

Bloed Achter het Masker

Maskers en Transformatie in de Slasherfilm

Een Masterscriptie door:

Lizzy Boel

S4135504

Begeleider:

Dr. T. Vermeulen

15 Januari 2016

26.941 woorden

Abstract

The mask is an important, but often overlooked element of the slasherfilm. This thesis hopes to fill this gap in research by looking at what the function of this mask actually is. Why does the murderer feel the need to wear a mask, when the only persons who see him will die anyway? The main question that is addressed in this thesis is: What is the function of the mask in the slasherfilms of the Golden Era? It focuses on this particular era in the development of the genre for it is often seen as the time period when the genre was booming. Next to that, three out of the four major films of this era feature a masked killer.

The thesis is divided in three chapters, each addressing a film and looking at the way in which the mask is used in that film. The general answer to the main question is that all masks are part of a performance and that transformation is the keyword to use when talking about these masks, yet each film shows a different transformation. The first chapter focuses on *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) and how the mask functions as a way to define spaces in and around the house. Leatherface uses the mask to portray who he is, not who he pretends to be, and in combination with the right attributes, this will define the room he is in. Not only does the performance transform the room, the room also dictates which mask has to be used. The second chapter deals with the concepts of liminality and the abject in relation to Michael Myers' mask in *Halloween*. The mask in this film functions as an anchor, trapping Myers in a transitional zone between worlds. This is caused by an event in his early childhood which resulted in him being trapped between child and adult state. This state allows him to constantly threaten the border between worlds, but he becomes vulnerable when his mask is pulled off. The last chapter deals with the relation between (traumatic) memory and space and how Jason's mask in *Friday the 13th Part 2* functions as an object that transforms Jason from local legend to a monster of flesh and blood. Next to that, because he becomes 'real', he functions as one of the objects that can be used to capture the memory of a location.

Inhoudsopgave

Abstract		2
Inleiding		4
Hoofdstuk 1	Menselijke Huid, Leeg Canvas	8
1.1	<i>Performance</i> en Voorkomen	10
1.2	Machtsverhoudingen in Ruimte	15
1.3	Het Ineenstorten van <i>Regions</i>	22
Hoofdstuk 2	Dit is Geen Man	27
2.1	<i>Performance</i> en Liminaliteit	28
2.2	Zie je de Boeman?	35
2.3	Het Kwaad Achter Zijn Ogen	38
Hoofdstuk 3	De Legende Gaat Dat...	44
3.1	De Legende van Jason	45
3.2	De Vleeswording van een Legende	49
3.3	Jason en Scooby-Doo	54
Conclusie		60
Bronnen		62

Inleiding

Als de wereld steeds grimmiger wordt en de samenleving uit elkaar dreigt te vallen onder economische en politieke worstelingen, als het nieuws is doordrongen van oorlogen en dood, bloeit het horrorgenre op. Dikwijls worden horrorfilms omschreven als een reflectie van de angsten van een maatschappij en creëren duistere tijden nieuwe, innovatieve uitingen van het genre.¹ Horrorfilms zijn volgens Anne Billson een manier om collectief in contact te komen en te leren omgaan met de dood, vaak op een spannende, katharsische wijze. De kijker komt in aanraking met de dood, maar aan het einde van de film wordt de personificatie van de dood tijdelijk of voorgoed verslagen, zodat de kijker weer rustig kan slapen. Een interessante ontwikkeling die te bespeuren is in de evolutie van de horrorfilm is dat het gevaar steeds dichterbij komt. De vampiers en monsters uit gotische kastelen veranderden in wetenschappelijk gecreëerde monsters en aliens in de jaren vijftig. Met *Psycho* (1960) en latere films over psychopathische moordenaars en het demonische subgenre populair gemaakt door *The Exorcist* (1973) kwam het Kwaad erg dichtbij: nu kon de buurman een moordenaar zijn, of zat het kwaad misschien altijd al verborgen in jezelf!

Halverwege de jaren zeventig ontstond er echter een nieuw subgenre binnen het horrorgenre: de slasherfilm. De groep jongeren die op een afgelegen locatie één voor één wordt vermoord door een dikwijls gemaskerde moordenaar, tot de overlevende persoon een manier vindt om hem te verslaan, is inmiddels een algemeen bekend en vaak geparodieerd verhaal geworden. In 1974 was het echter nog zeer vernieuwend: de manier waarop de jongeren in *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) werden afgeslacht als vee door de boerenpummels was schokkend. Niet alleen kwam de moord en doodslag nu erg dichtbij, de anonimiteit van de hoofdantagonist Leatherface wakkerde de grootste angst bij het publiek aan. De gemaskerde moordenaar was on-identificeerbaar en kon daarmee iedereen –of alles?– zijn. Niet alleen kwam de kijker nooit te weten wat er achter het masker zat, Leatherface leek er ook geen moeite mee te hebben om te moorden en slachten zonder reden. *The Texas Chain Saw Massacre* vormde het begin van wat velen het Gouden Tijdperk van de slasherfilm noemden.² In de tien jaren tussen *Texas* en *Nightmare on Elm Street* (1984) veroorzaakte de populariteit van de films een ware explosie van imitaties en sequels. Bijna al deze films

¹ Anne Billson. 'Crash and Squirm'. *The Guardian*. 31/10/2008. (1/1/2016).
<http://www.theguardian.com/film/2008/oct/31/horror>.

² Devon Ashby. 'Terror Cult: Golden Age Slashers'. *Crave*. 8/11/2012. (14/1/2016).
<http://www.craveonline.com/culture/199490-terror-cult-golden-age-slashers>.

volgden hetzelfde plot, dat is ontstaan in *Texas*, maar verder uitgewerkt in *Halloween* (1978), en bevatten vaak een gemaskerde moordenaar, een groep jongeren en een afgelegen plek, en veel, heel veel moorden.

De slasherfilm is al vanuit een aantal invalshoeken bekeken. Een van de bekendste theoretische werken is *Men, Woman and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* van Carol Clover (1992). Hierin onderzoekt zij drie verschillende genres binnen het horrorgenre, waaronder de slasherfilm, door te kijken naar de relatie tot gender. Het begrip *Final Girl* wordt door haar geïntroduceerd om de laatst overgebleven jongere te omschrijven die volgens Clover slechts weet te overleven omdat zij niet toegeeft aan zonden als drank, drugs en seks. Vele theoretici hebben Clovers theorie toegepast of verder uitgewerkt om grip te krijgen op de rol van gender in de slasherfilm. Barbara Creed (2000) combineert Clovers theorie met Julia Kristeva's *abjection* om aan te tonen hoe het vrouwelijk lichaam in de horrorfilm wordt afgebeeld als een monsterlijk, abject voorwerp.

Een andere invalshoek die veel gebruikt wordt in de wetenschap is de relatie tussen de slasherfilm en de maatschappij. Kendall Phillips (2005) omschrijft hoe *The Texas Chain Saw Massacre* een representatie is van het apocalyptische gevoel in de samenleving, een reactie op de teloorgang van de *Flower Power*-idealen van de jaren zestig. Volgens Phillips beeldt *Texas* het einde van de wereld zoals de kijker in die tijd het kende, uit. De vernietiging van de *nuclear family*, de Amerikaanse Droom en de start van wat hij *The Age of Paranoia* noemt worden gepresenteerd in de ogenschijnlijk normale plattelandsfamilie met een duister geheim. *Halloween* is volgens Phillips een uiting van de *conservative turn*, een reactie op de chaos in de wereld gerepresenteerd in *Texas*, en is Michael Myers een boeman die eenieder straft die zich overgeeft aan deze chaos.

Het onderzoek dat centraal staat in deze scriptie is relevant omdat het een groot gat in het wetenschappelijk veld rond het horrorgenre opvult. Het masker vervult een zeer belangrijke rol in bijna elke slasherfilm en dient dan ook onderzocht te worden om een goed beeld te krijgen van wat er nu eigenlijk gebeurt in deze films. De slasherfilm is een interessant subject voor onderzoek vanuit verschillende hoeken, maar er is één vitaal onderdeel van het genre dat weinig tot geen aandacht krijgt in de theorieën. Het feit dat de moordenaar dikwijls gemaskerd is, wordt soms kort aangehaald in verschillende onderzoeken, maar geen theoreticus gaat in op wat nu eigenlijk de functie van dit masker is. Op het eerste gezicht kan men denken dat het masker er slechts toe dient om de identiteit van de moordenaar te verhullen, maar vaak hebben de antagonisten geen reden om dit te hoeven doen. Waarom zouden zij zich moeten verbergen als zij toch onbekend zijn voor de slachtoffers, of beter

gezegd, waarom moeten zij zich verbergen voor mensen die uiteindelijk sterven? Als men het theoretische veld rond de horrorfilm verlaat en bijvoorbeeld kijkt naar onderzoeken over maskers gedaan in de antropologie, vindt men talloze functies van het masker die naar mijn idee ook toepasbaar zijn op het masker in de slasherfilm. Het masker is vaak een onderdeel van een rituele *performance*, een manier voor de drager om zich te verplaatsen of zelfs te veranderen in een totaal nieuwe persoon, dier of geest. Dit is de functie van maskers in zowel theater als (spirituele) rituelen van traditionele stammen en volkeren.

Performance is dus het sleutelwoord wanneer men het heeft over de functie van maskers. De term is populair geworden in de context van identiteitstheorieën door Erving Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956). In dit beroemde werk analyseert hij de manier waarop mensen een identiteit creëren met behulp van dramaturgische termen. Hij stelt dat men telkens een andere rol aanneemt in verschillende sociale situaties, die hij ziet als een afgebakend toneel. Door het uitvoeren en gebruiken van door de samenleving vastgestelde handelingen en voorwerpen neemt de *performer* een bepaalde rol aan waarmee het publiek bekend is, zodat het weet wat het te wachten staat. Het masker in de slasherfilm werkt op dezelfde wijze. In combinatie met de juiste setting, handelingen en voorwerpen zet de moordenaar een bepaalde rol neer, echter, deze rol is alleen mogelijk *door* het masker. Zodra het masker afgezet wordt, speelt de moordenaar niet langer de rol en heeft de *final girl* de mogelijkheid om hem te verslaan. Deze scriptie zal dieper ingaan op de *performance* neergezet in de slasherfilm door het masker, aan de hand van de volgende vraag: Wat is de functie van het masker in de slasherfilms uit het Gouden Tijdperk? De methode die hiervoor wordt gebruikt is een combinatie van beeldanalyse, zoals beschreven door Joseph V. Mascelli (1998), en verscheidene theorieën die betrekking hebben over de specifieke functie van het masker in de films. Deze worden hieronder kort besproken.

