http://icg.harvard.edu/~fc76/handouts/3_Expressionist_Cinema.html

zijn onder andere de zingende schaduwen op de grafzerken bij het openingslied van de film en de grote schaduw van een kat.

Als we het over het Duits expressionisme hebben, kunnen we *Nosferatu* (1922, F.W. Murnau) natuurlijk niet vergeten. In het begin, bij de voorstelling van Halloween Town, zien we de befaamde zwart-witte vloertegels. Een bijzondere referentie naar *Nosferatu* krijgen we in de scène, waar Jack Skellington zijn reis naar Christmas Town aanvangt. Hij zit in een doodskist op een slede en als verrassing voor de bewoners van Halloween Town, komt hij uit de doodskist. Hij doet dit op dezelfde manier als Orlock: namelijk recht als een plank, “*like a jack(!)-in-the-box*”, zoals Les Daniels het verwoordt. Deze scène in *Nosferatu* was één van de verrassendste en belangrijkste voor de stille filmperiode.²²⁶ Dus de allusie, die Burton maakt, is voor velen herkenbaar. Jack Skellington lijkt eveneens op Orlock, wanneer hij met een gigantische schaduw toesluipt naar het bed van een jongetje. Jack stopt totdat zijn hoofd bij de hals van het jongetje is, alsof hij wil bijten.

De allusies naar de Universal-horror uit de jaren dertig zijn snel gevonden. Halloween Town loopt vol met de typische monsters van deze films: namelijk vampieren, weerwolven, mummies, In Halloweenstad lopen onder andere enkele Universal-vampieren rond: ze hebben dezelfde kleding en uiterlijk als Bela Lugosi in *Dracula* (1931, Tod Browning). Ze kunnen naar de normen van een horrorfilm het daglicht niet verdragen. Want in de roman van Bram Stoker stond er niets over Dracula, die geen zonlicht kon verdragen. Pas wanneer het verhaal vertolkt werd in de cinema, werd dit element toegevoegd.²²⁷ De vampieren in *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* slaan één arm over hun gezicht zodat de cape hen kan beschermen tegen het zonlicht. Deze beweging is heel eigen aan Graaf Dracula, die ook deze beweging uitvoert, wanneer hij een kruis of een spiegel ziet.

Maar een heel uitgesproken allusie naar één van de Universal-horrorfilms, namelijk naar *Frankenstein* (1931, James Whale), vinden we terug bij Dr. Finkelstein en zijn creatie Sally. Dit zag Kim Newman van *Sight and Sound* ook. Zo spreekt hij in zijn review over dit tweetal: “... *Sally, a rag doll abused by her Frankensteinian creator, [...] the infantile Frankenstein who created Sally, ...*”²²⁸

Maar er zijn zoveel overeenkomsten tussen beide films en er komt zoveel ironie bij kijken dat het hier meer gaat om een parodie dan om een pastiche. Jameson's definitie van parodie en pastiche verduidelijkt dit. Parodie gaat inspelen op het unieke van bijvoorbeeld een film en

²²⁶ DANIELS. *Op. Cit.* p. 109.

²²⁷ DANIELS. *Op. Cit.* p. 109.

²²⁸ NEWMAN. *Tim Burton's ... Op. Cit.* p.53.

probeert daar een imitatie van te maken met het doel de originele film te bespotten. In tegenstelling tot de pastiche, die ook elementen uit een film gaat overnemen, is er bij de parodie ironie en humor.²²⁹

De parodie begint al bij de namen van de dokters: Dr. *Frankenstein* en Dr. *Finkelstein*. De naam springt in op het stereotype van een ‘mad scientist’ in een Universal-film. Randy Loren Rasmussen: “*But regardless of their intentions, mad scientists and their genre cousins [...] are typically given exotic names and physical features that aesthetically set them apart from the more “normal” horror film hero.*”²³⁰ De buitenlandse naam hebben ze al en ook Dr. Finkelstein lijkt op de typische professor met labjas en bril, die zich opsluit in zijn lab. Sally, de creatie van Dr. Finkelstein, is door hem aan elkaar genaaid zoals het monster van Dr. Frankenstein. Maar niet enkel Sally haar huid is aan elkaar genaaid, ook haar kleren. De kleren, die uit verschillende lapjes aan elkaar genaaid zijn, is iets wat ook terugkomt bij de personages van Edward en Catwoman. Maar het feit dat haar lichaam, net als dat van het monster van Frankenstein, bestaat uit verschillende aan elkaar genaaide stukken wordt geparodieerd. Zo kan Sally zelf haar lichaamsdelen van elkaar scheiden en ze dan aan elkaar naaien in noodgevallen. Op een gegeven moment valt ze uit een raam en kan ze zichzelf terug oplappen met draad en naald. Ook de rolstoel van Finkelstein is aan elkaar genaaid. Het lab-interieur lijkt net op dat van Frankenstein. De muren bestaan uit grote, onregelmatig geplaatste stenen. Net zoals bij *Edward Scissorhands* vinden we er dezelfde ronde apparaten terug als in *Frankenstein*. Een andere overeenkomst is de benedenverdieping van het lab. We hebben aan de linkerkant de deur en rechts een grote ronde trap, die zich rond een muur wikkelt in beide films. Bij *Tim Burton’s Nightmare Before Christmas* is de trap zonder treden, daar Finkelstein in een rolstoel zit.

Drie segmenten, die zich in het lab afspelen, tonen grote gelijkenissen met *Frankenstein*. Bij het eerste segment wordt Sally vastgebonden op een soort dissectietafel en aan elkaar genaaid door Finkelstein. Finkelstein zegt op dat moment tegen Sally:

I made you with my own hands.

Dit lijkt verdacht veel op een dialooglijn van Frankenstein:

I made it with my own hands.

Een ander segment, dat veel gelijkenis vertoont, is wanneer Finkelstein de opdracht krijgt van Jack Skellington om een slede, voortgetrokken door rendieren, te maken. Finkelstein gaat hiervoor de levenloze skeletten van rendieren tot leven te wekken. Net zoals Frankenstein

²²⁹ JAMESON. *Postmodernism and ... Op. Cit.* pp. 15-16.

²³⁰ RASMUSSEN. *Op. Cit.* p. 129.

gaat hij de lichamen “reanimeren” door electriciteit afkomstig van bliksemschichten. Bij dit alles wordt Finkelstein bijgestaan door een assistent, die net zoals de assistent van Frankenstein, Fritz, een gebochelde rug heeft. Wanneer de skeletten tot leven komen, staat Finkelstein recht uit zijn rolstoel, lacht, gedraagt zich als een gek en valt neer op de tafel. Dit verwijst natuurlijk naar de bekendste scène uit *Frankenstein*, waar Dr. Frankenstein bijna gek wordt als hij ziet dat zijn creatie leeft en begint te roepen:

It’s alive ... alive!

Een derde segment is wanneer Finkelstein zijn nieuwe creatie maakt. Hij wil namelijk een evenbeeld maken van zichzelf. Het hoofd van deze creatie is nog omwikkeld met windels, om de spanning op te drijven. Net als bij *Frankenstein* krijgen we pas later het gezicht van de creatie zonder windels te zien. In dat segment legt hij de helft van zijn hersenen in de hersenpan van zijn creatie. Ook bij *Frankenstein* spelen de hersenen een belangrijke rol. Een hersenoperatie is heel ingewikkeld, maar toch wordt in *Frankenstein* de operatie als een kinderlijk experiment voorgesteld. Jack Pierce, die instond voor de make-up van het monster van Frankenstein in *Frankenstein*, zegt dat men tijdens de film er vanuit ging dat het een simpele operatie was: Frankenstein neemt gewoon de schedel eraf zoals een deksel, zet de hersenen erin en hecht het dan meteen dicht. Daarom heeft het monster ook een hoofd in de vorm van een doos en wordt zijn hoofd bijeengehouden door metalen klemmen.²³¹ De eenvoudige operatie vinden we ook terug bij de creaties van Finkelstein. Later zien we het evenbeeld van Finkelstein: een vrouw, die helemaal op hem lijkt. We moeten niet verder denken dan de film, die *Frankenstein* opvolgde, namelijk *Bride of Frankenstein* (1935, James Whale). Daar wordt voor het monster van Frankenstein een vrouwelijke wederhelft gecreëerd.

Het belangrijke dat bij het tweetal Finkelstein en Sally opgemerkt kan worden, is dat Finkelstein een monster is en Sally niet. Dr. Finkelstein past wel binnen het profiel van de ‘mad scientist’: hij sluit zich af met zijn ideeën, die niet begrepen kunnen worden door de anderen.²³² Maar hijzelf lijkt zowel uiterlijk als innerlijk op een monster. Hij ziet er afstotelijk uit en hij kan zijn schedel opendoen om zijn hersenen eruit te halen. Hij heeft geen respect voor Sally, zijn creatie, en sluit haar altijd op. Sally daarentegen ziet eruit als een gewoon meisje, buiten het feit dat ze zich aan elkaar kan naaien. Ze is van goede inborst, want ze probeert Jack Skellington te beschermen tegen zijn eigen ongeluk. Hier schuilt natuurlijk de ironische kant van het verhaal. Burton wil aantonen dat de monsters, en vooral

²³¹ Quote van Jack Pierce, make-up artiest, in: GIFFORD (D.). *A pictorial history of horror*. New York, Exeter, 1983, p. 86.

²³² RASMUSSEN. *Op. Cit.* p. 129.

het Universal-monster van Frankenstein, eigenlijk geen kwade bedoelingen hebben. Het monster is op de wereld gezet door het egoïsme van één man. Het is misschien daarom dat Burton al zijn vorige monsters een goed karakter heeft gegeven om de hulpeloosheid van de Universal-monsters te benadrukken.

We mogen natuurlijk het hoofdmonster niet vergeten: Jack Skellington. Hij wordt ook voorgesteld als een Universal-monster. Jack wordt misbegrepen door de bewoners van Christmas Town, terwijl hij hen alleen aangenaam wou verrassen. Weer komt de adolescentie-nachtmerrie van Evans naar boven. Het monster vertegenwoordigt de ‘outcast’: hij wordt gehaat en weggejaagd door de samenleving, waartoe hij zo graag wil behoren.²³³ Dit is ook het geval bij Jack Skellington, die geschenken wil geven aan Christmas Town. Maar hij wordt niet verwelkomd, hij wordt daarentegen uit de lucht geschoten. Al de andere monsters in Halloween Town lijken ook allemaal van goede inborst, want ze willen kost wat kost Jack helpen met zijn goedbedoelde plannen. Enkel Oogie Boogie, die niet welkom is in Halloween Town, is een echt monster.

Buiten de Duits expressionistische films en de Universal-films, zien we in *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* ook elementen terug uit de horror van Roger Corman. De film begint met een verhaalstem. Deze stem heeft veel weg van de speciale horrorstem van Burton's geliefde acteur.

De speciale wijnrode kleur, die we vinden in de gordijnen en andere dingen in de film, lijken dezelfde kleur, die gehanteerd wordt bij *The Pit and the Pendulum* (1961, Roger Corman). Een terugkomende allusie is het foltertuig Iron Maiden, dat we reeds besproken hebben bij *Batman Returns*. Het foltertuig staat in de verblijfplaats van Oogie Boogie, en Sally en de kerstman verschuilen zich achter dit tuig, wanneer Jack Skellington het gevecht aangaat met Oogie Boogie. Ook de jonge Nicholas verschuilt zich achter dit foltertuig om niet gezien te worden door zijn vader, die zijn moeder en zijn oom foltert. Oogie Boogie is dan ook net als zijn vader Sebastian een folteraar, die er plezier in schept om mensen te pijnigen. Hij wil dan ook net vóór de komst van Jack zowel de kerstman als Sally in een vat gooien. Dus Oogie Boogie is geen Universal-monster, maar een folteraar uit een Corman-film.

Wel heeft het liefdesverhaal een goede afloop in *Tim Burton's Nightmare Before Christmas*. Dit was niet het geval in *The Pit and the Pendulum* en de films van Tim Burton, die we tot nu toe besproken hebben.

²³³ EVANS. *Op. Cit.* p. 55.

6.5. Ed Wood.

6.5.1. Synopsis.

De film is een biopic van de filmregisseur Edward D. Wood Jr. en volgt zijn leven en carrière tijdens de jaren vijftig. De film begint met Ed Wood, die in een tijdschrift leest dat men een regisseur zoekt om de film *I Changed My Sex* (later *Glen or Glenda*) te maken. Wood, zelf een travestiet, voelt zich geroepen de film te maken en gaat naar de producer George Weiss. Deze twijfelt nog, maar nadat Wood ervoor heeft kunnen zorgen dat Bela Lugosi, de *Dracula*-acteur uit de jaren dertig, een rolletje erin speelt, krijgt hij de regie van de film toegewezen. Met Lugosi, die hij op straat ontmoet heeft, krijgt Wood een hele goede vriendschap. Wood speelt zelf de hoofdrol van de travestiet en zijn vriendin Dolores kruipt in de rol van de vriendin van de travestiet. De film wordt niet uitgebracht, maar toch kan Wood de draad terug opnemen en blijft hij optimistisch. Wood wil nu de film *Bride of the Atom* (later *Bride of the Monster*), een science-fiction horrorfilm, maken. Maar doordat hij niet veel succes heeft in het maken van films, is niemand geïnteresseerd om geld in de film te stoppen. Hij krijgt uiteindelijk geld van een lokale vleesbaron. Ondertussen heeft Wood zich omringd met vreemde figuren in zijn cast zoals de worstelaar Tor Johnson, de tv-presentatrice Vampira en de helderziende Criswell. Dolores vindt het maar niets om met een travestiet en vreemde vrienden om te gaan en verbreekt haar relatie met Wood. Ondertussen heeft Lugosi moeilijkheden met zijn verslaving aan morfine en Ed brengt hem naar het hospitaal. Maar doordat Lugosi geen geld heeft om zijn behandeling te betalen, wordt hij ontslagen uit het hospitaal. Wood leert in het hospitaal Kathy kennen, waarmee hij een goede band heeft en die hem aanvaardt als travestiet. Maar dan komt er slecht nieuws: Lugosi is dood. Omdat Wood nog enkele shots heeft van Lugosi, wilt hij nog een laatste film met Lugosi maken, namelijk *Plan 9 From Outer Space*. Hij krijgt geld van de lokale kerk, die uit de winst van de film een serie van films over de apostelen van Jezus wil maken. Maar als de kerkmensen een kijkje komen nemen op de set, zijn ze helemaal niet akkoord met de manier waarop deze film gemaakt wordt en zeker niet met het feit dat Wood zich tijdens zijn regie verkleedt als een vrouw. Wood vlucht weg en komt in een bar terecht, waar hij de bekende regisseur en tevens zijn grote voorbeeld, Orson Welles, ontmoet, die zelf over de productieproblemen van zijn film vertelt. Daaruit put Wood de moed om zijn film af te maken. Tijdens de première beseft hij dat dit de film is, waarvoor mensen hem zullen herinneren (de film werd inderdaad later

uitgeroepen tot ‘slechtste film ooit’). Hij vertrekt samen met Kathy naar Las Vegas om met haar te trouwen.