Dit werk is opgedeeld in drie hoofdstukken, waarin een film wordt besproken die het masker op een bepaalde manier gebruikt. Het eerste hoofdstuk zal uitweiden over de drie maskers die door de antagonist Leatherface in *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) worden gedragen. Deze van huid gemaakte maskers vormen een belangrijk onderdeel van Leatherface's *performance*. In dit hoofdstuk staat de vraag centraal wat de relatie tussen het masker –en daarmee Leatherface's *performance*- en ruimte is. Door Goffmans *performance*-theorie te combineren met Roderick Lawrence's analyse van (landelijke)huishoudens (1982) kan men het gebruik van maskers in de film analyseren. Leatherface gebruikt zijn maskers namelijk om een functie aan een bepaalde ruimte te geven en deze af te sluiten, maar aan de

andere kant werkt de ruimte ook op hem in door te bepalen welke *performance* hij moet geven.

Het daaropvolgende hoofdstuk schenkt aandacht aan Michael Myers' masker in *Halloween* (1978). Deze spookachtig aandoende gezichtsbedekking zorgt er namelijk op interessante wijze voor dat Michael zich tussen binaire opposities kan verplaatsen. Deze zone, door Victor Turner de liminale zone genoemd (1999), wordt gecreëerd wanneer Michael initiatieritueel wordt verstoord. Hierdoor zit hij gevangen in de overgangsfase tussen jongen en man. Dit is veroorzaakt door het dragen van het masker en om in deze liminale zone te blijven, wordt hij ook gedwongen een masker te blijven dragen. Naast Victor Turner zal ook gebruik gemaakt worden van Julia Kristeva's theorie over het abject (1982). Hiermee zal duidelijk worden dat de personages in de film een confrontatie aangaan met het abject, namelijk datgene wat zich in de liminale zone bevindt. Deze confrontatie is een belangrijk onderdeel van een ritueel waarmee uiteindelijk het monster bevochten en verdreven kan worden, opdat de grenzen tussen de opposities weer worden hersteld en versterkt.

In het laatste hoofdstuk wordt gekeken naar de relatie tussen het masker en trauma, met name trauma als een inherent onderdeel van de ruimte, in *Friday the 13th Part 2* (1981). Dit tweede deel van de franchise is de eerste film die draait om Jason Voorhees. Hij draagt echter nog niet het beruchte hockeymasker, maar een witte kussensloop over het hoofd. Dit nogal primitieve masker komt pas halverwege de film goed in beeld. Dit is essentieel voor de duiding van het masker in deze film, omdat het onderdeel is van Jasons ontwikkeling van legende naar monster van vlees en bloed. Jasons legende is een vorm van traumatische herinnering, gevangen in de lokale legenden, maar ook in de objecten van de plaats waar het traumatische evenement heeft plaatsgevonden. Jasons verhaal is net als hijzelf sterk verbonden aan Camp Crystal Lake. Interessant genoeg wordt de ontwikkeling van onzichtbare geest naar moordend monster ook pas in werking gezet wanneer het gebied rond Camp Crystal Lake wordt betreden. Centraal in dit hoofdstuk staat de vraag wat de relatie tussen het masker en (traumatische) herinnering is. Naast beeldanalyse worden theorieën van Dylan Trigg (2009) en Bernice Murphy (2013) gebruikt om het verband tussen plaats en herinnering te duiden. Door deze theorieën te combineren met de beeldanalyses van de films zullen er drie verschillende, maar toch verwante functies van het masker in beeld worden gebracht. Alle drie de maskers hebben namelijk als functie om bij te dragen aan een *performance*, maar elk masker doet dat op een eigen manier.

Menselijke Huid, Leeg Canvas

Performance en Ruimte in The Texas Chain Saw Massacre

‘It is probably no mere historical accident that the word person, in its first meaning, is a mask. It is rather a recognition of the fact that everyone is always and everywhere, more or less consciously, playing a role . . . It is in these roles that we know each other; it is in these roles that we know ourselves.’

(Robert Ezra Park, in Goffman, 1956: 11-12)

The Texas Chain Saw Massacre (1974) was voor het publiek uit de jaren zeventig een schokkende ervaring. Van de foto's van ondefinieerbare stukken vlees waarmee de film opent tot de laatste shots waarin een met bloed besmeurd tienermeisje hysterisch krijsend uit beeld verdwijnt, de film is een aaneenschakeling van scènes die bedoeld zijn om het publiek aan te vallen. Stuitende beelden zijn gecombineerd met een luguber verhaal dat deels gebaseerd is op de vondsten die politieagenten deden in Ed Geins huis.³ Naast verscheidene decoraties en meubilair gemaakt en versierd met menselijke resten, vonden de agenten ook een masker van een vrouwelijk gezicht in een papieren zak (Gollmar, 1981: 22). Het huis van Leatherface, antagonist van *Texas*, is ook versierd met menselijke resten, maar wat de meeste kijkers zich zullen herinneren zijn de drie maskers gemaakt van menselijke huid die Leatherface gedurende de film draagt. Deze maskers zijn niet voor de sier: uit Leatherface's naam wordt al duidelijk dat deze maskers essentieel zijn voor zijn identiteit. Hij *is* een masker gemaakt van leer.

Het eerste hoofdstuk van dit werk zal onderzoeken hoe Leatherface het masker gebruikt om zijn identiteit te vormen en hoe dit tot uiting komt in de film. Wat is de functie van het masker in de *performance* van identiteit? Om dit te beantwoorden wordt Erving Goffmans *performance*-theorie (1956) gekoppeld aan Roderick Lawrence's 'Domestic Space and Society' (1982). In dit artikel beschrijft Lawrence hoe het huis wordt verdeeld in afgescheiden ruimtes door middel van de handelingen en attributen die onderdeel zijn van de ruimte. Het zal duidelijk worden dat de rol of identiteit die Leatherface uitbeeldt in een

³ De dood van Ed Geins moeder zorgde ervoor dat hij het spoor bijster raakte. Hij begon graven leeg te roven en lichaamsdelen te verzamelen als trofeën, al dan niet opgezet. Later vermoordde hij ook twee vrouwen, voordat hij eindelijk opgepakt werd door de politie.

'Ed Gein Biography'. Bio. A&E Television Networks.

<<http://www.biography.com/people/ed-gein-11291338#serial-killer>> (12/1/2016).

bepaalde ruimte door het dragen van een specifiek masker zowel de grenzen van de ruimtes als de grenzen van zijn *performances* vaststelt. Tevens zal aangetoond worden dat Leatherface zijn *performance is* en dat het voor hem onmogelijk is om zich buiten de *performances* te begeven.

Erving Goffman (1956) is een van de bekendste theoretici op het gebied van performativiteit. Zijn *Presentation of Self in Everyday Life* (1956) vormde de basis voor vele invloedrijke theorieën, waaronder Judith Butlers theorie over *performativity*. Hij linkt het spelen van een rol, een *performance*, aan identiteit door te stellen dat iedereen een bepaalde rol speelt in een sociale omgeving. Afhankelijk van de setting en het publiek wordt van het individu verwacht dat hij een bepaald gedrag vertoont en hij zijn voorkomen op de *performance* heeft afgestemd (Goffman, 1956: 1). Deze twee elementen kunnen vergeleken worden met overeenkomend gedrag en voorkomen, waardoor het publiek weet wat het te wachten staat. Deze informatie wordt in een *front* gegoten, wat ‘regularly functions in a general and fixed fashion to define the situation for those who observe the performance’ (Goffman, 1956: 13). Aan de andere kant kan de *performer* zich ook wenden tot een bepaald *front* om zo de verwachtingen van het publiek te sturen. Het *front* bestaat uit drie onderdelen: het voorkomen, waaronder de objecten die bij de *performance* horen; de setting en het gedrag. Elk van de volgende paragrafen zal één van deze onderdelen verbinden met Leatherface’s *performance*.

Eerst zal er gekeken worden naar het masker zelf en de objecten die gekoppeld worden aan een zeker masker. Vervolgens bespreek ik hoe het masker Leatherface in staat stelt zich op een bepaalde manier te gedragen in verschillende ruimtes in en om het huis in relatie tot zijn publiek. Het gedrag dat hoort bij een bepaalde ruimte en daarmee een *performance* bepaalt de machtsverhoudingen tussen Leatherface als toneelspeler en zijn publiek. In het laatste deel zal gekeken worden naar wat er gebeurt als Leatherface’s gedrag geproblematiseerd wordt als hij wegens omstandigheden genoodzaakt is om met het verkeerde masker het toneel te betreden. Uit deze drie analyses zal duidelijk worden dat elke ruimte in het huis een *performance* voorschrijft –een *performance* die Leatherface’s masker *is* en niet voorstelt- om de grenzen van de ruimte aan te geven en vice versa, dat de grenzen van de ruimtes ook de limieten van de *performance* aangeven. Uiteindelijk kan geconcludeerd worden dat Leatherface zijn masker en daarmee zijn *performance is*.

Performance en Voorkomen

Leatherface draagt drie verschillende maskers in *The Texas Chain Saw Massacre*. Elk masker is gemaakt van de gevilde huid van een onfortuinlijk slachtoffer. In zijn collectie heeft hij één mannelijk en twee vrouwelijke maskers, allen groteske representaties van het menselijke gezicht. Zo heeft het mannelijke gezicht een opengesperde mond, dat opengehouden wordt met kleine metalen pinnen, en oogkassen die uitvergroot zijn omdat de huid zich door opdroging heeft teruggetrokken. Het ‘Pretty Woman’ masker is beschilderd met ruw aangebrachte make-up zodat het doet denken aan een groteske clown. De mond van het ‘Old Lady’ masker is half naar beneden gezakt en vormt een griezelige aanblik die aandoet als een smeltende mond. Gunnar Hansen, de acteur die Leatherface speelde in de originele film, bespreekt in *Chain Saw Confidential* (2013) wat het gevolg was van het gebruik van drie verschillende maskers had in de *performance* van Leatherface:

‘Each of these masks represents something to –and within- Leatherface. Early on, Tobe [Hooper, the director] told me that Leatherface wears different faces because he is showing who he is right then. He uses the masks to express the context he is in and how he will behave –his state of mind.’ (Hansen, 2013: 54)

In plaats van een innerlijk identiteitsproces dat wordt uitgebeeld in het voorkomen, werkt het andersom in Leatherface’s geval. Zijn voorkomen, vooral het masker, stuurt wie hij op dat moment *is*, niet wie hij wil zijn, en bepaald daarmee ook zijn gedrag. Leatherface’s identiteit *is* het masker. Daarnaast drukt het masker ook uit in welke context hij zich bevindt. Met andere woorden, het masker bepaalt de functie van de ruimte waar hij zich in bevindt en daarmee hoe het publiek zich dient te gedragen in de ruimte.

Het uiterlijk van de maskers doet sterk denken aan de maskers die gebruikt werden in Klassiek Grieks theater. Vooral de wijd opengesperde mond en vergrote oogkassen komen terug in zowel de theatermaskers als Leatherface’s gezichten. Interessant aan de Griekse theatermaskers is het feit dat deze uitvergroete gelaatstrekken indicaties waren van de leeftijd, het geslacht et cetera van de personages die zij moesten voorstellen.⁴ Individuele persoonlijkheden werden gereduceerd tot stereotypen door alleen die kenmerken te benadrukken die de stereotype identiteit weergaven (Jenkins, 2013: 157). Dit had een

⁴ Thanos Vovolis & Giorgos Zamboulakis. ‘The Acoustal Masks of Greek Tragedy’. Didaskalia. Randolph College. n.p. (16/12/2015).
http://www.didaskalia.net/issues/vol7no1/vovolis_zamboulakis.html.

praktische reden. De afstand tussen publiek en toneelspelers in het theater was te groot om de gezichten van de spelers goed te kunnen zien. Maskers werden ingezet zodat het gehele publiek kon zien welk personage er aan het woord was (id. 158). De maskers die Leatherface gedurende de film draagt, werken op dezelfde manier. Complexe persoonlijkheden worden gereduceerd tot enkele stereotype –en soms overdreven- kenmerken, zoals de make-up van de nette dame en het grijze knotje van de oude vrouw. De kenmerken van de slachter bevinden zich niet zozeer in het masker, als het gehele kostuum dat Leatherface draagt. De slagersschort en de hamer en zaag zijn zaken die onlosmakelijk verbonden zijn met het mannelijke masker en, zoals later in het hoofdstuk wordt aangetoond, niet gebruikt kunnen worden in combinatie met de andere maskers.

Erving Goffman stelt dat deze herkenbare elementen ook terugkomen in de *performance* van het individu in wat hij het *front* noemt. Dit begrip omschrijft een handeling die door het combineren van herkenbare attributen en gedrag gebruikt kan worden door het publiek om de *performance* te plaatsen (Goffman, 1956: 13). Met andere woorden, een *front* is een soort mal waar het individu zich in moet passen opdat kenbaar wordt wat zijn bedoelingen zijn. Er is een beperkt aantal *fronts* waar men uit kan kiezen: '[w]hen an actor takes on an established social role, usually he finds that a particular front has already been established for it' (id. 17). De complexe persoonlijkheid van een individu wordt dus gereduceerd tot die elementen en attributen die van toepassing zijn voor de *performance*. Doordat de *performance* direct herkenbaar dient te zijn voor het publiek, resulteert dit vaak in een stereotype voorstelling. Het masker vormt het *front* voor Leatherface. Zijn eigen identiteit wordt weggevaagd en vervangen door een set kenmerken die zijn persoonlijkheid en gedrag vormen, afhankelijk van de ruimte waar hij zich in begeeft. Het masker dicteert ook welke attributen hij kan gebruiken in zijn *performance*, zoals de kettingzaag en schort voor de slachter, kookgerei en kookschort voor de oude vrouw en make-up en keurige kleding voor de nette dame. Het masker vormt daarmee het centrale element waarmee Leatherface uitdrukt wie hij is en welk gedrag hij zal vertonen, opdat het publiek daar op de juiste manier op kan reageren.

Leatherface verschijnt voor het eerst op toneel als de film al aardig op vaart gekomen is. De tieners bevinden zich inmiddels diep in de wildernis van Texas en hebben al kennism gemaakt met twee familieleden van de gemaskerde antagonist. Twee van de vrienden hebben zich afgezonderd om te gaan zwemmen. Ze vinden echter geen water, maar horen wel het geluid van een generator, dat hun aandacht trekt. Vlak bij het huis van Sally's grootvader ligt nog een ander huis, verscholen in het struikgewas. Als zij dit huis echter binnentreden

zonder uitnodiging, worden zij beiden gedood door Leatherface. Enkele elementen van deze scene vallen zeer op, waaronder het grote verschil tussen binnen en buiten. Het speelt zich af gedurende een hete Texaanse middag en de zon weerkaatst op de spierwitte buitenmuren van Leatherface's huis. Buiten is het dus erg licht, terwijl het binnen donker is. De helft van het zicht wordt ontnomen door een zware, donkere trap en de hal is in schaduwen gehuld. De aandacht wordt gelijk getrokken naar het enige element in de shot die ietwat verlicht is, namelijk een helderrode kamer aan het einde van de hal.

Buiten en binnen lijken strikt gescheiden, maar als de kijker goed kijkt, ziet hij hoe de buitenwereld doordringt in het interieur. Op de muren zit afbladderend behang, verborgen achter dierenvellen, en de muur van de rode kamer is versierd met verscheidene dierenschedels. De buitenkant van het huis lijkt tevens overgenomen te worden door de natuur. Klimplanten wikkelen zich om het huis en lijken naar binnen te kruipen. Wanneer Pam naar het huis loopt om te kijken waar Kirk blijft, volgt de camera haar laag bij de grond, zodat het huis boven haar uit groeit. De scene verlengt hierdoor het buiten naar binnen. Er is zelfs geen echte deur –helemaal aan het begin wordt deze geopend- maar binnen en buiten worden gescheiden door een muggenscherm. De gaaschtig aandoende structuur ervan zorgt dat men van buiten naar binnen kan kijken en andersom, waardoor beide ruimtes niet goed worden gescheiden. Deze elementen zijn van groot belang in het bepalen van Leatherface's *performance*. De keuken, grenzend aan de rode kamer, is namelijk de ruimte waar hij vandaan komt en waar hij later de lichamen naartoe verplaatst. Deze ruimte wordt echter twee keer gebruikt, ook als hij het eten aan het voorbereiden is met het 'Old Lady' masker op. Er moet dus een onderscheid gemaakt worden tussen deze vrouwelijke keuken en de mannelijke keuken waarin 'Killing' Leatherface zijn slachtoffers kan slachten. Mannelijke activiteiten zoals jagen en slachten bevinden zich meestal buiten, terwijl de vrouwelijke keuken een afgescheiden ruimte *in* het huis is. Doordat buiten naar binnen sijpelt in de beschreven scene, is de keuken nu een verlengde van buiten. Later in de film, als de keuken een 'vrouwelijke functie' heeft, zal deze strikter gescheiden zijn van het buiten. Naast de attributen die de kijker waarneemt wanneer Kirk en Pam richting de keuken lopen, verschillen de objecten in de keuken zelf ook van de objecten in de 'Old Lady' keuken. De vleeshaken en kettingzaag zijn vervangen met keukengerei in de latere scene. Bepalende factor in het onderscheiden van functies is echter het masker. Door het dragen van een zeker masker bepaalt Leatherface welke attributen zich in de ruimte bevinden en daarmee wat de functie ervan is.

In de latere scene ziet de kijker de keuken vanuit de eetkamer in plaats van eerst door een hal te lopen. De keuken in de eerste scene is aan het begin afgesloten voor zowel de kijker

als de personages, een *backstage* waar beiden geen toegang tot hebben. Goffman merkt op dat een *performance* plaatsvindt in een ruimte die afgescheiden is in zowel ruimte als tijd (1956: 66). Deze *region* werpt visuele barrières op die *front region* en *back region* van elkaar scheiden. De plaats waar de *performer* zich kan voorbereiden op zijn *performance* –de *back region* of stage- is niet zichtbaar voor het publiek. Hier worden de kostuums aangetrokken, de maskers opgezet en de regels nog een laatste keer doorgenomen. Roderick Lawrence maakt in ‘Domestic Space and Society: A Cross-Cultural Study’ (1982) ook een onderscheid tussen een *front* en een *back*. Hij merkt op dat in zowel de Britse als Australische landelijke huishoudens er een strikte scheiding is tussen de leefruimte –in de meeste gevallen de keuken- en de nette kamer (1982: 109). Het *front* bestaat uit de salon, een nette kamer waar op speciale gelegenheden gasten ontvangen worden (id. 111). Deze ruimte heeft een symbolische functie, in dat alle objecten van symbolische of financiële waarde er tentoongesteld worden. Foto’s op het dressoir en erfstukken zijn de objecten die thuishoren in de salon. De keuken bevindt zich zowel letterlijk als figuurlijk achter in het huis en heeft een seculiere functie (ibid.). Eten wordt er geprepareerd en genuttigd en de keuken vormt daarmee de ruimte waar het alledaagse leven zich afspeelt. Als dit onderscheid wordt gekoppeld aan Goffmans visie, kan men stellen dat de *performance* doorgaans plaatsvindt in de salon, tegenover gasten. Men maakt zich klaar –en kan ‘zichzelf zijn’- *backstage* in de keuken. Interessant genoeg *performs* Leatherface ook in de keuken en maakt hij geen onderscheid tussen *front* en *backstage*. Voor hem is namelijk alles een *performance*.

Op het eerste gezicht lijkt de keuken Leatherface’s *back region* te zijn, omdat noch de kijker, noch de personages toegang hebben tot de keuken. Visueel komt dit naar voren in verscheidene barrières die worden opgetrokken, waaronder drempels en de grote, metalen deur die Leatherface met een knal dichtgooit als hij Kirk gedood heeft. De kijker wordt op een agressieve manier buitengesloten van wat er achter de deur gebeurt. Daarnaast komt de geslotenheid naar voren doordat de kijker niet goed te zien krijgt wie –of wat- plots tevoorschijn sprong. Als Kirk over de drempel struikelt en op de grond landt, komt Leatherface in beeld, maar in plaats van een close-up te maken van zijn gezicht, volgt de camera de beweging van zijn hamer naar boven. Het enige wat te zien is, is een smoezelig wit slagersschort en een glimp van een masker, voordat de camera cuts naar een *long shot* vanuit de opening van de voordeur. De shots die volgen wisselen af tussen de *long shot* en een *close-up* van Kirks stuiptrekkende benen, deze laatste gezien vanuit Leatherface’s positie. In beide gevallen is Leatherface niet meer goed te zien. In de *long shots* buigt hij zich over Kirk heen om hem op het hoofd te slaan, waardoor het masker gehuld is in schaduwen. Uit deze korte

scene wordt duidelijk dat de kijker eerst geïntroduceerd moet worden aan de attributen voordat hij de *performance* kan duiden. Door de slagersschort en de moker weet de kijker wat de rol is van de *performer*. Pas later wordt het masker getoond en kan de connectie tussen dat masker, de attributen en de ruimte worden gelegd.