6.5.2. Analyse.

Deze film verschilt eveneens van de andere Burton-films uit de jaren negentig. Het is namelijk een biopic. Een biopic of een biografische film is een film, die gaat over het leven van een historische persoon, in het verleden of het heden. Het kan ook een deel van het leven van die persoon beslagen, maar het gaat over een echte persoon, wiens echte naam wordt gebruikt in de film.²³⁴ Zoals de titel van de film doet vermoeden, gaat de film over het leven en werk van de filmregisseur Edward D. Wood Jr.. De film beslaat voornamelijk de jaren vijftig, wanneer Wood zich bezighield met het maken van zijn drie horrorfilms: *Glen or*

Glenda (1953, Ed Wood), *Bride of the Monster* (1955, Ed Wood) en *Plan 9 From Outer Space* (1959, Ed Wood).

De andere films van Tim Burton hebben wat het genre betreft veel weg van een horrorfilm. Maar geldt dit ook voor deze biopic? Steve Neale merkt op dat er uit studies blijkt dat de biopic vaak hybride is en er andere genres in vervat zitten. Een biopic over een ganster zoals Al Capone heeft veel weg van een gangsterfilm of een film over een ‘outlaw’ volgt de conventies van een western-film.²³⁵ Met andere woorden: *Ed Wood* gaat over een horror-regisseur, dus kan de film ook horror-elementen bevatten. Dat zullen we aan de hand van de allusies proberen uit te zoeken.

Invloeden van de Duits expressionistische cinema zijn niet meer zo overvloedig aanwezig zoals bij de vorige films. Wel kan er opgemerkt worden dat het interieur van het huis van Bela Lugosi heel gotisch is. Alle scènes, die zich daar altijd ’s nachts afspelen, hebben een expressionistisch gevoel. Dit komt vooral weer door het gebruik van de grote schaduwen. Die grote schaduwen worden meestal verkregen door een lage lichtinval, wat dan voor een spookachtige indruk zorgt. Nemen we bijvoorbeeld het segment, waar Wood en Lugosi bij Lugosi thuis naar *White Zombie*, een film met Lugosi, zitten te kijken. Dit is op de avond van Halloween en we horen op de achtergrond de griezelige muziek van de horrorfilm. Lugosi

²³⁴ NEALE. *Op. Cit.* p. 60.

²³⁵ NEALE. *Op. Cit.* p. 60.

gaat achter een wit dun gordijn staan om zijn morfine in te spuiten. We zien zijn reflectie, die reusachtig is op het witte gordijn. Wanneer de bel gaat en er kinderen aan de deur staan voor een 'Trick or Treat', wil Lugosi hen doen schrikken met zijn *Dracula*-outfit. Wanneer Lugosi zijn zwarte cape omdoet, heeft hij een heel grote schaduw op de muur. Dit komt doordat de kamer donker is en enkel belicht is door een staanlamp, die kort tegen de grond staat en die dus voor een grote schaduw zorgt. Later wanneer Wood nog eens langskomt, en Lugosi van plan is zichzelf en Wood van het leven te beroven, krijgen we dezelfde griezelige sfeer. Lugosi, die eigenlijk heel zwak is, komt heel dreigend over door zijn gigantische schaduw. Deze wordt gecreëerd door een lamp, die op de grond ligt. Ook is dit de enige scène in de hele film, waar de camera scheef en laag staat. Dit geeft een desoriënterend en beangstigend beeld. De vreemde camera-standpunten wordt ook teruggevonden in de expressionistische cinema. Zo worden scheve beelden gecreëerd om de subjectieve gevoelswereld van het personage naar voren te brengen.²³⁶

Echt duidelijke allusies naar *Nosferatu* (1922, F.W. Murnau) kon ik niet vinden bij *Ed Wood*.

Natuurlijk wordt er verwezen naar de Universal-prent *Dracula* (1931, Tod Browning). Dit komt door Bela Lugosi, die Graaf Dracula in de film vertolkte. Vooral door zijn nostalgische gevoelens om terug naar zijn succes-jaren tijdens het Universal-tijdperk te gaan, krijgen we veel allusies. Maar we moeten een onderscheid kunnen maken tussen directe en indirecte allusies. De gesprekken tussen Lugosi en Wood zijn voorbeelden van directe allusies. Dan praten ze over het Universal-tijdperk en de carrière van Lugosi. Wat opvalt is dat Lugosi niet Lugosi is: hij is en blijft Graaf Dracula. Ook al heeft Lugosi slechts in twee films deze rol gespeeld (de kleine rolletjes in comedies buiten beschouwing gelaten), wordt hij geïdentificeerd met de rol. Als we Dracula voor onze geest moeten halen, zien we Lugosi.²³⁷ Op sommige momenten lijkt hij helemaal niet te beseffen dat hij slechts een acteur is. Enkele voorbeelden zal ik uiteenzetten. Wanneer Wood Lugosi een lift geeft naar zijn huis en Lugosi net naar binnen wil gaan, neemt hij afscheid met:

But now the *Children of the Night* are calling me.

Hij zegt dit met dezelfde theatrale stem en grote ogen als Dracula. Deze zei het volgende tegen Renfield, wanneer deze zijn kasteel betrad:

Listen to them! *The Children of the Night*! What music they make!

²³⁶ Shadows (of German Expressionism). <http://www.cinepad.com/filmnoir/shadows.htm> + Art and Culture Network: German Expressionist Film. <http://www.artandculture.com/arts/movement?movementId=374>

²³⁷ DANIELS. *Op. Cit.* p. 130.

Wanneer Lugosi en Wood uitgenodigd worden om met Criswell en zijn bende iets te gaan drinken, vraagt Criswell aan Lugosi of hij een wijntje wil drinken. Lugosi antwoordt hierop:

I never drink ... wine.

Dit is ook één van de bekendste dialooglijnen uit *Dracula*.

Een ander voorbeeld is wanneer Lugosi en Wood samen op straat lopen en praten over Kathy, de vriendin van Wood. Ze sprong vóór een taxi, om Wood en zijn bende te kunnen helpen vluchten. Lugosi zegt hierover:

Non of my wives would have.

Dit wijst natuurlijk op het personage van Graaf Dracula, die samenwoonde met zijn drie vrouwen, die eveneens vampieren waren.

Op Halloween speelt Lugosi Dracula en roept hij tegen één van de kinderen aan zijn deur:

Aren't you scared, little boy? I'm going to drink your blood!

Hij probeert op een gegeven moment ook Vampira, die hij op het tv-scherm ziet, met zijn *Dracula*-charmes te hypnotiseren. Maar het jongetje aan zijn deur is helemaal niet opgeschrikt en Vampira blijkt nog nooit van Bela Lugosi gehoord te hebben. Dracula wordt niet meer aanvaard in de samenleving en enkel gebruikt als spot. Zo moet Lugosi optreden in een tv-programma, waar men een parodie maakt op *Dracula*. Hij is zelf het monster geworden, dat verstoten wordt door de samenleving.

Tim Burton gaat ook Lugosi voorstellen als een Universal-vampier. Dat zijn de indirecte allusies. Terwijl Dracula verslaafd is aan bloed en bloed nodig heeft om in leven te blijven, heeft Lugosi een verslaving aan morfine. Op deze verslaving wordt veel nadruk gelegd. Zoals bij Dracula het bloed van anderen door zijn aderen loopt, spuit Lugosi drugs in zijn aderen. Ik denk dat Tim Burton dit druggebruik extra in de verf gezet heeft om de vergelijking te maken met de verslaving van Dracula.

Net als Renfield in *Dracula*, die zelf ook vampier is geworden en opgesloten wordt om belet te worden nog meer bloed te drinken, gaat Lugosi ook in een ziekenhuis worden opgesloten. Het segment, waar Lugosi opgenomen wordt in het ziekenhuis, is duidelijk een allusie naar *Dracula*. Samen met Wood komt hij het ziekenhuis binnen en wil zich aanmelden bij de verpleegster van wacht. Zij zit in een boekje te lezen en pas wanneer de schaduw van Lugosi over haar valt, schrikt ze op. Ze verschiet zich en zegt:

Oh, my goodness, you gave me the willies! You look like that Dracula guy.

Ze denkt dus dat hij Dracula was en haar wou aanvallen. Ze heeft daarin veel weg van de meisjes Lucy en Mina in *Dracula*: ze is ook een onschuldige slachtoffer, dat benaderd wordt door een vampier. Ook al is Lugosi een gewone persoon, toch stelt hij een monster voor. Hij

heeft weliswaar niet het uiterlijk van wat Carroll als een monster aanziet. Zijn lichaam is niet contradictionair, incompleet of vormeloos.²³⁸ Maar zoals we in de scène met de verpleegster zien, kan Lugosi toch nog de mensen aan het schrikken brengen. Maar daar stopt de allusie niet. We bevinden ons daarna 's nachts in de gang van het ziekenhuis en de camera beweegt zich in de richting van een bepaalde deur. Ondertussen horen we het geschreeuw van een man, die buiten zijn zinnen is. Het is Lugosi, die afkickt van de drugs. De camera gaat via het raampje in de deur de kamer van Lugosi binnen. Daar zien we Lugosi in zijn bed helemaal verwilderd schreeuwen. Deze scène en het bijbehorende geschreeuw deed me denken aan de scène in het sanatorium van Dr. Seward in *Dracula*. Daar gaat de camera vanuit de tuin door het raam van de kamer van Renfield naar binnen. Net zoals bij *Ed Wood* horen we het geschreeuw van de man al toen de camera zich nog in de tuin bevond. Dus in beide films wordt de kijker in spanning gehouden: we weten niet wie er zo hard schreeuwt. Maar net zoals Lugosi buiten zijn zinnen is omdat hij geen drugs meer krijgt, schreeuwt Renfield omdat hij geen bloed meer krijgt.

We kunnen ervan uitgaan dat Burton zijn traditie verderzet met het afbeelden van zijn hoofdpersonages als Universal-monsters. Net zoals *Dracula*, kan ook Lugosi medelijden opwekken. Bekijken we even wat Crane over *Dracula* zei: "*Dracula was himself a victim, nipped and forced to continue an ancient trade. He was unwillingly apprenticed into eternal damnation; consequently, he is driven by two strong and definitely human traits: the urge to survive and a distaste for cannibalism. In the tenuous balance of these two urges, with the "life force" being slightly stronger, he is exquisitely miserable. Every moment he stalks the night is a dark hour for his own soul.*"²³⁹ Ook Lugosi moet het hoofd boven water houden en kan niet zonder drugs. Max Shreck uit *Batman Returns* daarentegen werd ook met een vampier vergeleken, maar hij lijkt meer op een Nosferatu-figuur, daar hij niet zoveel medelijden opwekt.

Ook Wood heeft als hoofdpersonage veel weg van het traditionele Universal-monster. We hebben sympathie voor hem, terwijl hij door bijna iedereen in de film misbegrepen wordt en niet gewenst is. De angst om gehaat en verjagen te worden uit een gemeenschap, waar men zo graag wil bijbehoren, is ook in deze film aanwezig.²⁴⁰ Hier is het Wood, die heel graag tot Hollywood wil behoren, maar die samen met zijn B-films verjaagd wordt. Dus in zekere zin is hij ook een Universal-monster.

²³⁸ CARROLL. *The Philosophy ... Op. Cit.* pp. 14-23.

²³⁹ CRANE. *Op. Cit.* p. 74.

²⁴⁰ EVANS. *Op. Cit.* p. 55.

Het verjagen van een monster wordt aangetoond in het segment van de première van *Bride of the Monster*. Het publiek vindt de film maar niets en zet de achtervolging in op de cast. Die achtervolging hadden we ook bij Edward in *Edward Scissorhands*. Zoals het monster in *Frankenstein* (1931, James Whale) moeten de monsters hier ook rennen voor hun leven. Tor Johnson, alias Lobo, is het monster van dienst en probeert zich te verzetten tegen de menigte door mensen op te tillen en te grommen.

Ook op het vlak van muziek wordt er verwezen naar Universal. Voor de eerste keer gaat Tim Burton een andere componist inschakelen, namelijk Howard Shore. Maar deze laat zich eveneens inspireren door de horrorfilm, net zoals Danny Elfman. In *Dracula* wordt er niet veel muziek gebruikt: enkel achtergrondgeluiden of diëgetische muziek, zoals de muziekstukken in de operazaal. Tijdens de begingeneriek echter wordt het klassieke stuk *Dood van een Zwaan* van het *Zwanenmeer* van Tsjaikovski gespeeld. Deze zelfde muziek komt ook terug in *Ed Wood* bij scènes, die in verband worden gebracht met Bela Lugosi. Het muziekstuk hoort men onder andere bij de scènes, waar Wood Lugosi moet redden. Eén maal komt Wood toe en ligt Lugosi bewusteloos op de vloer en de andere keer wil Lugosi in een wanhopige bui zichzelf en Wood doden. Dezelfde muziek wordt ook gehoord na de dood van Lugosi wanneer Wood naar de laatste opgenomen beelden van Lugosi kijkt. Dus de muziek wordt gebruikt bij de emotionele momenten en de momenten, waarop men beseft dat de eens zo succesvolle carrière van Lugosi op sterven na dood is.

We zagen reeds dat Neale ervan uitging dat het genre, waarop de film gebaseerd is, te maken heeft met het hoofdpersonage. Omdat Wood een horrorregisseur is, zijn er dan ook elementen overgenomen uit horrorfilms. Maar er kan ook vanuit gegaan worden dat Burton zijn film ook Wood-achtig gemaakt heeft. Hij kan scènes overgenomen hebben of een soort van B-feeling aan de film gegeven hebben. Het feit dat Burton zijn film in zwart-wit heeft gefilmd is al een aanwijzing, daar de films van Wood ook zwart-wit waren. De twee filmtijdschriften, *Sight and Sound* en *Cahiers du Cinéma*, hadden ook gemerkt dat de film de look overnam van Wood's regie. De tijdschriften geven beiden aan dat dit te zien is in de begingeneriek. Zowel Kim Newman als Antoine de Baecque zien dat de begingeneriek allemaal elementen bevat, die ook terugkomen in de films van Wood. Criswell, hier gespeeld door Jeffrey Jones, geeft net zoals in *Plan 9 From Outer Space* (1959, Ed Wood) een onheilspellende speech aan het begin van de film. In diezelfde film werden de namen van de cast op grafzerken geplaatst en dit idee neemt Burton dan ook over. Eveneens het miniatuurmodel van Hollywood in een

gietende regen is overgenomen uit *Plan 9 From Outer Space*.²⁴¹ Er kan niet aan getwijfeld worden of hier wel allusies aanwezig zijn: de beelden komen rechtstreeks uit de films van Ed Wood.

Ik zal hier die merkwaardige begingeneriek overlopen. De begingeneriek opent met het beeld van een oud huis in een storm. Dit beeld komt ook terug in de begingeneriek van *Bride of the Monster* (1955, Ed Wood). Daarna zweeft de camera door een raam van het huis en daar zien we Criswell, die uit een doods-kist overeind komt. Hij draait zijn hoofd naar de camera toe en begint de speech, die Criswell in *Plan 9 From Outer Space* doet:

Greetings, my friends. We are all interested in the future for that's were you and I are going to spend the rest of our lives. And remember, my friends, future events such as these will effect you in the future. You are interested in the unknown, the mysterious, the unexplainable. That is why you are here. And now for the first time, we are bringing to you the full story of what happened on that faithful day. We are giving you all the evidence based only on the secret testimony of the miserable souls who survived this terrifying ordeal. The incidents, the places, my friends, we can not keep this a secret any longer. Let us punish the guilty, let us reward the innocents. My friends, can your heart stand the shocking facts -of grave robbers from outer space? -about the true story of Edward D. Wood Jr.?