De keuken wordt echter een *front region* van Leatherface's *performance* wanneer Pam zich in het huis waagt. Haar rondgang neemt meer tijd in beslag. De deur van de rode kamer is nu gesloten en Pam is genoodzaakt een andere kamer in te lopen. Ze struikelt over een emmer en landt op een met veren bedekte grond. Als zij zich opricht, bevindt zij zich in een helse versie van Lawrence's salon. De kamer is versierd met kunstwerken en meubilair gemaakt van dierlijke en menselijke botten. Mensenschedels zijn op de schouw geplaatst alsof het familiefoto's zijn. Iemand heeft duidelijk met veel zorg de resten geordend en geplaatst. Wanneer Pam geschrokken de kamer uitrent, komt Leatherface tevoorschijn en rent gillend achter haar aan naar buiten. Opvallend is dat hij niet de salon in komt lopen, ook al is Pam daar met veel lawaai naar binnen gegaan. Dit toont de strikte scheiding tussen de ruimtes, het gedrag dat men vertoont in de ruimte en wie er überhaupt in een ruimte mag komen. Leatherface draagt het mannelijke masker en Roderick Lawrence merkt op dat de mannelijke activiteiten zich veelal buiten plaatsvinden (1982: 127). Vrouwelijke activiteiten zijn geconcentreerd in de keuken, maar vrouwen worden tevens geacht het huis schoon en toonbaar te houden. Hieronder valt het decoreren van het huis. De lugubere decoraties in Leatherface's salon tonen aan dat Leatherface ook een vrouwelijke *performance* uitvoert, maar dat het niet toegestaan is voor de mannelijke Leatherface om deze kamer te betreden. De ruimtes waar hij zich mag bevinden zijn beperkt tot om het huis en de keuken, mits deze met behulp van de juiste attributen is omgetoverd tot een mannelijke slacht-versie.

De kijker is nu toegestaan zich dichterbij het masker van Leatherface te bevinden. De attributen die eerder in beeld verschenen zijn nu gekoppeld aan een masker en daarmee weet de kijker gelijk welke rol Leatherface wenst te vervullen. Nu is niet alleen het masker beter te zien, de camera volgt hem ook naar de ruimte waarvan men eerst dacht dat het een *back region* was. Hij zet zijn *performance* echter voort in de keuken, waardoor het idee van een *back region* verloren gaat. Gunnar Hansen beseftte dit ook toen hij zich probeerde in te leven in zijn rol:

'Behind the mask he is, in essence, unknown and unknowable. I began to feel that each mask did not merely represent how he felt; it *was* how he felt. Everything was in the mask, and beneath it there really was nothing at all. Eventually this extends to my

thinking of Leatherface as having no face at all. Take off his mask and you find nothing –featureless skin or even nothingness itself. Leatherface is empty.’ (Hansen, 2013: 54-55).

Hansen merkt hier enkele belangrijke elementen op die ook terug te zien zijn in de film. Ten eerste komt er nooit een ruimte in beeld die kan dienen als *back region*. Alle kamers op de slaapkamers na zijn te zien in de film. Het is mogelijk dat deze dienen als een soort kleedkamer voor Leatherface, hoewel de volledig gesloten deuren er wellicht op wijzen dat niemand toegang heeft tot deze ruimtes. Bijna elke gebeurtenis speelt zich beneden af en de personages zijn alleen toegestaan om naar boven te gaan om grootvader op te halen of achter Sally aan te jagen. De trap en bovenverdieping zijn dus tijdelijke verblijfplaatsen. Ten tweede is de ruimte die volgens Lawrence in bijna elk huis de *back region* vormt, juist het *front region* voor maar liefst twee *performances* in de film. Als laatste creëert het masker een soort visuele barrière, in het verlengde van de *region* barrières die Goffman omschrijft. Een masker is een belemmering van de visie van het publiek in dat zij de identiteit van de drager compleet wegvaagt en alles ervoor in de plaats kan zetten (Pollock, 1995: 584). De kijker kent Leatherface alleen maar via zijn masker en weet nooit wie of wat zich erachter bevindt. Door het gebrek aan herkenningpunten is het onmogelijk om Leatherface te kennen, hij is ‘unknown and unknowable’.

In deze paragraaf is het essay ingegaan op de relatie tussen *performance* en voorkomen en hoe het masker van Leatherface dient als het identiteitsvormende attribuut. Leatherface’s *performance* problematiseert de oude tegenstelling tussen *front region* en *back region*, salon en keuken door te blijven *performen* in de *back region*. Het feit dat de camera steeds dichterbij kan komen, steeds meer van Leatherface kan laten zien en hem zelfs volgt wanneer hij *backstage* gaat, toont aan dat er eigenlijk geen *back region* is. De conclusie die men uit deze waarneming kan trekken is dat er daarom ook geen ‘echte’ Leatherface is. Er is geen man achter het masker, de man *is* het masker. Uit de analyse wordt ook duidelijk dat er machtsrelaties aan het werk zijn die het huis verdelen in afgebakende ruimtes waar alleen bepaalde mensen mogen komen. Deze relatie tussen ruimte en macht zal verder uitgewerkt worden in de volgende paragraaf.

Machtsverhoudingen in Ruimte

Hierboven is besproken hoe het huis is verdeeld in ‘a number of strongly demarcated spaces, each classified according to a particular use and to the objects it contained’ (Lawrence, 1982:

110). De attributen aanwezig in de ruimte dicteren het gebruik van de kamer en daarmee ook voor wie de kamer toegankelijk is. Dit heeft tot gevolg dat een ruimte voor meerdere *performances* kan dienen, mits de juiste attributen en personen aanwezig zijn. Zo kan de keuken in *Texas* zowel gebruikt worden als slachtruimte voor een mannelijk personage en functioneren als ruimte om eten te prepareren. Een belangrijk onderdeel van de *performance* is de sociale relatie tussen *performer* en publiek die gecreëerd wordt tijdens het proces. Erving Goffman stelt dat een *performance*: ‘may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants.’ (1956: 8). De *performer* claimt een sociale rol tijdens de *performance*, waardoor hij het publiek dwingt hem op dezelfde manier te behandelen zoals zij ook andere soortgelijke *performers* zouden behandelen. De sociale relatie is dus net als de rol een sociale constructie, in dat zij alleen teweeg kan komen in de afspraken gemaakt tussen *performer* en publiek. Dit komt sterk naar voren in de diverse manieren waarop Leatherface behandeld wordt als hij zich in verschillende ruimtes –en daarmee in verschillende sociale rollen- bevindt. Centraal in deze paragraaf staan de machtsverhoudingen die worden gecreëerd tussen Leatherface en zijn publiek wanneer hij verschillende *performances* uitvoert.

De keuken en de hal zijn al eerder aangehaald, maar verder komen de volgende ruimtes nog naar voren gedurende de film: de ruimte om het huis, de salon/eetkamer en de bovenverdieping. Andere kamers zijn afgesloten voor zowel personages als kijker door middel van afgesloten deuren. Alle opgenoemde ruimtes zijn afgebakend met visuele barrières –muren of camera-cuts- maar ook door Leatherface’s *performance*. Elk masker verschaft hem enkel toegang tot een bepaalde ruimte. Het ‘Killing’ masker kan in de slachtkuiken komen of rond het huis dwalen. Het ‘Old Lady’ masker wordt alleen gezien in de ‘normale’ keuken en het ‘Pretty Woman’ masker mag slechts in de eetkamer komen. De muur tussen de eetkamer en de salon is opengebrosen, waardoor de enorme ruimte is gesplitst in twee ruimtes door een deuropening. Hierdoor is er nog steeds een letterlijke drempel tussen de twee kamers en daarmee een halve barrière. De decoratie in de salon suggereert immers dat ‘Pretty Woman’ tevens toegang heeft tot deze ruimte en dus de drempel kan oversteken. De hal is een complexe ruimte, in dat het toegestaan is voor alle drie de maskers om zich hierin te begeven, maar slechts tijdelijk. De hal biedt namelijk toegang tot alle ruimtes en vormt daarmee een transitiezone. Dit betekent dat de hal op zich geen functie heeft en daarmee ook geen toneel kan zijn voor een *performance*. Leatherface kan hierdoor niet lang in de hal blijven: het gebrek aan een gedefinieerde *performance* betekent dat zijn *performance* in deze

ruimte geen betekenis heeft. Doordat hij de *performance* is, zal dit betekenen dat hij kortweg verdwijnt als hij te lang in de hal verblijft.

In *Texas* wordt de man-vrouw verdeling die Roderick Lawrence omschrijft in zijn onderzoek naar landelijke huishoudens toegepast om ruimtes af te sluiten voor sommige *performances*. Lawrence stelt vast dat mannelijke activiteiten zich veelal rondom het huis afspelen, in de tuin of in de garage (1982: 127). Het jagen en slachten van wild is meestal een mannentaak. Het slachten vindt plaats in de schuur of bijkeuken, waardoor deze laatste ruimte gezien wordt als een extensie van ‘buiten’ in het ‘binnen’. Uit de attributen omschreven in de eerste paragraaf werd al duidelijk dat ‘buiten’ ook in *Leatherface*’s huis naar binnen was geslopen. De dierenvelen en –schedels aan de muren plaatsten de buitenactiviteit van het doden *in* het huis. Hierdoor is het voor ‘Killing’ mogelijk om zich in het huis te bevinden en zich door de hal te verplaatsen, die zich nu tevens visueel representeert als een transitiezone tussen binnen en buiten. Vooral de keuken, en in mindere mate de salon, zijn ‘vrouwelijke’ ruimtes (*ibid.*). ‘Killing’ wordt dan ook niet toegelaten in de ‘normale’ keuken of de salon, maar de twee vrouwelijke maskers wel.