De onderlijnde zinnen komen uit de speech in *Ed Wood*. We zien dat er in geknipt is en op het einde wat veranderd. Maar de rest komt helemaal overeen met de speech in *Plan 9 From Outer Space*. De camera in *Ed Wood* gaat vervolgens een ander raam uit en komt zo weer in de storm terecht. We zien een zwarte achtergrond met witte bliksemschichten. Dit beeld komt terug in de begingeneriek van *Bride of the Monster*. De camera gaat langs twee palmbomen naar beneden. De palmbomen komen geregeld terug in de films van Wood. De titel van *Plan 9 From Outer Space* wordt bijvoorbeeld geprojecteerd op een beeld met kerkhof en palmbomen. De titel *Ed Wood* wordt tussen twee palmbomen geplaatst. De camera vloeit in één beweging naar het kerkhof van *Plan 9 From Outer Space*. We zien allemaal grafzerken met de namen van de cast. In *Plan 9 From Outer Space* wordt er één grafzerk getoond, waar alle namen één voor één op verschijnen. Er is dus wel een verschil, maar het idee blijft hetzelfde. We zien dat het hetzelfde kerkhof is, daar er ook laag bij de grond liggende struiken en mist is. Verderop vinden we de grote graftombe, waaruit Dr. Tom

²⁴¹ NEWMAN (K.). *Ed Wood*. In: *Sight and Sound*, 1995, p. 44. + DE BAECQUE (A.). *Wonder Wood*. In: *Cahiers du Cinéma*, 1995, nr. 492, p. 20.

in *Plan 9 From Outer Space* komt. De camera vliegt verder tot het bij een meer komt en duikt dan onder water. Op dat moment zien we het archiefbeeld van een octopus, dat Wood in zijn film *Bride of the Monster* gebruikte. De staart van de octopus, die uit het water komt, wordt aangevallen door de drie nep-UFO's uit *Plan 9 From Outer Space*. Deze UFO's vliegen naar een grote planeet, omgeven door sterren, en lijken er als het ware binnen te gaan. Dit beeld is identiek hetzelfde als in *Plan 9 From Outer Space*. Het volgende beeld lijkt ook uit die film te komen, want we zweven dan als het ware boven een model van Hollywood in een gietende regen en komen daarna in het verhaal terecht van Ed Wood.

De muziek tijdens deze begingeneriek is duidelijk uit een horrorfilm genomen. We horen het slagwerk, dat we ook in Wood zijn films horen, met iets dat klinkt als een zaag. De muziek doet eerder terugdenken aan de traditionele UFO-films uit de jaren vijftig dan aan Wood's films. We horen ook tamtam-muziek, die later in de film terugkomt. Naar mijn mening is deze muziek afkomstig van het tv-programma van Vampira. Op de achtergrond van de muziek is ook de storm met gedonder en bliksem te horen. Het geluid van een storm is bij de films van Wood ook geen uitzondering.

Maar niet enkel de beelden en muziek van de begingeneriek komen uit Wood's films.

Antoine de Baecque van *Cahiers du Cinéma* duidt erop dat Burton in heel zijn regie Wood gevolgd heeft: niet enkel het zwart-wit beeld is een aanwijzing, maar ook de grime en het decor. De camerabewegingen zijn zoals bij Wood heel sober. De film *Ed Wood* lijkt maar niet van start te kunnen gaan, net als de carrière van Wood, volgens de Baecque. De film heeft net zoals bij de films van Wood en andere B-films eenvoudig bijeengeplakte willekeurige sequenties.²⁴² Dereymaeker schreef in *Cinemagie* een heel interessant artikel over de werkwijze van Tim Burton in *Ed Wood*.²⁴³ Volgens Dereymaker heeft Burton zijn regie helemaal afgestemd op het hoofdpersonage: "*Burton heeft dus bewust fouten gemaakt: het gaat niet over een miskend genie maar om een onverteerbare filmknoeier, die de film benadert zoals men bluffpoker speelt. [...] De cut and print methode is ook te merken in de belichting. Die is in de delen die naar Ed Woods werkwijze refereren dikwijls fout volgens de nu aanvaarde normen, o.m. in de kruisende lichtbundels; bij Wood was dat onkunde. Als Burton dat nu in zijn manier van filmen overneemt, dan is het precies op de echte Ed Wood*

²⁴² DE BAECQUE. *Wonder Wood. Op. Cit.* p. 20.

²⁴³ Ik had me voorgenomen om enkel besprekingen uit *Sight and Sound*, *Cahiers du Cinéma* en *Film en Televisie* + *Video* te nemen. Maar de bespreking van Dereymaeker is heel interessant om voort te borduren op de regie van Burton.

afgestemd.”²⁴⁴ In tegenstelling tot Wood is Burton zelf-reflectief. Hij gaat heel bewust in de huid kruipen van Wood tijdens zijn regie.²⁴⁵

Burton gaat de cast-leden van Wood net zoals in de Wood-films in zijn eigen film aan overacting laten doen. Dus net zoals hij Lugosi nog steeds als Dracula voorstelt, gaat hij ook de andere cast-leden van Wood in hun dagelijkse omgang presenteren als monsters uit een Wood-film. Nemen we Wood en zijn vriendin Dolores even. Ze spelen beiden in zijn eerste film *Glen or Glenda* (1953, Ed Wood). Ze staan er beiden om bekend om heel slechte acteerprestaties te leveren. Men zou nu denken dat ze in het dagelijkse leven veel natuurlijker zouden overkomen, maar niets is minder waar. Als ze een gesprek voeren zijn hun bewegingen en gesprekken zo onnatuurlijk en goed ingestudeerd dat we het gevoel hebben nog steeds naar een fragment uit *Glen or Glenda* te kijken. Dit valt ook op als Wood een afspraak heeft met de filmproducer George Weiss. Deze komt heel natuurlijk en werkelijk over, terwijl Wood te optimistisch en onnatuurlijk overkomt.

Ook de andere cast-leden hebben last van overacting. Nemen we nu *Bride of the Monster* en Tor Johnson, die het sterke en domme monster Lobo moet spelen. Wanneer de cast op een avond een accessoire-kamer binnenbreekt van een filmstudio, zien we dat Tor ook als monster wordt gezien. De cast gaat voor hem uit de weg als hij het slot wil openbreken en zegt:

Lobo will fix!

Hij gebruikt de naam van zijn monsterrol en spreekt ook als een dom monster. Als hij het slot heeft opengebrouwen, zegt iemand:

Good boy!

Bij de première van de film loopt hij als een echt monster in het wilde weg tegen een muur, tilt iemand op en begint te grommen en met zijn armen om zich heen te graaien als hij zich bedreigd voelt. Vampira, die in de film van Ed Wood niets wou zeggen, is ook in de dagelijkse omgang heel stil.

Lugosi gebruikte vaak dialooglijnen van zijn rol in *Dracula* in het dagelijkse leven. Ook Wood gaat ergens een dialooglijn uit zijn film *Plan 9 From Outer Space* infiltreren in zijn leven. In *Plan 9 From Outer Space* praat Eros met Jeff Trent over de solarmanite bom:

Jeff: But what if we developed these solarmanite bom, we would be a stronger nation too.

Eros: Stronger? You see, you see, ... Your *stupid* minds, *stupid*, *STUPID!*

²⁴⁴ DEREYMAEKER (J.). *Ed Wood: Johnny Depp op de razor's edge*. In: *Cinemagie*, 1996, nr. 217, pp. 60-61.

²⁴⁵ Lees ook : DEREYMAEKER. *Op. Cit.* pp. 59-64.

Wanneer Wood in *Ed Wood* bezig is met het filmen van *Plan 9 From Outer Space*, wordt hij steeds lastig gevallen door de parochie-mensen. Deze hebben geïnvesteerd in de film en vinden het maar niets. Wood vlucht naar de kleedkamer en zegt met dezelfde paniekerige en boze stem als Eros tegen zichzelf in de spiegel:

They're driving me crazy! These baptists are *stupid, stupid, STUPID!*

In *Ed Wood* worden vaak scènes van Wood's films getoond. Het valt op dat Wood steeds maar één take nodig heeft, ook al is die niet goed gelukt. Ik ging er dan ook vanuit dat die scènes, die in *Ed Wood* getoond werden, ook overeen zouden komen met de echte filmscènes van Wood. Maar toch is dit niet waar. Zo komt het huis van Lugosi, dat in de film voorkomt, helemaal niet overeen met het huis in Burton's film. Tim Burton is iemand, die het zich kan veroorloven om hetzelfde huis te laten nabouwen, maar toch doet hij dit niet. Burton heeft ook de personages gewisseld: dezelfde acteur speelt in *Plan 9 From Outer Space* een detective en in de scènes van *Ed Wood* een gewone politie-agent. De dialogen komen soms ook niet overeen tussen beide films. Misschien wil Burton hier zelf Wood zijn, zoals we bij Dereymaker zagen, en gaat hij knippen in bestaande archiefbeelden zoals Wood. Wood liet zijn acteurs vaak ook foute zinnen zeggen, die niet goed ingestudeerd waren. Het is mogelijk dat Burton hetzelfde effect wil krijgen in zijn film. Burton wil Wood zijn. Hij cast onder andere ook zijn vriendin Lisa Marie als Vampira, net zoals Wood zijn vriendin Dolores castte.

De film speelt zich af in de Verenigde Staten tijdens de jaren vijftig. Dit betekent dus dat de film zich afspeelt tijdens de periode van de science-fiction horrorfilms. Dit zien we bijvoorbeeld wanneer Wood met een plant langs filmstudio's wandelt. Acteurs verkleed als astronaut lopen er rond en er wordt ook een soort van groot nep-insect uit een vrachtwagen gehezen. De muziek, die gebruikt wordt in *Ed Wood* heeft veel weg van de typische sci-fi (science-fiction) prenten. Het lijkt muziek, gespeeld met een zaag, wat voor een *oeoeoe*-geluid zorgt.

Een bepaalde scène in *Ed Wood* heeft vaag iets weg van een scène in *The Day the Earth Stood Still* (1951, Robert Wise). In *Ed Wood* neemt Wood zijn nieuwe vriendin Kathy uit naar de kermis. Ze maken een ritje in het spookhuis tot op het moment dat de electriciteit uitvalt in het midden van de rit. Ze zitten dus vast in het donker in het wagentje. Wood vindt dit het geschikte moment om Kathy zijn grote geheim te vertellen, namelijk dat hij graag vrouwenkleren draagt. In *The Day the Earth Stood Still* staan Klaatu en Helen alleen in de lift. Klaatu had ervoor gezorgd dat de electriciteit en energie in heel de wereld zouden uitvallen en dit gebeurt net als het tweetal in de lift staat. Net als in het spookhuis wordt het

heel donker en kunnen Klaatu en Helen niet weg. Klaatu vertelt op dat moment aan Helen ook zijn grootste geheim, namelijk dat hij van een andere planeet komt om de aarde te redden.

6.6. Mars Attacks!

6.6.1. Synopsis.

Op satellietfoto's worden UFO's opgemerkt en meteen wordt de president van de Verenigde Staten, James Dale, ingelicht. Hij weet niet goed wat hij hiermee moet aanvangen en vraagt raad aan generaal Decker, de wetenschapper, Prof. Donald Kessler, en de media-adviseur Jerry Ross. De generaal is van mening dat de bezoekers van Mars kwaadaardig zijn en de wereld zullen verwoesten. Maar de anderen zijn van een andere mening en denken dat de marsmannetjes de aarde met vredelievende bedoelingen komen bezoeken. De president wil dan ook de marsmannetjes met open armen ontvangen. Alle mensen worden ingelicht en zijn heel enthousiast. Maar wat niemand weet, is dat de marsmannetjes de aarde komen verwoesten met laserwapens. Bij de landing doden ze het welkomscomitee. En wanneer ze een tweede kans krijgen aangeboden, gaan ze ook het parlement aanvallen. In de film zien we de reacties van mensen met uiteenlopende achtergronden op de komst van deze wezens wachten en hoe zij proberen te overleven. De corrupte casinhouder Art Land probeert er winst uit te slaan. Voor tv-presentatrice Nathalie Lake is het weer een reden om in beeld te komen. De labiele alcoholiste, Barbara Land, denkt dat de marsmannetjes een spirituele boodschap hebben. De puberale presidentsdochter Taffy vindt het maar niets en kijkt heel nuchter tegen het hele gebeuren aan. Andere figuren in de film zijn: de zanger Tom Jones, de uitgebluste zwaargewichtenkampioen Byron Williams, de First Lady, een achterlijke soldaat, ... De marsmannetjes beginnen met de vernieling van de hele wereld. Sommige mensen proberen zich tevergeefs tegen de marsmannetjes te verzetten, maar het is uiteindelijk een tiener, Richie Norris, die een oplossing heeft. Hij ontdekt dat de hersenen van de marsmannetjes ontploffen als ze de muziek van Slim Whitman, de geliefde muziek van zijn grootmoeder, horen. Zo wordt deze jongen, die door iedereen aanzien werd als een nietsnut, een ware held.

6.6.2. Analyse.

Mars Attacks! is zonder twijfel gebaseerd op de sci-fi horrorfilms van de jaren vijftig. Burton lijkt na Ed Wood's regie overgenomen te hebben in de biopic *Ed Wood*, zelf een Wood-film te willen maken. En meer bepaald een eigen *Plan 9 From Outer Space*.

Allusies naar oudere horrorfilms zijn bijna onbestaande in deze film. Ik kon geen spoor meer terugvinden van Duits expressionistische invloeden. Ook naar de Universal-prenten uit de jaren dertig wordt in veel mindere mate verwezen. Het enige wat opgemerkt kan worden is de binnenkant van de UFO, die op het labo in *Frankenstein* (1931, James Whale) lijkt. De journaliste Nathalie en haar hond worden samen met professor Prof. Kessler ontvoerd door de UFO. Wanneer ze aan boord zijn, worden er experimenten uitgevoerd op hen door de marsmannetjes. Zo worden het hoofd van Nathalie en de kop van haar hond van het lichaam verwijderd. Nathalie's hoofd wordt aan het hondenlichaam genaaid en de kop van de hond wordt aan het lichaam van Nathalie bevestigd. Ook het hoofd van Prof. Kessler wordt van zijn lichaam gescheiden. Het lijkt zoals bij *Frankenstein* een heel eenvoudige operatie.²⁴⁶ Lichaamsdelen verwijderen en aan elkaar naaien is het concept van *Frankenstein*, wat ook in de andere films van Tim Burton al terugkwam.

De allusies, die gemaakt worden, refereren naar films van de tweede helft van de twintigste eeuw, en meer bepaald naar de jaren vijftig. Daar zijn de drie filmtijdschriften het met elkaar over eens. Maar ze vinden dat er naast de horrorfilms ook gealludeerd wordt op rampenfilms uit de jaren zeventig, zoals *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*. De drie tijdschriften zien de satirische indruk van *Mars Attacks!* als een allusie naar *Dr Strangelove*.²⁴⁷ Maar daar ik in mijn thesis enkel de allusies naar horrorfilms onderzoek, ga ik me nu enkel toeleggen op de sci-fi films uit de jaren vijftig.

Isabel Christina Pinedo ziet in haar boek *A cultural analysis of the contemporary horror film as genre* de jaren vijftig films als een transitionele stroming. We hebben niet meer te maken met horrorfilms, maar met sci-fi horrorfilms. Er zijn dan ook veel verschillen opgetreden vanuit de jaren vijftig.²⁴⁸ Om de verschillen te zien, die opgetreden zijn tussen de typische Universal-films uit de jaren dertig en de films uit de jaren vijftig, moeten we Andrew Tudor raadplegen. Zoals de klassieke films uit de jaren dertig is er ook bij de sci-fi films een

²⁴⁶ GIFFORD. *Op. Cit.* p. 86.

²⁴⁷ NEWMAN (K.). *Mars Attacks!*. In: *Sight and Sound*, 1997, p. 53. + SAADA (N.). Du mécanique plaqué sur du vivant. In : *Cahiers du Cinéma*, 1997, nr. 511, pp. 72-73. + PEDE (R.). Aanval alweer afgeslagen: *Mars Attacks!*. In: *Film en Televisie + Video*, 1997, nr. 470, p. 18.

²⁴⁸ PINEDO (I.C.). *A cultural analysis of the contemporary horror film as genre*. Michigan, UMI, 1991, p. 12.

gesloten narratie, waarbij het monster hoogstwaarschijnlijk verslagen wordt. Maar de sci-fi films tonen een dreiging voor een grotere eenheid: de dreiging is niet meer voor enkele personen, maar vaak voor de hele mensheid. In die films staat de expert centraal (militair of wetenschappelijk), die een belangrijke rol speelt in het bestrijden van de ramp. Het gaat meestal om een invasie: de invasie komt niet van iets bovennatuurlijks, maar van iets buitenaards.²⁴⁹ Mark Jancovich, die veel onderzoek heeft verricht naar de horrorfilm in de jaren vijftig, vult de definitie aan door te zeggen dat het niet meer om een individueel monster of een monster uit het verleden gaat, maar om een collectieve kracht. De sci-fi films verschillen ook van de vroegere horrorfilms, omdat ze in de context van de moderne wereld zijn geplaatst.²⁵⁰

Deze elementen heeft Burton overgenomen in zijn *Mars Attacks!*. Er zijn verschillen opgetreden in de monsters van Tim Burton. Ten eerste gaat het niet meer om één bepaald uniek monster of een groepje monsters, maar om een heel leger. Ten tweede zijn het geen armzalige Universal-monsters meer, maar de typische sci-fi wezens. Deze laatsten zijn door en door slecht in Burton's film. Zoals in de films uit de jaren vijftig worden ze aanzien als mannelijk en zijn ze hyper-rationeel met een gebrek aan emotie.²⁵¹ Jancovich gaat hier verder op in in een ander boek. Het monster wordt volgens hem vanaf deze films uit de jaren vijftig voorgesteld als onmenselijk. Het monster wordt ook geplaatst in de context van de moderne wereld. Het wordt in veel films gelijkgesteld met de Russische communisten, maar vaak wil men ook het monsterlijke van de Amerikaanse samenleving aantonen. Er was namelijk tijdens de jaren vijftig een vrees voor de rationalisering: een elite van experts had de leiding over sociale, economische en culturele activiteiten. Volgens de meesten had dit een totalitair beleid tot gevolg.²⁵²

Burton gaat in zijn film ook kritiek geven op de huidige Amerikaanse regering. De president laat zich leiden door een zogenaamde elite, die dit enkel ziet als een "hot news-item". Door hun naïviteit en on-kritische positie ten opzichte van de marsmannetjes, hebben ze honderden doden op hun geweten. Nadat de marsmannetjes voor doden gezorgd hebben bij de eerste landing, gaat de regering hen nogmaals verwelkomen. De actoren van deze elite-groep in *Mars Attacks!* komen overeen met de typische actoren uit een sci-fi film. Daar is er meestal een wetenschapper, die de marsmannetjes van naderbij wil bestuderen. Hij ziet de kennis van de marsmannetjes als het ideaal van wetenschappelijk-technologisch denken. Prof. Kessler is

²⁴⁹ TUDOR. *Op. Cit.* pp. 93-94.

²⁵⁰ JANCOVICH (M.). *American horror from 1951*. Staffordshire, Keele University Press, 1994, p. 10.

²⁵¹ JANCOVICH. *Op. Cit.* p. 12.

²⁵² JANCOVICH (M.). *Rational fears: American horror in the 1950s*. Manchester, Manchester University Press, 1996, pp. 1-4.

dan ook de eerste, die de buitenaardse bezoekers wil verwelkomen. Op een heel naïeve manier zegt hij:

We know that they're extremely advanced technologically, which suggests – very rightfully so – that they are very peaceful. An advanced civilisation is by definition not barbaric. Mister president, this is a great day. I and all my colleagues are extremely excited.

Later in de film zal hij dit nog eens benadrukken, ook al zijn er veel mensenlevens verloren gegaan door zijn naïviteit. De militaire actor in de film gaat de marsmannetjes meteen als een dreiging zien.²⁵³ Zo zegt generaal Casey:

We hit these assholes with everything we've got, Sir. We should nuke them now!

De muziek in *Mars Attacks!* is gebaseerd op de muziek van de typische jaren vijftig UFO-films. Tim Burton heeft voor deze film terug beroep gedaan op Danny Elfman en deze laat zich weer inspireren door muziek uit horrorfilms. Kim Newman uit *Sight and Sound* is er dan ook van overtuigd dat de muziek doet denken aan de films zoals *Earth versus the Flying Saucers* (1956, Fred F. Sears) en *The Man From Planet X* (1951, Edgar G. Ulmes).²⁵⁴ Lauliac vindt dat de begingeneriek van *Mars Attacks!* gebaseerd is op de stijl van Bernard Herrmann in *The Day the Earth Stood Still* (1951, Robert Wise).²⁵⁵ Zoals we later zullen zien, is niet enkel de muziek gealludeerd.

Mars Attacks! heeft al de elementen van een sci-fi film uit de jaren vijftig, maar er zit een grote ironische bijmaak aan. Dus weer hebben we hier niet zozeer met een pastiche, maar met een parodie te maken. Dit was ook al het geval bij *Tim Burton's Nightmare Before Christmas*, waar een parodie werd gemaakt van *Frankenstein*. Hier wordt echter geen parodie van een bepaalde film gemaakt, maar van het genre van de jaren vijftig sci-fi films.

Ik heb echter maar één film uitgekozen om de groep van sci-fi horrorfilms van de jaren vijftig te vertegenwoordigen: namelijk *The Day the Earth Stood Still*. Let wel, deze film vormt een uitzondering op de andere sci-fi films uit de jaren vijftig, daar we niet met zo'n kwaadaardige aliens te maken hebben. Er kan opgemerkt worden dat er wel gealludeerd wordt op deze film en meer bepaald in de segmenten van de landingen van de marsmannetjes. Nicolas Saada van *Cahiers du Cinéma* ziet ook het segment van de eerste verwelkoming van de marsmannetjes in *Mars Attacks!* als een directe referentie naar *The Day the Earth Stood Still*. De eerste verwelkoming met de UFO wekt de belangstelling op van de leger troepen en de media.²⁵⁶

²⁵³ JANCOVICH. *American horror ... Op. Cit.* p. 11.

²⁵⁴ NEWMAN. *Mars Attacks!. Op. Cit.* p. 53.

²⁵⁵ LAULIAC. *Op. Cit.* p. 29.

²⁵⁶ SAADA. *Op. Cit.* p. 73.

Daar heeft Saada wel gelijk in, maar er zijn ook andere elementen in *Mars Attacks!*, die overeenkomen met de film van Robert Wise. De UFO landt in beide films in Washington D.C. in de huidige tijd. Patrick Lucanio duidt erop dat in sci-fi films het monster of de monsters vaak geplaatst worden in een hedendaagse stad in de Verenigde Staten om zo het gevaar dichterbij huis te brengen.²⁵⁷ Maar de dreiging geldt voor heel de wereld, zoals Tudor opmerkte. In *The Day the Earth Stood Still* zien we hoe mensen in Frankrijk, Groot-Brittannië en India op de hoogte gebracht worden van de landing. We weten dat het om deze landen gaat, daar de stereotypes of de belangrijkste toeristische trekpleisters van het land getoond worden. In India wordt de Taj Mahal getoond, in Frankrijk een gezellig terrasje, waar men stokbrood met wijn eet en Groot-Brittannië wordt gekenmerkt door de omroep BBC. In *Mars Attacks!* worden ook de stereotyperende beelden van de landen getoond. Zo zien we de Big Ben in Londen, de Eiffeltoren in Parijs, biddende islamieten, de stenen gezichten op de Paaseilanden, ... Ook zien we de marsmannetjes net als toeristen poseren voor een foto vóór de Taj Mahal in India. Dit is als parodie bedoeld. Ook Washington D.C., de toeristische trekpleister in de Verenigde Staten, staat tijdens de landingen in beide films in de kijker. In *The Day the Earth Stood Still* worden eerst een paar shots van toeristen, die de monumenten in Washington D.C. bezoeken, getoond. Dan verschijnt er opeens een UFO bij het Washington Monument en de mensen vluchten weg als het voorwerp probeert te landen. In *Mars Attacks!* wordt dit geparodieerd: daar laat men ook shots van toeristen zien, die Washington D.C. bezoeken. De UFO nadert ook het Washington Monument, maar gaat er tegen duwen zodat het monument op een groep scouts-kinderen zou vallen. Wanneer de UFO landt in *The Day the Earth Stood Still*, trekken meteen pantserwagens en tanks met legerstroepen op naar de plaats, waar de UFO geland is. Ze houden het voorwerp voor de zekerheid onder schot. Er is eveneens een hele groep nieuwsgierigen rond de UFO verzameld. De media houdt ook alles in het oog. We zien in de film een radio-presentator, die live rapporteert vanuit de studio. Hij geeft de mensen uitleg tot:

Wait a minute, ladies and gentlemen, I think something is happening.

De UFO gaat open en iedereen kijkt vol verwachting. De bovenkant van de UFO is een deur en de onderkant is een looppad. Klaatu komt uit de UFO en zegt in een soort microstem:

We have come to visit you in peace and with good will.

²⁵⁷ LUCANIO (P.). *Them or us: archetypal interpretations of fifties alien invasion films*. Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 135.

Daarna haalt hij iets uit zijn borstzak, dat later een cadeau bleek te zijn, maar een soldaat ziet het als een wapen en schiet op Klaatu. Daarna komt er een robot uit de UFO en met de laserstralen uit zijn ogen kan hij de wapens en tanks van het leger doen verdwijnen.

Kijken we nu even naar de eerste landing van de UFO in *Mars Attacks!*. Deze landing vindt plaats in de woestijn, maar het is in tegenstelling tot in *The Day the Earth Stood Still* een aangekondigde landing. Toch trekken ook voor de zekerheid vele pantserwagens en tanks met legertroepen naar de woestijn. Ook de media en de vele nieuwsgierigen zijn aanwezig. Hier is het wel niet de radio, maar de televisie, die live verslag uitbrengt. Reporters van dienst zijn Nathalie en haar vriend Jason Stone. Ze geven uitleg tot de UFO in zicht komt. Dan zegt Nathalie:

Something's happening.

De UFO landt en er gaat een poort open. Er is ook een looppad dat uit de UFO rolt. De leider komt naar buiten en begint in een buitenaards taaltje te brabbelen. Maar door de vertaalcomputer, die speciaal voor dit evenement gemaakt is, weerklinkt door de micro's:

We come in peace ... we come in peace ... we come in peace ... (etc.)

Hier wordt een geschenk van het volk gegeven aan de buitenaardse wezens: namelijk de vredesduif. Maar zoals het leger in *The Day the Earth Stood Still* zien ook de marsmannetjes dit geschenk als een dreiging en schieten ze ernaar met hun laserwapens. De ironie van dit vergelijkbare segment, toont aan dat we met een parodie te maken hebben.

Ik had reeds gezegd dat Tim Burton bij deze film zelf Ed Wood wil spelen, ook al heeft hij wel het miljoenen-budget, dat Wood niet had. Daarom lijkt deze film in sommige opzichten een *Plan 9 From Outer Space* (1959, Ed Wood). Burton gaat zoals in *Ed Wood* heel zelfreflectief te werk gaan. Zo gaat Burton de zilveren vliegende borden van Wood ook gebruiken als UFO's. Burton kon evengoed vernuftige UFO's gebruiken in zijn film, maar dat heeft hij niet gedaan.

Ed Wood stond erom bekend om zijn eigen gefilmde beelden aan te vullen met archiefbeelden. Meestal viel dit wel op daar deze beelden anders gefilmd waren en vaak een andere belichting of genre uitstraalden. In *Plan 9 From Outer Space* zitten er ook archiefbeelden tussen. Hij nam onder andere scènes van twee boeren en plakte daar stemmen over. Maar door het niet synchroon lopen van de monden met de stemmen, lijkt dit niet realistisch. Verder gebruikte hij ook beelden uit de oorlog: zoals een leger, dat oprukt en raketten lanceert, beelden van vliegtuigen, F16-en, radars, ... Maar ook gewone beelden van mensen of de stad. Het verschil met deze beelden en de beelden, die hijzelf opgenomen had,

waren dat de eerst vernoemde beelden veel beter en realistischer leken. Nu zou men kunnen denken dat Tim Burton, zoals elke mainstream-regisseur, al de beelden zelf zou maken. Als hij dan toch een archiefbeeld zou gebruiken, zou dit overeen moeten komen met het genre waarin hij filmde. Maar dit doet hij niet. Op een gegeven moment in de film gaan de marsmannetjes aan hun verovering van heel de wereld beginnen. We zien altijd beelden van mensen, die heen en weer rennen. Maar als we goed kijken, zijn deze beelden gemaakt in typische jaren zeventig kleuren en dragen de mensen in het beeld ook kleren uit de jaren zeventig. Dit terwijl het verhaal van de hele film zich afspeelt in de jaren negentig. Er volgt ook een beeld van de explosie van de Big Ben, wat een duur special effect lijkt en zeker niet in de stijl van Tim Burton. We zien Israeli's aan de klagmuur, maar het beeld lijkt uit een nieuwsjournaal te komen. Daarna volgt er een beeld, waarbij bosjesmensen omhoog kijken. Dit lijkt een film uit de jaren tachtig. Het gaat wel degelijk om een film, want er treedt een bekende acteur op de voorgrond. Terug zien we de beelden van lopende mensen en ontploffende steden. Maar dan gaat de camera achteruit en zien we dat de marsmannetjes vanuit de UFO naar *Godzilla* (1956, Ishirô Honda en Terry O. Morse) in een glazen bol zitten te kijken. Dus al deze beelden zijn dan stukken van programma's en films, die op tv vertoond worden. Maar Tim Burton heeft hiermee een allusie gemaakt naar Ed Wood en zijn *Plan 9 From Outer Space*.