In de eerder beschreven scene wordt in zowel het narratief als in de visuele compositie van de shot duidelijk gemaakt dat *Leatherface* de dominante figuur is in de slacht-keuken. Het narratief benadrukt dit door de stadsjongeren af te beelden als indringers. Huisvredebreuk is één van de meest voorkomende plot-elementen van wat Bernice Murphy het ‘backwoods horror’-genre noemt (2013: 161). Dit genre verschilt van het slashergenre in dat het draait om de confrontatie tussen stadsmensen en plattelandsvolk, zonder dat er sprake is van slasher-kenmerken zoals het masker, een steekwapen of de structuur die gebaseerd is op het stalken en vermoorden van de slachtoffers. Het ‘backwoods horror’-genre vindt zijn wortelen in de culturele mythes rondom plattelandsmensen. De ongere, achterlijke *redneck* ontstaan uit inteelt en seksuele perversie dwaalt rond met zijn maten om stadsmensen op te eten of te verkrachten, afhankelijk van het soort plot dat centraal staat in de film (Murphy, 2013: 133). Toch zijn er enkele kenmerken die in elke representatie van het platteland in de horrorfilm terugkomen, of het nu gaat om een backwoods horrorfilm of een slasherfilm. De stadsmensen bevinden zich al in een ongemakkelijke positie omdat zij zich in een gebied bevinden dat zij niet kennen. Dit wordt versterkt door het plegen van huisvredebreuk: ‘they have entered an environment that is not their own’ (Murphy, 2013: 161). Zij maakt vervolgens de vergelijking tussen de plattlandsbevolking en indianen door te stellen dat zij beiden beroofd worden van hun land –hun land wordt zelfs ‘verkracht’- door de stadsmensen. Het betreden van het gebied is al een vorm van inbreuk, maar door ook nog ongevraagd het landelijke huishouden in te

lopen wordt gezien als een daad van aanranding. Het is opvallend hoe vaak stadsmensen in de horrorfilm ongevraagd huizen van anderen binnenlopen. Dit kan veroorzaakt worden door het beeld van een achterlijke, maar gastvrije boer dat gecreëerd wordt in de media, of het feit dat binnen en buiten in landelijke huizen niet zo sterk gescheiden zijn als in stadshuizen. Zoals eerder geobserveerd wordt het buiten naar binnen gebracht in Leatherface's huis door middel van de attributen die in het huis zijn geplaatst, maar ook door de *performance* die er door de mannelijke Leatherface wordt gegeven. De hordeur die dient als voordeur, is een deur waar men doorheen kan kijken, waardoor binnen en buiten visueel niet afgesloten is.

De *rednecks* in het backwoods horrorgenre zijn vaak verbasteringen van de idealen van de frontiersman, de pionier die de bossen introk en zelfstandig wist te leven (Murphy, 2013: 146). Terwijl Leatherface het 'Killing' masker draagt, combineert hij in zijn gedrag twee functies die passen binnen het beeld van de man als frontiersman: beschermer van het huis en kostwinner. Niet alleen weet hij zijn territorium te verdedigen tegen indringers, hij weet gelijk brood op de plank te brengen door de indringers om te vormen tot avondeten. Deze functies resulteren in een zekere houding die hij aan moet nemen wil hij overtuigend overkomen. Tijdens de 'Killing' scenes loopt hij rechtop, zo breed mogelijk en met trefzekere stappen. De zekerheid die naar voren komt in zijn houding komt ook terug in zijn gedrag, namelijk het efficiënt elimineren van de dreiging. In de shots bevindt hij zich altijd vrijwel in het midden en vormt daarmee zowel het narratieve als visuele middelpunt van de aandacht. Leatherface torent ook ver boven zijn slachtoffers uit en in combinatie met zijn dreigende houding wordt duidelijk gemaakt wie in de shot de baas is. De rode kamer waar hij in springt om het eerste slachtoffer te overvallen, ligt hoger dan de hal, waardoor Leatherface al enkele centimeters hoger staat dan Kirk. De knalrode kleur trekt de aandacht van de kijker ook weg van de rest van de shot en creëert de impressie van een toneel, waar, als de gordijnen opengetrokken worden, de *performance* kan beginnen. De zelfverzekerdheid van Leatherface wordt veroorzaakt door het feit dat hij de toneelspeler is en dus weet wat het script is. Het publiek heeft geen weet van wat er gaat gebeuren, waardoor Leatherface degene is die de touwtjes in handen heeft.

Bijna dezelfde toneelachtige compositie komt terug als Leatherface Pam heeft opgehangen en haar vriendje in stukken begint te zagen. Met bijna dramatische bewegingen loopt hij naar de kettingzaag en laat het een poosje draaien. Pam begint harder te gillen als ze weet wat haar te wachten staat. Niet alleen wekt dit de indruk van een toneelspel, het feit dat Leatherface met zijn slachtoffers speelt toont aan dat hij duidelijk wil maken wie hier de macht –in dit geval de kettingzaag- in handen heeft. Als hij vervolgens Kirk in stukken zaagt,

hangt Pam boven hem als een soort martelaar, in een vreemde driehoeks-compositie die begint bij haar handen en eindigt met het lichaam van Kirk, dat de gehele onderkant van de shot overspant. Opnieuw wordt de aandacht van de kijker getrokken naar Leatherface's handelingen en niet zozeer naar de gillende Pam. Deze scene benadrukt sterk de verdeling tussen *performer* en publiek. De *performer* is altijd het middelpunt van de aandacht en de compositie van de shots, maar ook het kleurgebruik zorgt ervoor dat het oog van de kijker en de personages naar de *performer* getrokken wordt. Het masker speelt een belangrijke rol in het creëren van een goede *performance*. Het juiste masker staat gelijk aan het juiste script kennen. Als de toneelspeler het script echter niet kent –met andere woorden, als Leatherface het verkeerde masker opheeft- zal dit resulteren in het falen van de *performance* en het verliezen van de macht. Visueel komt dit naar voren door de *performer* naar de zijkanten van het frame te dwingen. Niet alleen is de *performance off-centre*, ook de compositie van de shot wijst op een onregelmatigheid.

Vrouwelijke personages ontbreken in Leatherface's familie. Bernice Murphy vindt dit ook terug in het 'backwoods horror'-genre en argumenteert dat dit wordt veroorzaakt door het feit dat de antagonistische landelijke familie is gebaseerd op het 'backwards male gone rogue'-idee dat centraal staat in veel representaties van de plattelandsbevolking (2013: 147). Het stereotype beeld van de mannelijke plattelandsbewoner dat neergezet wordt in films als *Texas* is gebaseerd op het verlengde van wat eens positieve eigenschappen van de frontiersman waren. De pioniersgeest wordt achterlijkheid, sterke familiebanden worden vervormd tot inteelt en huiselijk geweld, individualiteit wordt koppigheid en de sterke band met de natuur veranderd in wreedheid (id. 146). Men heeft het idee dat de tijd in deze gebieden heeft stilgestaan en dat men zich er nog steeds in de frontierstijd waant, wat leidt tot het gebrek aan vrouwen in het narratief. Het narratief draait immers om de *frontiersman*; de vrouw bleef meestal thuis om voor de kinderen te zorgen, eten klaar te maken en het huis schoon en netjes te houden. Zij moesten de man gehoorzamen, die de kostwinner was. Leatherface's familie mist echter een vrouwelijk lid –de enige vrouw is een dode vrouw op zolder. Leatherface is hierdoor gedwongen om de vrouwelijke rollen op zich te nemen, omdat hij de enige is die zich in verschillende rollen kan bevinden. Opvallend is dat dit ook de enige rollen zijn die hij in de nabijheid van zijn broers speelt. Het mannelijke 'Killing' masker is nergens te zien, omdat de rol van man des huizes wordt overgenomen door Cook zodra deze het toneel betreedt.

De machtsverhouding tussen Cook en Leatherface komt goed naar voren als de twee voor het eerst in dezelfde shot te zien zijn. Cook komt net thuis met Sally als gevangene en

beklaagt zich luidkeels om het feit dat Leatherface de deur stuk heeft gemaakt terwijl hij Sally achtervolgde. Het rumoer trekt de aandacht van Leatherface en hij komt de keuken uitgelopen. De shot is donker, waardoor de knalrode kleur die centraal stond in Killing's *performance* niet meer te zien is. Zijn toneel is leeg en biedt nu plaats voor een nieuw personage. Leatherface loopt nu gebogen en brabbelt een lading onverstaanbare woorden met een hoge stem. Zijn voorkomen is ook veranderd: hij draagt een grijze pruik en een blauw schort. Met kleine stapjes loopt hij richting Cook, die hem weer boos terug de keuken in stuurt. De machtsverhouding is duidelijk: Cook heeft nu de rol van man des huizes op zich genomen en is daarmee de baas geworden.

Leatherface wordt geacht het huis schoon en netjes te houden, niet af te breken. Daarmee impliceert Cook dat Leatherface degene is die de vrouwelijke taken op zich dient te nemen. In de keuken berispt Cook Leatherface omdat hij de deur heeft gesloopt. 'Look what your brother did to the door! He's got no pride in his home?' moppert Cook al tegen Hitchhiker als ze naar binnen lopen. Door hem telkens terug te sturen naar de keuken, probeert Cook Leatherface op zijn plek te wijzen. Hij moet in de keuken blijven en zich niet mengen in mannezaken: ga maar koken, vrouwmens! De Leatherface die in de vorige scene het middelpunt van de aandacht en de shot vormde, wordt nu telkens naar de rand van de shot gejaagd. Het beeld wordt nu gedeeld door twee mensen, maar doordat Cook Leatherface steeds verder jaagt, probeert hij hem daarmee uit de shot en van het toneel te duwen, letterlijk zijn plaats in willen nemend. De medium shot van de zijkant wordt afgewisseld met shots die de scene van bovenaf filmen, wat Leatherface niet alleen kleineert, maar hem ook een onzekere houding geeft, alsof er op hem wordt neergekeken. Dit contrasteert met de eerdere scene, waarin de camera zich vaak net onder ooghoogte werd geplaatst, waardoor Leatherface nog groter overkwam. Leatherface's houding wordt ook steeds ingetogener naarmate hij meer stokslagen van Cook ontvangt. Hij krimpt bijna weg en de stappen die hij zet worden steeds kleiner.

Deze scene speelt zich letterlijk af achter gesloten deuren, afgesloten van de kamer waar Sally zich in bevindt. Als de deur opengaat en Cook naar binnen komt lopen, probeert Leatherface mee te lopen, maar wordt weer de keuken ingestuurd door Cook. Hij moet het diner voorbereiden en hij is in geen staat om gasten te ontvangen. Hij draagt immers het verkeerde masker, met een slordig kapsel en kleding die niet geschikt is voor de salon. Net als in de eerdere scene wordt uit de connectie tussen attributen en masker duidelijk wat de *performance* inhoudt en daarmee welke ruimtes hij mag betreden. Sally wordt dus nog als een gast gezien, die afgeschermd moet worden van problemen en ruzies binnen het gezin. Deze

status heeft zij wellicht te danken aan het feit dat zij door Cook is meegenomen in plaats van door Leatherface, wat een indicatie is van hiërarchieverschillen tussen Cook en Leatherface. Het voedsel wat door Cook wordt meegebracht is specialer, omdat Leatherface's elke dag voedsel prepareert in de keuken. Zijn avondeten is daarmee alledaags. Dit suggereert dat er toch een zekere relatie tussen alle *performances* van Leatherface zijn: allen behoren toe aan het alledaagse leven, wat Lawrence de *back region* van het huis noemt. Het slachten gebeurt in de keuken, net als het maken van voedsel. Cooks slachtoffer gaat via de salon/eetkamer, het *front region* van het huis, terwijl Leatherface's slachtoffers allemaal via de keuken gaan.