De scène, waar het leger naar het woestijn trekt met tanks en raketten en de UFO's probeert te bestrijden, in *Mars Attacks!* is eveneens een allusie naar Wood's film. In *Plan 9 From Outer Space* zien we archiefbeelden van een leger, dat de woestijn in trekt en zich paraat houdt. Ed Wood heeft wel zelf een beeld gemaakt, namelijk van de generaal, die tegen een effen achtergrond staat en de hemel afspeurt met zijn verrekijker. Wanneer de marsmannetjes in *Mars Attacks!* een tweede landing gepland hebben in Washington DC, zien we de generaal op een tank staan en eveneens met een verrekijker naar de lucht kijken. Dit beeld komt overeen met dat in *Plan 9 From Outer Space*, want ook deze commandant gaat de legertroepen de opdracht geven om te schieten op de UFO.

In beide films wordt er een "translating computer" (*Mars Attacks!*) of een "language computer" (*Plan 9 From Outer Space*) gemaakt. Met deze computers kan men luisteren naar de vertaalde boodschappen van de marsmannetjes. De computer is dus ook een allusie.

6.7. Sleepy Hollow.

6.7.1. Synopsis.

Aan de vooravond van de negentiende eeuw, wordt de onorthodoxe en wetenschappelijk gerichte Ichabod Crane door de politie van New York naar een klein dorpje in de bossen, Sleepy Hollow, gestuurd om een aantal mysterieuze moorden op te lossen. De bewoners zijn uitermate bijgelovig en geloven dat de moorden gepleegd zijn door de 'Hessian Horseman', de ruiter zonder hoofd, die de hoofden van zijn slachtoffers afhakt en deze vervolgens meeneemt. Ichabod wil bewijzen dat dit soort bijgeloof onzin is en gaat op zoek naar de echte dader door een wetenschappelijke aanpak. Tijdens het onderzoek worden er nog meer moorden gepleegd, maar Ichabod krijgt hulp van de jonge Masbeth, een jongen wiens vader door de ruiter vermoord werd, en Katrina Van Tassel, een jonge vrouw, tot wie hij zich aangetrokken voelt. Uiteindelijk wordt Ichabod zelf met de hoofdloze ruiter geconfronteerd en kan hij niet anders dan erin te geloven. Ichabod wordt daarnaast ook geconfronteerd met zijn eigen verleden, doordat hij terugkerende nachtmerries krijgt van zijn moeder. Hij droomt van zijn kindertijd, waarin zijn moeder tot de dood toe gefolterd werd omdat ze zagezegd een heks was. Op het einde kan Ichabod het mysterie van de moorden ontrafelen. Wat bleek was dat de stiefmoeder van Katrina, Lady Van Tassel, de ruiter de opdracht gaf de moorden te plegen. Zij had zijn hoofd uit zijn graf gestolen en beloofde de ruiter dat hij deze terugkreeg als hij de moorden pleegde. Zij beraamde de moorden om een erfenis in handen te krijgen. Op het einde wil ze eveneens Katrina laten vermoorden. Ichabod en Katrina rennen voor hun leven voor de ruiter, maar Ichabod kan toch het hoofd van de ruiter, dat Lady Van Tassel heeft bijgehouden, bemachtigen en geeft het terug aan de ruiter. Deze, gelukkig dat hij zijn hoofd terug heeft, neemt als wraak Lady Van Tassel mee op zijn paard en samen rijden ze de 'Tree of Dead' in naar de onderwereld. Ichabod neemt zijn geliefde Katrina en de jonge Masbeth mee naar New York om een nieuw leven te beginnen.

6.7.2. Analyse.

Zoals bij zijn laatste films uit de jaren negentig gaat Burton het Duitse expressionisme achter zich laten. Hij gaat zich meer richten op de jaren vijftig en zestig; namelijk de horror-producties van Corman en Hammer.

Maar van het Universal-monster krijgt hij niet genoeg. In *Mars Attacks!* was hij even van zijn vertrouwde pad afgeweken en waren de monsters en het verhaal gebaseerd op de sci-fi films uit de jaren vijftig. In *Sleepy Hollow* is de dreiging niet meer buitenaards en bedoeld voor de hele mensheid, zoals Tudor de sci-fi films kenmerkte.²⁵⁸ Jancovich zag ook dat de Universal-films gekenmerkt worden door een individueel monster of iets, dat uit het verleden komt.²⁵⁹ In *Sleepy Hollow* is er ook maar één monster, namelijk de ruiter zonder hoofd, en deze is afkomstig uit het verleden. De ruiter zonder hoofd beantwoordt aan de definitie van een Universal-monster volgens Rasmussen. Het is een hoog gestyleerd karakter, dat de beste make-up, kleding, licht, etc. krijgt. Hij kan heel woest zijn, veel meer dan toegestaan is voor een mens. De ruiter zonder hoofd is ook omringd door een aura van doom: “trapped by a “curse” of some kind.”²⁶⁰ De ruiter wil zijn hoofd terug en heeft daar alles voor over. Eens hij zijn hoofd heeft, lacht hij en gaat hij terug naar het dodendom. Hij kon er niets aan doen dat Lady Van Tassel een vloek over hem had uitgesproken. Iets waar hij zelf geen greep op heeft, heeft ervoor gezorgd dat hij bovennatuurlijke krachten heeft. Dit had men zeker niet in de sci-fi films uit de jaren vijftig.²⁶¹

Maar we hebben hier weliswaar met een angstaanjagend monster te maken. Hij is een prototype voor Carroll's definitie van een monster. De ruiter is namelijk niet compleet: hij mist zijn hoofd. Daarbij komt dat de kijker bij een Burton-film voor de eerste keer echt bang is van het monster. Daar komt nog eens bij dat het monster op een reusachtig zwart paard zit. Burton speelt hier erg op in door steeds de verschrikte gezichten van Ichabod en van de mensen, die onthoofd zullen worden, te laten zien. Zo gaat de kijker zich identificeren met deze personages en ook angst hebben.²⁶² Dit was eveneens het geval bij Edward in *Edward Scissorhands*, maar daar bleek het monster uiteindelijk een lief monster te zijn, zijn uiterlijk erbuiten gerekend. Naar Carroll's normen dus, zouden we hier voor het eerst in de jaren negentig bij Burton met een echte horrorfilm te maken hebben.

Er wordt ook een belangrijke allusie gemaakt naar een scène uit de Universal-prent *Frankenstein* (1931, James Whale). Deze scène is de scène waarbij de windmolen, waarin het monster van Frankenstein zich verscholen heeft, in brand wordt gestoken door de kwade menigte uit het dorp. Kim Newman en Geoffrey Macnab van *Sight and Sound* merken dit ook op. Kim Newman: “the finale takes place in a burning windmill which is ostensibly a

²⁵⁸ TUDOR. *Op. Cit.* pp. 93-94.

²⁵⁹ JANCOVICH. *American horror... Op. Cit.* p. 10.

²⁶⁰ RASMUSSEN. *Op. Cit.* p. 194.

²⁶¹ RASMUSSEN. *Op. Cit.* p. 194.

²⁶² CARROLL. *The Philosophy ... Op. Cit.* pp. 14-23.

faithful recreation of a set from James Whale's Frankenstein (1931)."²⁶³ De windmolens lijken inderdaad heel erg op elkaar. Burton heeft zijn windmolen tegen dezelfde donker geschilderde lucht geplaatst. In beide films staat de vervallen windmolen – de wieken zijn helemaal versleten – midden in een bos. In beide gevallen worden de wieken in werking gezet en wordt de molen in brand gestoken. In *Frankenstein* is het het volk, die met zijn vuurtoortsen de molen in brand steekt, om korte metten te maken met het monster. In *Sleepy Hollow* gaat Ichabod Crane een lantaarn van op het dak naar beneden in de molen gooien, waar de ruiter zit. Hij wil dus ook komaf maken met een monster met behulp van vuur. Ichabod kan samen met Katrina en jonge Masbeth via de wieken van de molen terug op de begane grond springen. Ook Frankenstein geraakt uit de molen, maar hij wordt er weliswaar uitgewooid door het monster. In beide films gaat de molen in vlammen op, met het monster er nog in. In *Sleepy Hollow* komt de ruiter ongeschonden uit de opgebrande molen te voorschijn. Maar Ichabod had dit voorzien:

Masbeth: Is he dead?

Ichabod: He was dead, to begin with!

Dit had het volk in *Frankenstein* ook moeten voorzien, want ook al eindigt de film met de veronderstelling dat het monster van Frankenstein omgekomen is in de vlammen, toch weten we uit de volgende *Frankenstein*-film dat het monster het overleefd heeft.

Maar *Sleepy Hollow* maakt bovenal referenties naar de Hammer-films. Dit was geen van de recensenten van de filmtijdschriften ontgaan. De cameo's van de Hammer-acteurs valt hen meteen op: namelijk cameo's van Christopher Lee, die in veel Hammer films uit de jaren vijftig en zestig speelde, en Michael Gough, die onder andere samen met Lee in de Hammer-productie van *Dracula* (1958, Terence Fisher) acteerde.²⁶⁴

Maar daarnaast gaat *Sleepy Hollow* ook de feeling van de horrorproducties van Hammer uitstralen. Kim Newman van *Sight and Sound* merkt hetvolgende op: "*It's fairly easy to cast a familiar face or drop in a plot reference to a Hammer film, but this is a movie that knows exactly the colour palette of Arthur Grant's cinematography for Hammer or Floyd Crosby's for Corman and works hard to get the mist swirling in the right direction and the precise shade of red for a startling door in an all-white dream church.*"²⁶⁵ Newman is er ook heel

²⁶³ NEWMAN (K.). The cage of reason. In: *Sight and Sound*, 2000, vol. 10, nr. 1, p. 16.

²⁶⁴ NEWMAN. *The cage ... Op. Cit.* p. 16. + KROHN (B.). Comment le cavalier sans tête a pris corps: genèse de *Sleepy Hollow* de Tim Burton. In: *Cahiers du Cinéma*, 2000, nr. 542, p. 55 + BIERINCKX (C.). Intelligente horror: *Sleepy Hollow*. In: *Film en Televisie + Video*, 2000, nr. 499, p. 9.

²⁶⁵ NEWMAN. *The cage ... Op. Cit.* p. 16.

zeker van dat er referenties zijn naar de cinema van Corman, maar daar komen we later nog op terug. Bill Krohn van *Cahiers du Cinéma* en Cis Bierinckx van *Film en Televisie + Video* merken eveneens vooral de sfeer en decor van Hammer op in *Sleepy Hollow*. Maar ze blijven hier in tegenstelling tot Newman heel vaag over.²⁶⁶

Door de horrorfilms van Hammer werd er een nieuw tijdperk ingeluid in de horrorgeschiedenis. De horror daarvoor, en vooral die van Universal, was redelijk braaf. Het enige opzienbarende was een maagdelijke vrouw en een milliliter bloed uit een gesneden vinger. Hammer ging hier verandering in brengen: “*a superfluity of statuesque starlets and gallons of gore flowing from torn throats and transfixed hearts.*”²⁶⁷ Deze verandering kunnen we ook waarnemen bij Burton’s *Sleepy Hollow*: vrouwen lopen er rond in lange kleden met grote décolletés, zoals bij Hammer. Daarnaast wordt er ook niet meer gezien naar een spatje meer of minder bloed. Er zijn scènes te over in *Sleepy Hollow*, waar we bloed te zien krijgen: de onthoofdingen; de dissecties van Ichabod; Lady Van Tassel, die zich snijdt; ... Het bloed heeft zoals bij Hammer een onnatuurlijke schakering. Het heeft een schreeuwerig vuurrode kleur. Dit steekt in schril contrast af tegen de zwart-witte kleuren van *Sleepy Hollow*. Burton heeft in zijn vorige films nooit veel bloed gebruikt, maar daar is in deze film verandering in gekomen. Voor het eerst gaat Burton het gore van horror benadrukken. Wanneer bijvoorbeeld de ruiter zijn schedel terugkrijgt, zien we hoe de spieren, het bloed en de hersenen zich ronddom de schedel wikkelen. Ook het decor heeft zijn oorsprong bij de Hammer horrorfilms. Aan de Hammer-film *The Hound of the Baskervilles* (1959, Terence Fisher) is niet veel geld uitgegeven voor het decor. De verschillen tussen de binnensets en de buitenopnames vallen heel erg op. De binnensets voelen ook heel onnatuurlijk aan met de mist. Het lijkt alsof Burton volgens hetzelfde principe heeft gewerkt, want ook zijn buitenopnames wisselen af met de mistige binnensets.

Maar Newman en de andere filmrecensenten gaan vooral de link leggen tussen *Sleepy Hollow* en *The Hound of the Baskervilles*. Ze zien onder andere verhaalelementen, die terugkeren.²⁶⁸ Ichabod Crane is Sherlock Holmes in het feit dat Crane net als Holmes niet kan leven in een wereld zonder rationele oplossingen. Zoals we zagen bij *The Hound of the Baskervilles* is de hond geen mythe, maar een uitgehongerde hond, die in opdracht van een tweetal de moorden pleegde. In *Sleepy Hollow* bestaat de ruiter zonder hoofd wel, terwijl dit in een rationele wereld nooit zou kunnen. Maar toch zat er eveneens een complot achter de legende en

²⁶⁶ KROHN. *Op. Cit.* p. 55 + BIERINCKX. *Intelligente horror... Op. Cit.* p. 9.

²⁶⁷ DANIELS. *Op. Cit.* p. 195.

²⁶⁸ NEWMAN. *The cage ... Op. Cit.* p. 16. + KROHN. *Op. Cit.* p. 55 + BIERINCKX. *Intelligente horror... Op. Cit.* p. 9.

moordde de ruiter net als de hond in opdracht. Wat Newman juist wil benadrukken, is dat Holmes en Crane figuren zijn, die steeds op zoek zijn naar motieven en rationele betekenissen in een wereld, die op dat moment niet zo reël lijkt. We kunnen ook zien hoe het motief van *Sleepy Hollow* helemaal overeenkomt met dat van *The Hound of the Baskervilles*. Het gaat over het in handen krijgen van een erfenis. In *The Hound of the Baskervilles* is het vader Stappleton, die later een bastaardzoon blijkt te zijn van de familie Baskervilles en die daardoor recht krijgt op de erfenis als de andere Baskervilles dood zijn. Dus samen met zijn dochter en een uitgehongerde hond zette hij een val op voor alle erfgenamen. Net zoals de Stappletons gaat Lady Van Tassel in *Sleepy Hollow*, achter het erfgeld aan door te moorden. Lady Van Tassel was ook arm vroeger en wil rijk worden door het erfgeld. De Stappletons zijn eveneens arm en wilden zich door het geld van een rijke familie opwerken.²⁶⁹ Andere overeenkomsten, die teruggevonden kunnen worden zijn: in beide gevallen hebben we te maken met een middeleeuws dorpje met ongeveer dezelfde huizen. De bliksemschichten en de donder komen zowel in *The Hound of the Baskervilles* als in *Sleepy Hollow* terug op cruciale momenten. Net vóór de dood van Sir Hugo Baskervilles zien we het licht van de bliksem op zijn gelaat en horen we het gehuil van de hond. In *Sleepy Hollow* zien we net voor de aanvallen van de ruiter zonder hoofd het decor oplichten door de bliksem en horen we donder of een paard, namelijk het paard van de ruiter. Dus in beide films worden onheilspellende scènes aangekondigd met bliksem, donder of het geluid van een dier. Zowel de hond als de ruiter komen uit de grond of uit de onderwereld liever gezegd. De hond komt namelijk uit een oude mijn en de ruiter komt van onder een oude boom.