De twee verschillende maskers van Leatherface resulteren dus in twee verschillende machtsposities, die tot uiting komen in gedrag, houding en compositie van de shot. Erving Goffman stelt dat de *performance* uiting geeft aan een bepaalde *politeness*, de manier waarop de *performer* omgaat met het publiek. Deze actieve vorm van participatie gaat gepaard met het passieve *appearance*, wat bestaat uit de attributen en de houding van de *performer* die uitdrukking geven aan diens sociale status (Goffman, 1956: 67). Leatherface's zelfverzekerde houding die hij aanneemt als hij het 'Killing' masker opheeft, plaatst hem in zowel het narratieve als visuele middelpunt van de scene. Hij is de hoofdrolspeler van de *performance* en heeft de macht over zijn publiek. Het 'Old Lady' masker wordt door hem gedragen als hij zich in dezelfde scene als zijn broers bevindt en het podium dus met hen moet delen. Vooral Cook probeert hem telkens uit de shot te werken door hem naar de randen van het beeld te jagen en de plek in het midden zelf in te nemen. Dit is representatief voor de vrouw van de frontiersman, die altijd in diens schaduw leeft. Haar activiteiten zijn gecentreerd in de keuken en bestaan uit eten koken en schoonmaken. Leatherface is genoodzaakt deze rol op zich te nemen wegens het gebrek aan vrouwelijke familieleden en zijn machtspositie wordt overgenomen door zijn oudere broer Cook.

In deze paragraaf is ingegaan op de visuele representatie van de machtsverhoudingen tussen man en vrouw die de ruimtes afbakenen en verdelen. Door in te gaan op de verandering die plaatsvindt van Leatherface als mannelijk personage naar Leatherface in een vrouwelijke *performance* vrouw wordt duidelijk hoe deze machtsverhoudingen tot uiting komen en hoe zij gevormd worden door de ruimtes waar men zich in begeeft en de handelingen die men daar uitvoert. In de laatste paragraaf zal besproken worden wat er gebeurt als de *performance* geproblematiseerd wordt, als het publiek de regels van de *performance* overtreedt of als de verkeerde *performance* wordt aangewend in een bepaalde ruimte.

Het Ineenstorten van *Regions*

De vorige twee paragrafen bespraken twee succesvolle *performances* van Leatherface. Er is ingegaan op welke attributen bijdragen aan het succes en hoe *performance* ruimte afbakt en vice versa. Vervolgens is besproken welke machtsverhoudingen hieruit voortkomen.

Performances gaan echter ook geregeld mis. De *performer* maakt een onbewuste beweging of geluid, de *performance* wordt verstoord door onverwachte gebeurtenissen of de *performer* vergeet het script –met andere woorden, hij vergeet hoe hij de *performance* uit moet voeren. Al deze elementen kunnen ervoor zorgen dat de *performance* mislukt en dat het publiek het niet meer geloofd. Voor iemand wiens volledige identiteit is opgebouwd uit alleen maar *performances*, zoals Leatherface, heeft dit desastreuze gevolgen. Leatherface is namelijk niet in staat om terug te vallen op een *echte* identiteit, omdat er geen echte identiteit schuilt achter zijn masker. In de laatste paragraaf zal het essay ingaan op twee voorbeelden van een mislukte *performance*. In het eerste geval wordt de *performance* door een invloed van buitenaf verstoord, doordat het publiek zich niet aan de regels van de *performer* houdt. Het publiek loopt het toneel op wanneer de *performer* afwezig is en Leatherface verliest hierdoor de controle over de toegang tot de verschillende *front regions*. In het tweede voorbeeld wordt de mislukking veroorzaakt doordat het masker in een verkeerde ruimte wordt geplaatst, waardoor de beoogde *performance* niet overeenkomt met de handelingen die men geacht wordt in de ruimte uit te voeren. Door een onverwachte gebeurtenis is Leatherface genoodzaakt met het verkeerde masker op naar buiten te lopen wat uiteindelijk zal leiden tot de ontsnapping van Sally en daarmee het falen van de *performance*.

Er is al vastgesteld dat Leatherface's 'Killing' masker twee functies heeft, namelijk jagen en beschermen. Beide functies vereisen een zekere mate van kennis over de situatie om goed uitgevoerd te kunnen worden. Voor het jagen moet Leatherface weten wat de conditie van zijn slachtoffer is, welke bewegingen hij daardoor zal maken et cetera, waardoor hij in staat is te voorspellen waar zijn prooi heen zal gaan. In de eerder besproken scene waarin Kirk en Pam één voor één het huis binnentreden, is Leatherface al vrij snel op de hoogte van hun aanwezigheid. De twee jongeren geven namelijk luidkeels hun presentie aan door op de deur te kloppen en te schreeuwen. Dit verschaft Leatherface tijd om een plan voor te bereiden waarmee hij in één klap zowel van de indringers afkomt en eten op tafel kan zetten. Het is echter van groot belang dat Kirk en Pam, die het publiek in deze scene zijn, niet de keuken in komen lopen, omdat Leatherface zich daar voorbereidt op zijn aanval. Kirk komt hierdoor niet verder dan de hal: hij struikelt letterlijk over de drempel tussen de twee *regions* –hal en keuken- wat Leatherface de perfecte gelegenheid biedt om toe te slaan. Pam rent eerst de

salon in, waar ook zij over iets struikelt en op de grond landt. Hiermee wordt duidelijk dat de drempels tussen de *regions* daadwerkelijke obstakels worden voor degenen die niet toegestaan zijn om zich in de *region* aan de andere kant te bevinden. De drempel hindert hen letterlijk om verder te gaan. Als Pam terugloopt naar de hal, loopt ze richting de voordeur. Voordat ze echter kan ontsnappen, heeft Leatherface haar al te pakken. Beide jongeren zijn dus niet de keuken in geweest. De opzet van de shots in deze scene laten de hal en de rode kamer lijken op een ruimte voor het publiek en een toneel (met rode gordijnen). Hierdoor wordt de keuken een *back region*, waar de *performer* in staat is om zijn *performance* voor te bereiden. Belangrijk om in het achterhoofd te houden is het feit dat Leatherface niet een volledige *performance* hoeft voor te bereiden, maar dat hij door het masker al een basis-*front* heeft gecreëerd. De *back region* fungeert voor hem als een ruimte om zijn *performance* uit te breiden in plaats van te construeren.

Drempels vormen dus een barrière tussen de *regions*. Eén van de beste en simpelste manieren om te voorkomen dat een *performance* mislukt, is volgens Erving Goffman een strikte controle wie of wat er toegang heeft tot een *region* (1956: 147). Als Kirk of Pam toegang zouden hebben tot de keuken, zouden ze op de hoogte zijn van de aanwezigheid van een monster. Dit zou Leatherface's verrassingsaanval verpesten en daarmee zijn *performance* doen mislukken. De verrassingsaanval zorgt er namelijk voor dat hij zijn functie zo efficiënt en snel mogelijk uit kan voeren. Het efficiënte slachten is de hoofdfunctie van de 'Killing' *performance*, dus als het verrassingselement wegvalt, valt een belangrijk onderdeel van de *performance* in het water.

Een scene die lijkt op de Kirk en Pam scene speelt iets later in de film, als Jerry zich zorgen begint te maken om zijn vrienden en naar ze op zoek gaat. In tegenstelling tot Kirk en Pam, weet Jerry wel ongezien door te glippen naar de keuken. Dit is een groot probleem, want het publiek is alleen toegestaan in de keuken als ze meegevoerd wordt door Leatherface. Hierdoor wordt het publiek onderdeel van de *performance* en transformeert van publiek naar onderdeel van of misschien zelfs prop in Leatherface's toneelspel. Het publiek is niet toegestaan uit zichzelf en zonder Leatherface in de buurt de keuken in te lopen, omdat het dan niet onderdeel is van de *performance*. Deze verstoring in het spel maakt Leatherface woedend, maar ook onzeker. Als Jerry door de keuken rommelt en het lichaam van Pam in de vrieskist vindt, komt Leatherface opeens gillend uit een donkere deuropening rennen, om vervolgens Jerry dood te slaan. Leatherface is van streek omdat Jerry inbreuk doet op zijn toneel, aan *zijn* attributen zit en zich dus niet aan de regels houdt. Door de verstoring verandert Leatherface van een efficiënte doder naar een gillende maniak. Na het doden van

Jerry ijsbeert Leatherface door de keuken. Hij komt onzeker over, benadrukt door het feit dat sommige shots van boven zijn gefilmd, waardoor er, net als in de ‘Old Lady’ scenes, letterlijk op hem neergekeken wordt. Deze gelijkenis met een totaal andere *performance* toont nogmaals aan dat er iets mis is, dat de *performance* verstoord is. Net als de laatste scene van de film, waarin Leatherface het verkeerde masker draagt, bevinden Leatherface en de kijker zich nu in een soort leegte tussen *performances* in. Deze leegte is veroorzaakt door het feit dat het publiek alleen de keuken in mag komen als hij het ‘Old Lady’ masker draagt, zoals later in de film gebeurt. Cook en de camera mag dan de keuken in en uit lopen. De gelijkenis in camerastand wijst op deze overeenkomst tussen de scenes en dat Leatherface het verkeerde masker draagt voor de *performance*.

De donkere deuropening is ook zeer belangrijk, omdat Leatherface uit het niets lijkt te verschijnen. Het wekt de indruk dat Leatherface eigenlijk niet bestaat totdat de situatie om één van zijn *performances* roept. Zodra Leatherface zeker is dat er geen andere indringers in zijn keuken zijn, loopt hij terug door de deuropening in wat de eetkamer blijkt te zijn. De ruimte is echter compleet donker, op het licht dat door het raam schijnt na. De lichten van het theater zijn nog niet aan en de spotlights zijn nog niet op de *performers* gericht. Als dit wel het geval zou zijn geweest, had Leatherface nooit met het ‘Killing’ masker op de kamer in kunnen lopen. Dit is het enige moment in de film waarin er een soort leegte aanwezig is in zowel ruimtegebruik als in Leatherface’s *performance*. De eetkamer is op het moment geen toneel, maar een donkere ruimte zonder functie. Zijn *performance* is op het moment niet dat van de slachtende man, omdat hij gefaald heeft in wat hij hoort te doen. Er is namelijk iemand doorgedrongen tot het hart van het huis, heeft de drempels tussen *regions* genegeerd en heeft huisvredebreuk gepleegd in de *regions*, waardoor het huis voor een paar minuten veranderd in één grote, drempelloze en lege ruimte.