Ook naar Corman's film *The Pit and the Pendulum* (1961, Roger Corman) wordt verwezen. Kim Newman van *Sight and Sound* en Bill Krohn van *Cahiers du Cinéma* zagen de allusie in de scènes, waar Ichabod zijn moeder ziet gefolterd worden door zijn vader. De moeder van Ichabod, die met een geterroriseerde blik door het masker van de Iron Maiden kijkt is volgens de twee recensenten een allusie naar de blik van de actrice Barbara Steele in *The Pit and the Pendulum*.²⁷⁰

In *Sleepy Hollow* krijgt Ichabod tijdens zijn onderzoek naar de verdachte moorden steeds flash-backs van zijn kindertijd. De flash-backs hebben felle kleuren, behalve de folterkamer-scènes, en staan in schril contrast met de andere beelden. In *The Pit and the Pendulum* zijn er flash-backs naar de kindertijd van Nicholas. Deze flash-backs staan ook in contrast met de

²⁶⁹ NEWMAN. *The cage ... Op. Cit.* p. 16.

²⁷⁰ NEWMAN. *The cage ... Op. Cit.* p. 16. + KROHN. *Op. Cit.* p. 56.

andere beelden doordat ze fosforescerende kleuren hebben in groen en blauw. Dit werd volgens Daniels een onvermijdelijk kenmerk van Roger Corman.²⁷¹ De flash-backs gaan in beide films over hetzelfde onderwerp. Zowel Ichabod als Nicholas zien op jonge leeftijd (+/- 7 jaar) hun moeder gefolterd worden door hun vader. Hun moeders worden onschuldig veroordeeld door hun vaders: Ichabod's moeder wordt verdacht van hekserij en Nicholas' moeder van ontrouw. De moeder van Nicholas werd uiteindelijk levend ingemetseld voor de ogen van Nicholas. Ichabod vindt zijn moeder in de Iron Maiden, die op hem valt en met opengesperde ogen blijft aankijken. Deze blik is inderdaad de getormenteerde blik, die ook Elizabeth had op het einde wanneer ze beseft dat ze opgesloten blijft in een ijzeren kist. De Iron Maiden komt ook terug in de folterkamer van de vader van Nicholas, Sebastian. Nicholas verschuilt zich achter dit foltertuig wanneer hij toekijkt hoe zijn moeder en oom gefolterd worden.

De flash-backs in *Sleepy Hollow* zijn niet de enige momenten, waarop er een allusie gemaakt wordt naar de opengesperde ogen van de actrice Barbara Steele in het foltertuig. De ruiter zonder hoofd gaat op een gegeven moment ook de hoofden van de familie van een vroedvrouw opeisen. Hij vermoordt eerst de vader, maar de moeder kan net voor haar dood het kind – een +/- 7-jarig jongetje(!) – onder de vloer verbergen. Maar hij hoort wel hoe zijn moeder vermoord wordt door de ruiter. Haar hoofd rolt over de vloer tot net waar de jongen zich bevindt. Hij kijkt recht in de opengesperde ogen van zijn moeder, die zichtbaar worden door een gleuf van de vloer. Deze ogen, die verschrikt door een gleuf naar buiten kijken, doen denken aan de ogen in het foltertuig.

In de flash-backs, die Ichabod heeft, horen we steeds het lieve geroep van zijn moeder:

Ichabod? ... Ichabod? ... Ichabod? ...

In *The Pit and the Pendulum* komt dit lieve lokkende geroep ook terug. Hier is het de dood gemeente Elizabeth, die de verbaasde Nicholas lokt met haar zoete geroep:

Nicholas? ... Nicholas? ... Nicholas? ...

Er zijn ook andere verhaalelementen die overeenkomen tussen *The Pit and the Pendulum* en *Sleepy Hollow*. Nemen we het begin van deze films even. Beide films worden aangevangen met een bescheiden man (Francis en Ichabod), in het zwart gekleed, die met tas en koets aankomt op zijn bestemming. De man wordt afgezet door de koetsier en moet de tocht zelf verderzetten. Hij stapt verder door de mist een pad op naar een huis (*Sleepy Hollow*) of een kasteel (*The Pit and the Pendulum*). Hij komt het mysterie rond een moord of meerdere sterfgevallen opklaren. Francis Barnard wil meer te weten komen over de mysterieuze dood

²⁷¹ DANIELS. *Op. Cit.* p. 207.

van zijn zus en Ichabod Crane moet als politie-functionaris enkele mysterieuze moorden oplossen in een dorpje. De twee mannen in de twee films krijgen hulp van een meisje, waartoe ze zich aangetrokken voelen. Ichabod krijgt hulp van Katrina Van Tassel en Francis van Catherine Medina, de zus van Nicholas. Maar in *Sleepy Hollow* gaat het verliefd paar er samen vandoor, iets wat niet gebeurt bij een Edgar Allen Poe-verfilming van Corman.

7. **Bemerking bij onderzoek: *Citizen Kane* versus *Plan 9*.**

Als men aan een onderzoek begint, kan men soms op andere merkwaardige vaststellingen stuiten, die men niet meteen verwacht had. Mijn hypothese was of Burton allusies maakte naar de geschiedenis van de horrorfilm. Uit het vorige kunnen we afleiden dat hij dit inderdaad doet. Hij gaat “trashy” horrorfilms in zijn mainstream-films verwerken. Zelfs *Plan 9 From Outer Space*, de grootste flop in de filmgeschiedenis, krijgt een speciale plaats in zijn film. Maar tijdens mijn onderzoek heb ik opgemerkt dat Burton dit gaat compenseren. Hij gaat namelijk in zijn films van de jaren negentig ook alluderen op *Citizen Kane* (1941, Orson Welles). Deze film wordt vaak aanzien als de “beste film aller tijden”. Ik heb geen grondige analyse gedaan naar de allusies naar *Citizen Kane*, maar enkele elementen vallen wel op. Nemen we de film *Batman*, waar op een zeker moment een persconferentie wordt gehouden van de nieuwe politiecommissaris. Deze geeft een speech op een podium met achter zich een tot aan het plafond reikende foto van zijn gezicht. Dit lijkt verdacht veel op het spreekgestoelte met grote foto van Kane, waarvóór Kane een speech geeft voor zijn kandidatuur als gouverneur. Maar *Batman* is niet de enige film, waarin Burton referenties maakt naar *Citizen Kane*. Het hek van het kasteel van Edward in *Edward Scissorhands* is bijna hetzelfde hek van Kane’s paleis, dat in het begin van de film getoond wordt. Ook de beginscène van *Batman Returns* heeft veel weg van deze film. Daar zien we een huis met een immens plafond, net als Kane’s paleis in Xanadou. De man des huises draagt eveneens een smoking. We zien een dokter met tas en een verpleegster haastig weglopen. Deze lijken op de dokter en verpleegster, die de vrouw van Kane verzorgden na haar zelfmoord. En in *Ed Wood* laat Burton Wood praten met Welles, die gespeeld wordt door een acteur. Samen praten ze over de moeilijkheden van het filmmaken.

Dus niet enkel gaat Burton verwijzingen maken naar trash, hij gaat ook aantonen dat trash en klassiekers elkaar waard zijn. Zo zegt Cis Bierinckx in *Film en Televisie + Video*: “Hij schrikt er niet voor terug om Ed Wood zelfs op dezelfde lijn te plaatsen met Orson Welles.”²⁷²

²⁷² BIERINCKX (C.). *Ed Wood: de man in angora*. In: *Film en Televisie + Video*, 1995, nr. 452, p. 21.

BESLUIT.

De hypothese dat Tim Burton onderhevig is aan de postmoderne praktijken lijkt te kloppen. Niet enkel gaat hij allusies maken, ook gaat hij het niet zo gerespecteerde genre van de horror gebruiken als referentiepunt. In welke mate dit gebeurt, wordt later uit de doeken gedaan. Laten we eerst kijken hoe hij als regisseur past in de huidige cinema van allusies. Burton maakt in grote mate gebruik van de postmoderne praktijken in zijn jaren negentig-films. Niet enkel gaat hij van zijn films een pastiche maken, maar hij wisselt dit ook af met een parodie. De theorie van Jameson, die ervan uitging dat er in de postmoderne cinema enkel nog plaats was voor een pastiche en niet meer voor een parodie, lijkt dus niet op te gaan voor Burton. Toegegeven, zijn films uit de jaren negentig zijn meestal pastiches, maar in twee van zijn films gaat hij zich duidelijk richten op de parodie.

In *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* maakt Burton een parodie op *Frankenstein*. Een paar scènes uit deze film worden geparodieerd in Burton's film. Zo gaat Dr. Finkelstein (!) samen met zijn gebochelde knecht dode rendieren door middel van electriciteit reanimeren. De uitzinnigheid van de dokter bij het zien van zijn creatie is een rechtstreekse verwijzing naar *Frankenstein*. Maar er schuilt zoals bij een parodie een bepaalde ironie in de scènes. Niet Sally, de aan elkaar genaaide creatie, is het monster, maar Dr. Finkelstein zelf is hier het monster. Burton gaat hier het egoïsme van de creator benadrukken en de hulpeloosheid van het gemaakte wezen. Ook al was het monster van Frankenstein een hulpeloos wezen, toch werd dit niet zo uitgewerkt door James Whale, de regisseur van *Frankenstein*.

Mars Attacks! is een parodie van de science-fiction films uit de jaren vijftig, zoals *The Day the Earth Stood Still*. Zoals bij *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* worden scènes geparodieerd. De ironie, die men hier voelt, is de kritiek van Burton op de huidige Amerikaanse autoriteit. De elite van de president, de wetenschapper en de legercommandant, die in een gewone sci-fi film het voor het zeggen heeft, gaat in *Mars Attacks!* steeds de verkeerde en naïve beslissingen nemen.

Zoals we dus zien, hebben we in deze films niet de maken met het louter nabootsen van stijlen, zoals Jameson het zag. Om de pastiches en parodieën te maken heeft Burton dan ook gebruik gemaakt van prefabricatie, intertekstualiteit en bricolage. De allusies maakt hij door het horrorgenre op zijn manier te verwerken en herwerken en op verschillende manieren te verwijzen naar horrorfilms. Dit gebeurt zowel op cinematografisch vlak (decor, props, kleding, dialogen, uiterlijk personages, cameo's, licht, muziek, scènes) als op vlak van het

verhaal (plot, motieven, personages, thema's). Hij gaat zich dus niet richten op één soort van allusie, maar al deze op de gepastste momenten in zijn films infiltreren. Zijn films zijn bricolages of hybridiserende stukken. Meerdere filmgenres lijken bij elkaar gebracht te zijn. Hij gaat elementen van de horrorfilm opnemen in zijn films, maar dit betekent nog niet dat zijn films horrorfilms zijn. Daar wees Prawer reeds op bij de problemen om een film onder te brengen in één genre. *Batman* kan gezien worden als een avonturenfilm, *Edward Scissorhands* als een fantastisch sprookje en *Ed Wood* als een biopic.

Het is moeilijk om een definitie van een horrorfilm te geven, daar er zoveel zijn, en Prawer wees er eveneens op dat de definitie van een genre bij elke nieuwe film, die gemaakt wordt, veranderd kan worden. Ik heb in mijn onderzoek vooral de definitie van de horrorfilm volgens Carroll aangehaald. Heel eenvoudig komt het er bij hem op neer dat er een monster aanwezig moet zijn, dat ofwel onvolledig, ofwel vormeloos, ofwel contradictionair is. Het shockeffect, dat men kan aflezen van het gezicht van de personages, die het slachtoffer zijn van het monster, is hetzelfde effect, dat de kijker heeft. Voor het grootste deel gaat dit wel op voor de films van Burton: we hebben steeds monsters, waar de mensen aanvankelijk van schrikken. Maar zijn monsters zijn ondanks hun uiterlijk heel meelijwekkende wezens, die niet zo degouterend overkomen als de monsters van Carroll. *Sleepy Hollow* zou zo de eerste echte horrorfilm geweest zijn naar Carroll's normen. Dit is trouwens ook de eerste film, die het gore benadrukt en waarin meer bloed komt dan we van Burton gewoon zijn. In zijn vorige film kwam geen of bijna geen bloed voor. Na al de allusies naar de horrorfilm, lijkt Burton zich op het einde van de jaren negentig aan een echte horrorfilm gewaagd te hebben. Burton maakt van al de zeven geselecteerde horrorfilms gebruik. Deze waren geselecteerd op basis van de filmtijdschriften *Sight and Sound*, *Cahiers du Cinéma* en *Film en Televisie + Video*. Deze tijdschriften hadden het nauwelijks over referenties naar horrorfilms, gemaakt na de jaren zestig. Daarom dateert de oudste film in de analyse uit 1922 en de recentste horrorfilm uit 1961. Burton behoort dus tot het Nieuwe Hollywood, in tegenstelling tot wat Belton beweert. Belton is ervan overtuigd dat Burton en andere filmmakers in de jaren negentig niet tot het Nieuwe Hollywood behoren, daar ze geen allusies meer maken naar oude films. Zo zouden ze enkel nog refereren naar de films vanaf de jaren zeventig of naar sitcoms en tv-films. Deze generatie ging met andere woorden niet meer kijken naar de geschiedenis van het klassieke medium van de film. Niet waar dus, want Burton gaat zich net richten op de oude horrorfilms. Het Nieuwe Hollywood stopt dus niet bij de filmmakers zoals Spielberg en Scorsese. Burton behoorde weliswaar niet tot de groep, die een opleiding gevolgd had op de filmschool en stage had gelopen in een studio. Hij behoorde tot de autodidacts, die de oude

films zag op televisie en in lokale cinemazalen. Daar werden de oude films vertoond. Uit de korte biografie, konden we reeds afleiden dat de oude horrorfilms een belangrijke inspiratiebron waren voor zijn latere werk.

Het tweede deel van de hypothese, namelijk dat Burton vooral de geschiedenis van de horrorfilm gaat nemen als referentiepunt, lijkt ook te kloppen. Zoals we zien, hebben we enkel te maken met de horrorfilms vóór de jaren zestig. Het zijn dan ook vooral onnatuurlijke horror met de gewoonlijke vampieren, geesten, demonen, De twee andere types horror volgens Hayward, de psychologische horror en afslachtingsfilms, komen niet voor in de allusies van Burton. Wel zijn de sciencefiction-films uit de jaren vijftig ook onderzocht, de invasie-films dan, maar we hadden reeds afgesproken dat we deze ook tot de horror rekenden. Tim Burton's films hebben de kenmerken van de mainstream-cinema, maar het is moeilijk om de verschillen te zien tussen een mainstream-film en een trash-film. Het belangrijkste kenmerk van de mainstream-film is dat het nooit de aandacht op zichzelf richt. Hiermee bedoel ik dat de film een realiteitsillusie kan scheppen. Bij de trash films zijn er zoveel fouten en zijn er breuken in de montage dat het moeilijk wordt om op te gaan in het verhaal van de film. Dit gebeurt niet bij Burton's films, maar wel bij veel horrorfilms. Zeker de oude horrorfilms, die hier besproken worden, worden door een publiek van vandaag niet gemakkelijk serieus genomen. Daarbij komt nog eens dat horror de naam 'trash' opgeplakt krijgt. De voornaamste oorzaak hiervan is dat horror een body genre is en net zoals de porno nooit op veel respect zal kunnen rekenen. Zo durven de hedendaagse regisseurs hun film niet te bestempelen met het label 'horror'. Maar toch gaat Burton zich vooral baseren op deze films om zijn eigen mainstream-films te maken. Dat hij trash gaat vermengen met mainstream valt niet te betwisten. Ik wil me echter niet uitspreken of hij bewust dit statement wil meegeven in zijn films: daar lijkt het op, maar natuurlijk moeten we het de man zelf dan vragen.