Het falen van de *performance* zorgt er dus voor dat alle *regions* ineens storten, maar het verkleint ook de afstand tussen toneelspelers en de kijker als publiek. Terwijl Leatherface voor het raam zit te peinzen –een activiteit die hij normaal gesproken niet uit zou voeren met het ‘Killing’ masker op- kan de camera zo dichtbij komen dat de kijker wordt getraakteerd op een close-up van zijn masker. Nu is het mogelijk om verder te kijken dan het masker, omdat door de gaten Leatherface’s ogen en tanden te zien zijn. In de medium tot long shots die normaal gebruikt worden om Leatherface in beeld te brengen, zijn de ogen en tanden alleen te zien als ze wijd opengesperd zijn of als hij grijnst, met andere woorden, als de ogen en tanden bijdragen aan de *performance* als angstaanjagende dreiging. In de close-up komt het peinzen en denken terug in de heen en weer schietende ogen en de manier waarop hij met zijn tong

langs de tot punten gevijlde tanden strijkt. Deze aanblik komt minder dreigend over en past daardoor, net als het gehele gedrag tijdens deze scene, niet binnen de *performance* als doder.

De aanleiding voor de tweede verstoring is de onverwachte gebeurtenis van Sally die later in de film weet te ontsnappen van de eettafel en naar buiten rent. Leatherface draagt nu het 'Pretty Woman' masker, het gezicht van zijn interpretatie van een keurige gastvrouw. Make-up is ruw aangebracht op het bleke gezicht; een donkerrode lippenstift die om de getuite mond cirkelt, oogkassen die bijna verdrinken in een blauwgroene oogschaduw en wenkbrauwen die te sterk zijn aangezet met mascara. Op zijn hoofd golven donkere krullen naar beneden en leunen op keurige kleding. Met andere woorden, Leatherface's interpretatie van een gastvrouw is gebaseerd op een vervormd stereotype. De functie van deze *performance* is zorgen voor de gasten en voor Grootvader, een man die zo oud is dat zijn huid gemummificeerd is en hij niet meer uit zijn stoel kan komen. Leatherface's taak is om hem te voeren en te helpen tijdens de 'slacht'-scene van Sally, waar Grootvader aangemoedigd wordt om Sally met een moker op het hoofd te slaan.

Als Sally ontsnapt van de dinerscene *from hell*, volgt de camera haar als ze het huis uitrent. Op de achtergrond is de kettingzaag te horen, maar het duurt even voordat Leatherface in beeld komt. Als hij het 'Killing' masker in deze scene had gedragen, was hij waarschijnlijk al eerder in beeld gekomen en als het middelpunt van de shot. Nu draagt hij echter nog steeds het 'Pretty Woman' masker. Wanneer hij het huis uit komt lopen, wordt meer dan de helft van de shot ingenomen door een pick-uptruck, waardoor Leatherface gedwongen wordt om langs de rand van de shot te lopen. In de shots waarin te zien is hoe hij achter Sally aanrent, is gebruikt gemaakt van een extreem long shot, waardoor de actie verdwijnt in de omgeving. Leatherface is een klein figuur dat op een bijna belachelijke manier achter de krijsende Sally aanrent. Weg is de efficiëntie en snelheid van de 'Killing' *performance*. Zijn incompetentie zorgt ervoor dat zijn broer Hitchhiker wordt doodgereden door een vrachtwagen en Leatherface zelf een stuk gereedschap naar het hoofd geslingerd krijgt. Om het nog erger te maken, werken de attributen van de *performance* hem tegen. Het masker dat hij draagt raakt letterlijk in conflict met de attributen, die immers toebehoren aan een ander masker. Hij raakt de controle over de kettingzaag kwijt, die op zijn been belandt en hem een vreselijke vleeswond toebrengt, wat hem uiteindelijk dwingt om de achtervolging te staken.

Uit deze scene wordt duidelijk dat wanneer Leatherface door omstandigheden wordt gedwongen om zijn toegewezen toneel of *region* te verlaten met het verkeerde masker op, de attributen en ruimte hem tegen zullen werken. De *props* van de andere *performance* keren zich tegen hem en objecten in de ruimte duwen hem uit het beeld. Dat er iets niet helemaal

klopt is ook te zien in de manier waarop de shots zijn opgebouwd: actie verdwijnt naar de zijkant of naar de achtergrond. Gelijkenissen vinden plaats met andere shots, waarin Leatherface een andere *performance* uitvoert, zoals besproken in het eerste voorbeeld. De hooggeplaatste camera linkt het ‘Killing’ masker aan het zwakkere ‘Old Lady’ masker, wat voor de kijker een signaal is dat Leatherface de controle aan het kwijtraken is en de barrières niet alleen tussen de *regions* vervagen, maar ook tussen *performances*.

Conclusie

Leatherface kan niet bestaan buiten zijn *performances* om. Hij is de ultieme toneelspeler, altijd een rol spelend. Zijn voorkomen en de bijbehorende attributen transformeren de ruimtes in een toneel, mits de ruimte daar de mogelijkheid toe biedt. Er is dus een wisselwerking gaande tussen *performance* en setting, omdat niet elke ruimte geschikt is voor elke *performance*. Een gastvrouw heeft niets te zoeken om het huis en de attributen zullen zich tegen haar werken, zullen haar proberen van het toneel af te duwen. Een oude huisvrouw is alleen toegestaan in de keuken, omdat daar haar activiteiten geconcentreerd zijn.

Machtsverhoudingen worden maar al te duidelijk wanneer zij keer op keer teruggestuurd wordt naar *haar* ruimte. De drie verschillende *performances* die Leatherface in *The Texas Chain Saw Massacre* neerzet tonen aan hoe het masker kan worden ingezet om ruimtes te definiëren. Het masker bepaalt de functie van de ruimte, maar ook de man-vrouw verhouding. Roderick Lawrence toont aan hoe er een verschil wordt gemaakt tussen mannelijke en vrouwelijke ruimtes in en om het huis en hoe dit tevens een verschil aangeeft tussen publieke en private ruimte. Deze rolverdeling is ook sterk aanwezig in *Texas*, waar drempels aangeven waar het publiek –in de vorm van de jongeren- mag komen en waar niet. Als deze drempel wordt overschreden, vindt er een verstoring plaats in de *performance* en stort de hele structuur van het huis in elkaar. Dit toont goed aan hoe belangrijk het is dat Leatherface’s attributen en gedrag de ruimtes verdelen in strikt afgesloten *front regions*. Leatherface en zijn drie maskers vormen de belichaamde versie van de structuur van het huis.

Dit is Geen Man...

Performance en Liminaliteit in Halloween

Een nietsvermoedend stel is aan het zoenen op een bankstel. De kamer is donker, alle lichten zijn uit op één na. Terwijl de camera uitzoomt, ziet de kijker een donkere gedaante die in de deuropening staat. Een donkere overall is te ontwaren, met een licht masker erboven. Slechts de geluiden van het stel en het zware ademen van de figuur is te horen. De gedaante staart slechts en voordat de spanning te groot wordt, bevindt de kijker zich al in een andere scene. Niet veel later zijn beide tieners dood: de jongen vast gespietst aan een deur, het meisje gewurgd met het draad van de telefoon.

Deze scene uit *Halloween* (1978) is een scene waarin alle kenmerken van Michael Myers als moordenaar naar voren komen. De efficiëntie waarmee hij zijn slachtoffers doodt, zijn vaardigheid in het ongezien besluipen van de jongeren en natuurlijk zijn al te bekende masker, een bewerkte versie van een oud William Shatner masker. Als *The Texas Chain Saw Massacre* het begin van het Gouden Tijdperk is, dan is *Halloween* de film waarin de fundamenteën verder worden uitgewerkt tot de maar al te bekende plotelementen van de slasherfilm. Een gebeurtenis die de moordenaar op het moordpad stuurt, het selecteren van een groep tieners, de langzame opbouw van stalken en moorden tot de uiteindelijke confrontatie met het monster door de overgebleven personages (Nowell, 2011: 21) komen allen terug in *Halloween*.

Wanneer men goed kijkt naar de structuur zoals Nowell het beschrijft, valt op dat deze in drie hoofdthema's is te verdelen: opzet, ontwrichting en oplossing (ibid.). Voordat de personages tot een oplossing van het probleem kunnen komen, is het noodzakelijk dat zij een confrontatie aangaan met het 'monster'. Deze confrontatie wordt op een ritueelachtige manier uitgevoerd, waarin men eerst in contact moet komen met het gevaar, alvorens het weg te kunnen jagen. Maskers spelen een belangrijke rol in vele rituelen van over de hele wereld en Michael Myers' masker vormt daar geen uitzondering op. Dit hoofdstuk zal ingaan op hoe het ritueel een onderdeel is van *Halloween*. Vele rituelen betreffen een overgang tussen twee verschillende staten. Gedurende deze overgang is er een fase waarin het individu tussen twee staten of identiteiten zweeft. Deze fase noemt Victor W. Turner (1999) de liminale fase, waarin het individu letterlijk grenzeloos is. Hierdoor is het onmogelijk om degene te identificeren. In dit hoofdstuk wordt beargumenteerd hoe Michael Myers is blijven steken in deze liminale fase doordat zijn initiatieproces onderbroken is. Hij is genoodzaakt om een

masker te dragen, omdat de onderbreking gebeurde terwijl hij een masker droeg. Het is zijn masker dat hem gevangen houdt in deze zone. Doordat Michael gevangen zit in deze zone, verandert hij in een niet-identificeerbaar object dat continu de grenzen tussen de normale wereld en zijn wereld aanvalt, tussen leven en dood.

Verder wordt beargumenteerd dat Michael gezien kan worden als een *abject*, een begrip populair gemaakt door Julia Kristeva (1982). Zijn staat van liminaliteit maakt hem namelijk on-identificeerbaar en het vormt daardoor een gevaar voor de orde van de wereld. Het hoofdstuk is opgedeeld in drie delen, waarvan elk deel een aspect van liminaliteit en abjectie verheldert. Het masker wordt in de film continu als manier ingezet om Michael buiten de grenzen te plaatsen, de grens tussen jong/oud, leven/dood, heel/deel en binnen/buiten. Eerst zal gekeken worden naar de manier waarop Michael in de liminale zone terecht is gekomen door middel van het masker. Vervolgens zal worden gekeken naar hoe dit terugkomt in de manier waarop Michael in beeld wordt gebracht en hoe hij zich altijd in de marges van het gezichtsveld bevindt. Als laatste wordt geanalyseerd hoe de uiteindelijke confrontatie tussen subject en abject verloopt. In dit laatste gedeelte wordt gekeken naar hoe het doorbreken van de grenzen tussen werelden wordt gevisualiseerd in het openen van deuren en ramen. Deur- en raamopeningen vormen letterlijke portalen tussen de wereld van de normale mensen en de chaotische wereld van Michael Myers. De film volgt dus een proces waarin Michael Myers steeds dichterbij de grens nadert, om deze uiteindelijk over te steken. Deze oversteek vormt de confrontatie tussen de personages en Myers en het overwinnen van dit kwaad kan worden gezien als het verdrijven van het abject.