De grote intertekstualiteit, die in zijn films aanwezig is, is heel duidelijk op te merken door een kijker, die kennis heeft van de geschiedenis van de horrorfilm. Dit kon allereerst al opgemerkt worden aan de recensies. Ook al waren het drie verschillende filmtijdschriften van een andere nationaliteit, toch konden ze vaak dezelfde allusies terugvinden. Nadat ik de betreffende horrorfilms, waarop gealludeerd werd, ook bekeken had, kon ik me hier vaak mee aansluiten. Dus er kan gezegd worden dat de allusies niet vaag waren. Burton werkt zo ook mee aan de 'knowing laugh': horror is een intertekstueel genre en het gaat erom dat de kijker zich bewust is van de allusies. De horrorfilm is voor Burton nog lang niet dood. Zijn films

verdrinken ook niet in de zelf-reflectiviteit, zoals de *Scream*-trilogie. Enkel zijn film *Ed Wood* kan aanzien worden als een zelf-bewuste film. De film gaat namelijk over Ed Wood en we hebben op sommige momenten het gevoel dat we naar een Wood-film kijken. Zo heeft Burton op sommige momenten fouten gemaakt, zoals een foute belichting, die niet beantwoordt aan de hedendaagse normen. De personages acteren met zoveel overacting dat we vaak het verschil niet zien als ze een scène spelen of in het alledaags leven een gesprek hebben. Tor Johnson bijvoorbeeld, die altijd het monster speelt, gedraagt zich ook als een lomp, dom, weinig zeggend monster in zijn dagelijks leven.

Zoals we zien, gaat Burton geen echte zuivere horrorfilms maken, maar neemt hij elementen uit de horrorcinema. Deze hybride vorm lijkt op de dag van vandaag in tegenstelling tot de zuivere horror wel mensen naar de cinemazalen te lokken.

In het onderzoek heb ik een opsomming gegeven van de allusies, die gemaakt worden naar de horrorfilms. Zo kon ik tot terugkerende patronen en enkele heel opmerkelijke vaststellingen komen. Ten eerste zien we dat Burton in al zijn films altijd meer dan één periode aanspreekt van de horrorgeschiedenis. Hij zal in geen enkele film enkel allusies maken naar één bepaalde horrorperiode. Zo lijkt *Mars Attacks!* op het eerste zicht enkel de sci-fi films uit de jaren vijftig te parodieëren, maar toch komt het thema van *Frankenstein* terug wanneer de marsmannetjes het hoofd van Nathalie naaien op het lichaam van haar hond.

Burton gaat in zijn films van de jaren negentig de tijdslijn van de geschiedenis van de horror volgen. In zijn films in het begin van de jaren negentig – *Batman* (1989), *Edward Scissorhands* (1990), *Batman Returns* (1992) en *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* (1993) – gaat hij veel allusies maken naar de Duits expressionistische films uit de jaren twintig zoals *Nosferatu* en de Universal-films uit de jaren dertig zoals *Dracula* en *Frankenstein*. Maar *Ed Wood* en *Mars Attacks!*, respectievelijk in 1994 en 1996 uitgebracht, gaan voor het grootste deel allusies maken naar de sci-fi films uit de jaren vijftig, zowel naar *The Day the Earth Stood Still* als naar de meer onconventionele Wood-film *Plan 9 From Outer Space*. In de laatste film van Tim Burton in de jaren negentig, namelijk *Sleepy Hollow* (1999), staan allusies naar Hammer films zoals *The Hound of the Baskervilles* en de Corman films zoals *The Pit and the Pendulum* centraal. Deze Hammer en Corman films dateren uit de late jaren vijftig en vroege jaren zestig. Maar toch blijven de allusies van bijna alle perioden aanwezig in al de films van Burton. Zo wordt er bijvoorbeeld in *Edward Scissorhands* gealludeerd op *The Pit and the Pendulum* door het casten van de acteur Vincent Price met een kasteel en erfgoed à la Corman. In *Sleepy Hollow* wordt ook nog een referentie gemaakt naar

de Universal-klassieker *Frankenstein* door de herwerkte scène, waarbij het monster in een in brand gestoken windmolen terechtkomt.

Sommige allusies komen terug. Burton gaat de Duits expressionistische films enkel gebruiken in zijn eerste films uit de jaren negentig. Na *Ed Wood* komen er geen allusies meer terug naar dit tijdperk. De allusies, die hij ernaar maakt, is vooral op cinematografisch vlak. Hij gebruikt namelijk de donkere nachtmerrie-achtige beelden door het hoge contrast in licht. De scherpe en overdreven schaduwen komen in al zijn films van *Batman* tot *Ed Wood* terug. In *Nosferatu* was vooral de grote zwarte schaduw van het monster, namelijk van Orlock, heel belangrijk. Al de monsters van Burton worden eerst met hun grote scherp afgelijnde schaduw aangekondigd. Het decor lijkt soms ook heel asymmetrisch: de scène, waar Batman op het dak staat, of Halloween Town uit *Tim Burton's Nightmare Before Christmas*, die een rechtstreekse allusie is naar de stad in *The Cabinet of Dr. Caligari*. Daarnaast worden er enkele opmerkelijke allusies gemaakt naar *Nosferatu*. In *Batman Returns* noemt één van de personages Max Shreck; dit is de naam van de acteur, die Orlock speelt. Dit personage is eveneens een monster, met vampier-achtige trekjes: hij gaat weliswaar geen bloed "zuigen", maar wel alle energie uit de stad. In *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* komt Jack Skellington op dezelfde manier uit het graf als Orlock, namelijk als een "jack-in-the-box". Maar Burton gaat zijn monsters niet afschilderen als *Nosferatu*-monsters: het *Nosferatu*-type is namelijk een monster, waar we veel angst voor hebben en totaal geen sympathie mee voelen. Deze monsters komen niet terug in Burton's films. Ze hebben soms het uiterlijk van een *Nosferatu*-monster, zoals Edward, die erg lijkt op Orlock met zijn lange scharen en gebochelde rug. Burton gaat qua karakter bijna uitsluitend Universal-monsters gebruiken in zijn films van de jaren negentig. Batman, Joker, Edward, Catwoman, Penguin, Max Shreck, Jack Skellington, Sally, Ed Wood, Bela Lugosi en de ruiter zonder hoofd hebben allemaal de kenmerken van een Universal-monster. De zachte kant van de monsters wordt ook getoond en tot op een bepaald punt kunnen we ons met hen identificeren en hen zelfs sympathiseren. Ze zijn eenzaam en hebben een vloek op zich rusten: ze doen wat ze doen omdat ze niet anders kunnen, om te overleven. Bijvoorbeeld de ruiter zonder hoofd in *Sleepy Hollow* wil gewoon zijn hoofd terug en zal ook niet langer kwaad verrichten wanneer hij deze terugkrijgt. Max Shreck, Ed Wood en Bela Lugosi lijken op het eerste zicht geen monsters, maar toch schuilt ook de kenmerken van een monster in hen. Wood en Lugosi bijvoorbeeld worden als monsters verstoten uit de samenleving, waartoe ze zo graag willen behoren. Ze bedoelen het goed, maar de mensen willen niets van hen weten. Sommige van Burton's monsters gaan rechtstreekse verwijzingen vertonen naar het *Dracula*- of *Frankenstein*-monster. Lugosi in

Ed Wood is verslaafd aan drugs in plaats van bloed en voelt dat hij anders niet kan overleven. Edward in *Edward Scissorhands* lijkt helemaal op het monster van Frankenstein: hij is eveneens de creatie van een professor en wanneer hij vaststelt dat de mensen hem niet willen wordt hij pas echt een monster.

De bekende figuur van de ‘mad scientist’ uit de Universal-films kan ook teruggevonden bij Burton. De Joker, de maker van Edward en Dr. Finkelstein zijn slimme professoren, maar ze zijn verblind door hun eigen visie van schoonheid dat ze niet aan de gevolgen denken.

In één film van Tim Burton komen de Universal-figuren niet terug: namelijk *Mars Attacks!*. Daarin verschijnen de typische marsmannetjes van de jaren vijftig: ze zijn door en door slecht en wekken geen sympathie op. Daar de film hier wel een parodie is, zijn ze hier wel enigszins lachwekkend maar zeker niet sympathiek.

Sommige elementen uit de geschiedenis van de horrorfilm komen vaak terug bij de films van Burton. Zo gaat hij het concept van het ‘aan elkaar naaien’ van *Frankenstein* verschillende keren gebruiken in zijn films. In *Edward Scissorhands* hebben we natuurlijk Edward als monster, maar als we goed zien is zijn lichaam – eigenlijk een leren pakje – aan elkaar genaaid. Ook Catwoman in *Batman Returns* maakt een leren pakje, dat uit verschillende lapjes bestaat en die aan elkaar genaaid zijn. In *Tim Burton’s Nightmare Before Christmas* hebben we natuurlijk Sally, wiens lichaamsdelen door Dr. Finkelstein aan elkaar genaaid zijn. Ook in *Mars Attacks!* gaan de marsmannetjes experimenteren met het menselijk lichaam en stukken verwisselen en aan elkaar naaien.

De allusies naar *The Pit and the Pendulum* zijn vooral naar het foltertuing de ‘Iron Maiden’. Dit foltertuing komt terug in *Batman Returns*, *Tim Burton’s Nightmare Before Christmas* en *Sleepy Hollow*.

Allusies naar de Hammer-film, *The Hound of the Baskervilles*, komen bijna uitsluitend terug in de laatste film, *Sleepy Hollow*. Maar daar worden referenties gegeven op het vlak van decor, cameo’s, kleding, kleur, plot en nog meer. Daardoor heeft deze laatste film een heel andere feeling dan de andere films van Burton. Hij gaat zich meer op het gore richten en veel bloed tonen. Of dit een keerpunt betekent voor Burton moet duidelijk worden door een studie over zijn carrière in het millenium.

Niet enkel Tim Burton heeft verwezen naar de geschiedenis van de horrorfilm, ook zijn trouwe componist Danny Elfman is beïnvloed door de muziek uit oude horrorfilms. In *Ed Wood* heeft Burton echter een andere componist genomen, namelijk Howard Shore. Maar deze heeft zich in deze film ook laten beïnvloeden door muziek uit sci-fi films van de jaren vijftig en gebruikt ‘De dood van een zwaan’, de generiekmuziek van *Dracula*.

Uit al deze elementen kunnen we dus zeker afleiden dat de hypothese klopt. Ik geef toe dat dit onderzoek niet volledig kan zijn: het is dan ook onmogelijk om al de allusies te kunnen ontdekken. Het is een spelletje, dat de regisseur met de kijker speelt, en het zal ook voor mij wat tijd nemen om de minder voor de hand liggende allusies op te sporen. Elke film van Burton zou eigenlijk aan een aparte thesis onderworpen kunnen worden.

We kunnen er na de opsommingen van de allusies wel vanuit gaan dat hij zich vooral gaat richten op de geschiedenis van de horrorfilm, ook al maakt hij eveneens allusies naar andere films. Er zijn veel opmerkelijke vaststellingen, die nog verder kunnen ontleed worden. Zo kwam ik tot de ontdekking dat Burton in zijn films niet enkel naar de slechtste film aller tijden, namelijk *Plan 9 From Outer Space*, maar ook naar de beste film aller tijden, *Citizen Kane*, ging verwijzen. Dus Burton gaat zich naast het verwerken van trash in zijn films, ook bezinnen over de evaluatieve termen, die men toewerpt aan films, bezinnen. Dit is een heel paracinematische en postmoderne instelling, die Burton weergeeft: hij gaat geen onderscheid maken tussen trash en mainstream. We kunnen dan ook best afsluiten met een scène uit *Ed Wood*: Wood komt in een bar Orson Welles (maker van *Citizen Kane*) tegen. Welles voelt zich niet de betere van Wood en ook al loopt Wood rond in vrouwenkleren, hij nodigt hem uit om bij hem te komen zitten. Daar vertelt Welles hem dat hij niet mag opgeven met het maken van zijn film, maar ondanks de kritiek moet doorgaan. Trash of geen trash, talent of geen talent, elke filmmaker verdient het respect.

BIBLIOGRAFIE.

Monografieën.

ANDREW (G.). *Maverick film-makers in recent American cinema*. London, Prion, 1998, 374 p.

BELTON (J.). *American cinema / American culture*. New York, McGraw-Hill, 1994, 374 p.

BORDWELL (D.). *The McGraw-Hill film viewer's guide*. New York, McGraw-Hill, 2001, 33 p.

BOURDIEU (P.). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Harvard University Press, 1984, 613 p.

BOWLES (P.). *Collected stories: 1939-1976*. Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1979, 417 p.

CARROLL (N.). *Interpreting the moving image*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 370 p.

CARROLL (N.). *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. New York, Routledge, 1990, 256 p.

CLARENS (C.). *Horror movies: an illustrated survey*. London, Secker & Warburg, 1968, 264 p.

CLOVER (C.J.). *Men, women and chainsaws*. London, British Film Institute, 1992, 260 p.

COLLINS (J.). *Architectures of excess: cultural life in the information age*. New York, Routledge, 1995, 236 p.

CRANE (J.L.). *Terror and everyday life: singular moments in the history of the horror film*. Thousand Oaks, Sage Publications, 1994, 183 p.

DANIELS (L.). *Living in fear: a history of horror in the mass media*. New York, Da Copa Press, 1975, 248 p.

DEGLI-ESPOSTI (C.). *Postmodernism in the cinema*. New York, Berghahn, 1998, 264 p.

DENZIN (N.K.). *Images of postmodern society: social theory and contemporary cinema*. London, Sage Publications, 1991, 179 p.

EVERMAN (W.). *Cult horror films: from 'Attack of the 50 Foot Woman' to 'Zombies of Mora Tan'*. New York, Citadel Press, 1993, 227 p.

GENETTE (G.). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, 467 p.

GIFFORD (D.). *A pictorial history of horror*. New York, Exeter, 1983, 238 p.

HANKE (K.). *Tim Burton : an unauthorized biography of the filmmaker*. Los Angeles, Renaissance Books, 1999, 250 p.

HAWKINS (J.). *Cutting edge: art-horror and the horrific avant-garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 327 p.

HAYWARD (S.). *Cinema Studies: the key concepts*. London, Routledge, 2000, 528 p.

HEBDIGE (D.). *Hiding in the light: on images and things*. London, Routledge, 1988, 277 p.

HUNTER (J.). *House of horror: the complete Hammer films story*. London, Creation, 2000, 209 p.

JAMESON (F.). *Signatures of the visible*. New York, Routledge, 1990, 254 p.

- JANCOVICH (M.). *American horror from 1951 to the present*. Staffordshire, Keele University Press, 1994, 48 p.
- JANCOVICH (M.). *Rational fears: American horror in the 1950s*. Manchester, Manchester University Press, 1996, 324 p.
- KIPNIS (L.). *Ecstasy unlimited: on sex, capital, gender and aesthetics*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, 308 p.
- KYROU (A.). *Le surréalisme au cinéma*. Paris, Le Terrain Vague, 1963, 286 p.
- LE BLANC (M.) en ODELL (C.). *Horror films*. Harpenden, Pocket Essentials, 2001, 96 p.
- LEVINE (L.W.). *Highbrow / lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge, Harvard University Press, 1988, 306 p.
- LUCANIO (P.). *Them or us: archetypal interpretations of fifties alien invasion films*. Bloomington, Indiana University Press, 1987, 280 p.
- NEALE (S.). *Genre and Hollywood*. London, Routledge, 2000, 336 p.
- PAUL (W.). *Laughing screaming: modern Hollywood horror and comedy*. New York, Columbia University Press, 1994, 510 p.
- PINEDO (I.C.). *A cultural analysis of the contemporary horror film as genre*. Michigan, UMI, 1991, 245 p.
- PINEDO (I.C.). *Recreational terror: women and the pleasures of horror film viewing*. New York, State University of New York Press, 1997, 177 p.
- PRAWER (S.S.). *Caligari's children: the film as tale of terror*. Oxford, Oxford University Press, 1980, 307 p.

RASMUSSEN (R.L.). *Children of the night: the six archetypal characters of classic horror films*. Jefferson, McFarland & Company, 1998, 269 p.

SALISBURY (M.). *Burton on Burton*. London, Faber and Faber, 2000, 205 p.

SARRIS (A.). *The American cinema: directors and direction, 1926-1968*. New York, Dutton, 1968, 382 p.

SCHATZ (T.). *Old Hollywood / New Hollywood: ritual, art and industry*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, 318 p.

SMITH (J.) en MATTHEWS (J.C.). *Tim Burton*. London, Virgin Books, 2002, 294 p.

STAIGER (J.). *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1992, 274 p.

STAIGER (J.). *Perverse spectators: the practices of film reception*. New York, New York University Press, 2000, 242 p.

STAM (R.). *Film theory: an introduction*. Oxford, Blackwell Publishers, 2000, 381 p.

STAM (R.). *Reflexivity in film and literature: from Don Quichote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, 285 p.

SULLIVAN (J.). *The Penguin encyclopedia of horror and the supernatural*. New York, Viking Penguin, 1986, 482 p.

TASKER (Y.). *Spectacular bodies: gender, genre and the action cinema*. London, Routledge, 1993, 195 p.

TOHILL (C.) en TOMBS (P.). *Immoral tales: sex and horror cinema in Europe 1956-1984*. London, Titan Books, 1995, 272 p.

TUDOR (A.). *Monsters and mad scientists: a cultural history of the horror movie*. Oxford, Basil Blackwell, 1989, 239 p.

TWITCHELL (B.). *Dreadful pleasures: an anatomy of modern horror*. Brussel, VUB Press, 1985, 353 p.

VAN KEMPEN (J.). *Geschreven op het scherm: een methode voor filmanalyse*. Utrecht, Nederlands Instituut voor Kunsteducatie, 1995, 223 p.

WELLS (P.). *The horror genre: from Beelzebub to Blair Witch*. London, Wallflower, 2000, 130 p.

WILLIAMS (T.). *Hearts of darkness: the family in the American horror film*. London, Associated University Presses, 1996, 320 p.

Tijdschriftartikels.

Batman. In: *Sight and Sound*, 1989, vol. 58, nr. 4, p. 288.

BIERINCKX (C.). *Batman*, esthetisch stripboek. In: *Film en Televisie + Video*, 1989, nr. 388, pp. 10-11.

BIERINCKX (C.). *Ed Wood: de man in angora*. In: *Film en Televisie + Video*, 1995, nr. 452, p. 21.

BIERINCKX (C.). Frankenstein met creatieve scharen. In: *Film en Televisie + Video*, 1991, nr. 408/409, p. 20.

BIERINCKX (C.). Intelligente horror: *Sleepy Hollow*. In: *Film en televisie + Video*, 2000, nr. 499, p. 9.

DE BAECQUE (A.). Au pays des morts-vivants. In: *Cahiers du Cinéma*, 1992, nr. 458, pp. 76-79.

DE BAECQUE (A.). L' Amérique sous les fers. In: *Cahiers du Cinéma*, 1991, nr. 442, pp. 36-37.

DE BAECQUE (A.). Wonder Wood. In: *Cahiers du Cinéma*, 1995, nr. 492, pp. 18-21.

DEREYMAEKER (J.). *Ed Wood*: Johnny Depp op de razor's edge. In: *Cinemagie*, 1996, nr. 217, pp. 59-64.

DOMINICUS (M.). Jongleren met de regels van de cinema: Tarantino's knipoog naar de filmgeschiedenis. In: *Skrien*, 1994/95, nr. 199, pp. 12-15.

ELLEN (B.). *Scream* (1996). In: *The Times*, 26/10/00.

ELLIOT (D.). Tim Burton: the man behind *Batman*. In: *San Diego Union-Tribune*, 25/06/89.

FARBER (S.). The new horror film: hold the blood and gore. In: *International Herald Tribune*, 15/01/98.

GOETHALS (P.). *Batman Returns*. In: *Film en Televisie + Video*, 1992, nr. 424, p. 27.

GOETHALS (P.). *The Nightmare Before Christmas*: kleurrijk en prettig zwart. In: *Film en Televisie + Video*, 1994, nr. 447, p. 11.

GRIPSRUD (J.). 'High culture' revisited. In: *Cultural studies*, 1989, vol. 3, nr. 1, pp. 194-207.

HENTZI (G.). Little cinema of horrors. In: *Film Quarterly*, 1993, vol. 46, nr. 3, pp. 22-27.

H.S. Filmmuseum wil vernieuwingen horror-genre in kaart brengen. In: *De Volkskrant*, 28/01/93.

JOUSSE (T.). *Pierrot lunaire*. In: *Cahiers du Cinéma*, 1994, nr. 486, pp. 24-25.

KATSAHNIAS (I.). Edward l'intouchable. In: *Cahiers du Cinéma*, 1991, nr. 442, pp. 32-35.

KATSAHNIAS (I.). Vampire. In: *Cahiers du Cinéma*, 1989, nr. 423, pp. 15-17.

KROHN (B.). Comment le cavalier sans tête a pris corps: genèse de *Sleepy Hollow* de Tim Burton. In: *Cahiers du Cinéma*, 2000, nr. 542, pp. 52-57.

LAULIAC (C.). La plainte des spectres: les musiques des films de Tim Burton. In: *Positif*, 2000, nr. 468, pp. 28-30.

MATHIJS (E.). De *Scream*-trilogie (1996-2000). In: *Cinemagie*, 2001, nr. 235, pp. 49-51.

NEWMAN (K.). *Batman Returns*. In : *Sight and Sound*, 1992, vol.2, nr. 4, pp. 48-49.

NEWMAN (K.). *Ed Wood*. In : *Sight and Sound*, 1995, p. 44.

NEWMAN (K.). *Mars Attacks!*. In : *Sight and Sound*, 1997, p. 53.

NEWMAN (K.). The cage of reason. In : *Sight and Sound*, 2000, vol. 10, nr. 1, pp. 14-16.

NEWMAN (K.). *Tim Burton's Nightmare Before Christmas*. In : *Sight and Sound*, 1994, p. 53.

OEY (A.). "Als geweld cool wordt, haak ik af": gesprek met Wes Craven. In: *Skrien*, 1997, nr. 215, pp. 22-24.

OOSTEROM (C.) en WOLF (R.). "Ik sla nooit een home-run, altijd een honkslag": gesprek met Roger Corman. In: *Skrien*, 1997, nr. 212, pp. 68-71.

PEDE (R.). Aanval alweer afgeslagen: *Mars Attacks!*. In: *Film en Televisie + Video*, 1997, nr. 470, p. 18.

SAADA (N.). Du mécanique plaqué sur du vivant. In: *Cahiers du Cinéma*, 1997, nr. 511, pp. 72-73.

SCHNEIDER (S.J.). Kevin Williamson and the rise of the neo-stalker. In: *Postscript*, 2000, vol. 19, nr. 2, pp. 73-87.

SCONCE (J.). 'Trashing' the academy: taste, excess and an emerging politics of cinematic style. In: *Screen*, 1995, vol. 36, nr. 4, pp. 371-393.

SHONE (T.). Fangs ain't what they used to be. In: *The Sunday Times*, 21/08/94.

STRICK (P.). *Edward Scissorhands*. In: *Sight and Sound*, 1991, p. 42.

THONEN (J.). Is horror back from the dead? Has the success of *Anaconda* and *Scream* revived the genre's fortune? In: *Cinéfantastique*, 1997, vol. 29, nr. 4/5, pp. 80-86.

TURAN (K.). Burton dreams up a delightful 'Nightmare'. In : *Los Angeles Times*, 15/10/93.

Verzamelwerken.

ELSAESSER (T.). Specularity and engulfment: Francis Ford Coppola and Bram Stoker's Dracula. In: NEALE (S.) en SMITH (M.) (eds.). *Contemporary Hollywood Cinema*. London, Routledge, 2000, pp. 191-208.

EVANS (W.). Monster movies: a sexual theory. In: GRANT (B.K.) (ed.). *Planks of reason: essays on the horror film*. Metuchen, Scarecrow Press, 1984, pp. 53-64.

FISKE (J.). The cultural economy of fandom. In: LEWIS (L.A.) (ed.). *The adoring audience: fan culture and popular media*. London, Routledge, 1992, pp. 30-49.

FORBES (J.). The French Nouvelle Vague. In: HILL (J.) en CHURCH GIBSON (P.) (eds.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 461-465.

GRANT (B.K.). Second thoughts on double features: revisiting the cult film. In: MENDIK (X.) en HARPER (G.) (eds.). *Unruly pleasures: the cult film and its critics*. Guilford, FAB Press, 2000, pp. 13-28.

HILL (J.). Film and postmodernism. In: HILL (J.) en CHURCH GIBSON (P.) (eds.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 96-105.

HUNTER (I.Q.) en KAYE (H.). Introduction: Trash aesthetics: popular culture and its audience. In: CARTMELL (D.), HUNTER (I.Q.), KAYE (H.) en WHELEHAN (I.) (eds.). *Trash aesthetics: popular culture and its audience*. Chicago, Pluto Press, 1997, pp. 1-13.

JAMESON (F.). Postmodernism and consumer society. In: KAPLAN (E.A.) (ed.). *Postmodernism and its discontents: theories, practices*. London, Verso, 1988, pp. 13-29.

KERMODE (M.). I was a teenage horror fan or, "How I learned to stop worrying and love Linda Blair". In: BAKER (M.) en PETLEY (J.) (eds.). *Ill effects: the media / violence debate*. London, Routledge, 2001, pp. 126-134.

KRAMER (P.). Post-classical Hollywood. In: HILL (J.) en CHURCH GIBSON (P.) (eds.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 289-324.

MENDIK (X.) en HARPER (G.). The chaotic text and the Sadean audience: narrative transgressions of a contemporary cult film. In: MENDIK (X.) en HARPER (G.) (eds.). *Unruly pleasures: the cult film and its critics*. Guilford, FAB Press, 2000, pp. 236-248.

PHILLIPS (P.). Genre, star and auteur: an approach to Hollywood cinema. In: NEIMES (J.) (ed.). *An introduction to film studies*. London, Routledge, 1996, pp. 121-166.

SCHATZ (T.). The New Hollywood. In: COLLINS (T.), RADNER (H.) en COLLINS PREACHER (A.) (eds.). *Film theory goes to the movies*. New York, Routledge, 1993, pp. 8-36.

SMITH (M.). Theses on the philosophy of Hollywood history. In: NEALE (S.) en SMITH (M.) (eds.). *Contemporary Hollywood cinema*. London, Routledge, 2000, pp. 3-20.

SONTAG (S.). Notes on camp. In: SONTAG (S.) (ed.). *Against interpretations and other essays*. London, Lowe & Brydone, 1964, pp. 275-292.

THOMPSON (K.). The concept of cinematic excess. In: ROSEN (P.) (ed.). *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader*. New York, Columbia University, 1986, pp. 130-142.

VALE (V.) en JUNO (A.). Introduction. In: VALE (V.) en JUNO (A.) (eds). *Incredibly strange films*. San Francisco, RE/Search Publications, 1986, pp. 4-6.

WILLIAMS (L.). Film bodies: gender, genre and excess. In: GRANT (B.K.) (ed.). *Film genre reader II*. Austin, University of Texas Press, 1995, pp. 140-158.

WITHALM (G.). “How did you find us?” – “We read the script!”: a special case of self-reference in the movies. In: NÖTH (W.) (ed.). *Semiotics of the media state of the art, projects and perspectives*. Berlijn, Mouton de Gruyter, 1997, pp. 255-268.

WOOD (R.). Ideology, genre, auteur. In: MAST (G.), COHEN (M.) en BAUDRY (L.) (eds.). *Film theory and criticism: introductory readings*. New York, Oxford University Press, 1992, pp. 475-485.

Websites.

A history of horror. <http://www.mockfear.com/creepsshow/history.html>

Allmovie. <http://www.allmovie.com>

Art and Culture Network: German expressionist film.

<http://www.artandculture.com/arts/movement?movementId=374>

Biography: Tim Burton. <http://www.uptomovie.com/biografie/detail.asp?ID=86>

Biography for Roger Corman. <http://us.imdb.com/Bio?Corman,%20Roger>

Blaxploitation. <http://www.blaxploitation.com>

Filmwebsite van IMDB. <http://www.imdb.com>

German expressionist film.

http://icg.harvard.edu/~fc76/handouts/3_Expressionist_Cinema.html

GLAS (R.). De Nacht van de Wansmaak: Reloaded. <http://www.xi-online.nl/feature/41>

K.U.T.-site: <http://www.kutsite.com>

MATHIJS (E.). *The Texas Chainsaw Massacre* en de perverse kijker.

<http://www.kutsite.com/dossier/tcm/tcmvolledig.html>

MOENS (F.). Horrorfilms – lichamelijkheid – censuur en het effect ervan: interview met Prof. Dr. Ernest Mathijs. <http://www.kutsite.com/drie/drie19.html>

Roger Corman. <http://www.jahsonic.com/RogerCorman.html>

Roger Corman. <http://www.newconcorde.com/roger.html>

Shadows (of German expressionism). <http://www.cinepad.com/filmnoir/shadows.htm>

Tim Burton ... aka Kinka Usher? <http://www.angelfire.com/biz2/nightmare1/lala.html>

Tim Burton: Biography. <http://www.timburtoncollective.com/bio.shtml>

Tim Burton's secret identity. <http://www.gettingit.com/article/349>

Trash, Trashy. <http://www.jahsonic.com/Trash.html>