Performance en Liminaliteit

Julia Kristeva's theorie over abjectie is één van de populairste theorieën over abjectie en wordt in veel analyses van horrorfilms toegepast, waaronder Barbara Creeds theorieën (2000). Van een psychoanalytisch startpunt werkt Kristeva toe naar een theorie van het lichaam en de lichamelijke reacties die ontstaan wanneer het subject in aanraking komt met datgene wat niet door de hersenen verwerkt kan worden. Het abject is de aanwezigheid van een element dat een ineenstorting van betekenis teweegbrengt door de grens tussen het subject en het object te vervagen (Creed, 2000: 65). Het lichaam van het subject dat hiermee in aanraking komt, vertoont een sterke, onbewuste reactie op deze ontmoeting. Het abject is noch object, noch subject, maar een onbenoembaar en onvoorstelbaar *iets* dat net buiten het bereik zweeft (Kristeva, 1982: 1). Het bedreigt constant onze identiteit en orde, zonder respect voor grenzen en regels (id.: 4). Het individu heeft lichamelijke reacties op het abject, omdat het de oerangst

voor de dood en verlies van ons zelf betreft. Het doet er alles aan om het vuil uit ons te krijgen: het braakt bij bedorven voedsel, het ontlast zich en het wendt zich af wanneer het wordt geconfronteerd met de dood. Het lijk is volgens Kristeva het ultieme abject, omdat het een lichaam betreft dat –na continu datgene wat het bedreigt van zich af heeft geduwd– compleet leeg is en het ‘Ik’ wordt uitgeworpen.

Barbara Creed is een van de theoretici die Kristeva’s abject aan de horrorfilm koppelen. Zij doet dit door de basis van horrorfilms te zien als een ritueel:

‘Ritual becomes a means by which societies both renew their initial contact with the abject element and then exclude that element. Through ritual, the demarcation lines between the human and non-human are drawn up anew and presumably made all the stranger for that process’ (Creed, 2000: 64).

Zij stelt dat horrorfilms een manier zijn voor individuen om in contact te komen met het abjecte element en daarmee hun eigen identiteit opnieuw kunnen bevestigen. De horrorfilm staat bol van abjecte afbeeldingen, van lijken tot bloed, pus en ingewanden (Creed, 2000: 66). Het monster is datgene wat een bepaalde grens oversteeft en daarmee een confrontatie aangaat met een gemeenschap. Het monster dient daardoor als een representatie van het on-representeerbare, een wezen wiens essentiële chaotische kern een bedreiging vormt voor de orde van de wereld. Het monster dient verslagen te worden, om zo de grenzen tussen menselijk en niet-menselijk opnieuw te kunnen trekken en verstevigen (Creed, 2000: 69).

Michael Myers wordt in de film meerdere malen The Boogeyman genoemd, een figuur dat zich op de grenslijn tussen de normale wereld en een andere, onbekende en monsterlijke wereld bevindt (Phillips, 2005: 133). Net als Kristeva’s abject bevindt hij zich dus in de liminale zone, en vormt daardoor tevens een bedreiging voor de grens. In de aftiteling van de film wordt Michael Myers slechts ‘The Shape’ genoemd. Hij heeft geen naam en geen identiteit, ook al wordt hij in de film meerdere malen bij naam genoemd. Door hem ‘De Vorm’ te noemen, wordt er het idee gecreëerd dat Michael geen mens meer is. Wat is hij dan wel? In de eerste scene na de introductiescene zitten twee mensen in een auto. De man wordt Dr. Loomis genoemd en is de arts die vijftien jaar Michael in de gaten heeft gehouden. Naast hem zit de zuster die Loomis zal helpen Michael naar de rechtbank te brengen. Tijdens het gesprek maakt Loomis een opvallende opmerking: ‘Just try to understand what we’re dealing with here. Don’t underestimate it.’ Hierop antwoordt de zuster: ‘Don’t you think we could refer to it as him?’ Er volgt een korte stilte, waarna Loomis reageert met ‘If you think so.’

In dit korte gesprek wordt al veel duidelijk gemaakt aan de kijker, zonder dat hij ook maar iets weet over de nu 21-jarige Michael. Zelfs degene die hem het langst kent, Dr. Loomis, weigert Michael een identiteit te geven of bij naam te noemen. Hij wil hem niet eens als mens erkennen. Waarom is dit? Op een antwoord te geven op deze vraag, is het van belang terug te keren naar de avond waarop het allemaal misging, de avond van Halloween, 1963. Op deze donkere avond begint Michaels identiteitskwesie namelijk en wordt gelijk duidelijk hoe groot de rol is die maskers daarin spelen. De film opent met een camerabeweging van de schaduw naar een shot van een wit huis, omringd door meer schaduwen. Het is avond en het witte huis valt daardoor des te meer op. De camera zoomt in, en meteen wordt duidelijk dat de kijker hier te maken heeft met een point-of-view-shot, wat de indruk wekt dat hij degene is die naar het huis loopt. Een koppel is te zien door de deur en als de camera om het huis draait en de kijker meeneemt, is het koppel te zien door een ander raam. De sluiper kijkt door het raam naar hoe de jongen en het meisje liggen te zoenen op de bank. Al snel vertrekt het stel naar boven. De kijker wordt verder geleid, door de keukendeur. Uit de la wordt een mes gepakt door iemand gekleed in een clownskostuum, met een arm zo klein dat het alleen maar aan een kind kan toebehoren. De kijker loopt mee naar boven en ziet daar het meisje zitten voor de spiegel, nu naakt. Een masker wordt opgezet, waarmee het zicht gedeeltelijk wordt weggenomen, en het meisje wordt aangevallen met het keukenmes. Nadat ze op de vloer is gezakt, loopt het kind weer naar beneden en naar buiten. Daar wordt hij gestopt door zijn vader, die hem het masker afdoet. De camera verandert plots van handheld-visie naar een neutraal long shot. Het kind is nu goed te zien, gekleed in een clownskostuum, met een bebloed mes in de hand. Tijd lijkt te bevriezen terwijl de camera uitzoomt totdat de figuren niet meer zijn dan miniaturen.

Enkele belangrijke observaties kunnen gemaakt worden tijdens deze korte scene. Het gebruik van een masker in deze scene maakt al snel duidelijk dat het masker een centrale rol speelt in Michael Myers' ontwikkeling. Het betreft een clownsmasker en, zoals duidelijk wordt wanneer het moordwapen wordt gepakt, dit masker is onderdeel van het kostuum van het kind. Wanneer Michael door het raam naar het zoenende stel kijkt, pakt de jongen voor de pret het masker van de grond en houdt het voor zijn gezicht terwijl hij Michaels zus probeert te zoenen. Judith Myers lacht en Michael maakt de link tussen het masker en plezier. Dit wordt benadrukt door het feit dat wanneer het stel giechelend naar boven loopt, de jongen het masker blijft vasthouden. Michael denkt dat het masker een belangrijk onderdeel vormt van het gedrag van de jongen en ook datgene is waarvan zijn zus blij wordt. Het is belangrijk in het achterhoofd te houden dat Michael in deze scene slechts zes jaar oud is en geen goed

beeld heeft van wat er precies gaande is. Hij weet wel dat wat de jongen met zijn zus doet een soort spel is waar zij plezier aan heeft. Het is echter een spel dat hij als kind nog niet speelt en de wens om net zo volwassen te worden als de vriend van zijn zus resulteert in zijn gedrag in de volgende shot.

Michael linkt het masker dus aan plezier, maar ook aan volwassen zijn. Als hij de trap nadert, loopt de jongen naar beneden. Hij heeft een grote grijns op zijn gezicht terwijl hij zijn shirt aantrekt. Hij verlaat het huis en Michael loopt de trap op. In de deuropening ziet hij het clownsmasker liggen. Door de eerder gemaakte link denkt hij dat wanneer hij het masker opzet, hij ook net zo'n man wordt als degene die het masker eerder droeg. Interessant hier is ook dat het masker zijn –en daarmee de kijkers- visie enorm belemmert. De helft van het beeld valt weg en wordt een soort frame waarin de gebeurtenissen zich plaatsvinden. Wanneer Michael naar de kleren op de grond en het rommelige bed kijkt, is het nog duidelijker dat de blik van de kijker de blik van Michael is. Gelijk wordt ook de link gemaakt tussen volwassenheid en een belemmerde visie: volwassenen zien een stuk minder van de wereld omdat zij zich bezig houden met andere zaken. Doordat volwassenen minder zien van de wereld, zijn er meer plekken waar Michael zich kan verstoppen.

Kortom, door het masker op te zetten probeert Michael een volwassen man te worden. Door middel van het masker probeert hij de grens tussen jong en oud te overschrijden, maar hij blijft echter steken in de transitiezone. Er is een discrepantie tussen daadwerkelijk een man zijn en Michaels kinderbrein, dat de handelingen verkeerd interpreteert. Deze misinterpretatie aan Michaels kant leidt tot de onfortuinlijke dood van zijn zus en zijn opsluiting in een inrichting. Door Michael op zijn zesde al op te sluiten in deze inrichting, heeft hij zich nooit goed kunnen ontwikkelen en is daarmee nooit een echte volwassene geworden. Het verschil tussen echte volwassenheid en Michaels interpretatie daarvan is hierdoor nooit weggenomen. Hij blijft hierdoor voor altijd gevangen in de tussenstaat waarin hij zich op die avond bevond. Carol Clover benadrukt dit in *Men, Woman and Chainsaws* (1992). Zij stelt dat net zoals de Final Girl –het meisje dat als laatste overblijft- niet helemaal een vrouw is, maar zich jongensachtig gedraagt en geen interesse heeft voor zaken die haar vrouwelijke vriendinnen continu bezighouden, de moordenaar niet volledig mannelijk is (1992: 40). Dit wordt vaak veroorzaakt door een gebeurtenis in het verleden, meestal in connectie tot een gezinsleven dat uit verhouding is (Clover, 1992: 28). In Michaels geval is dat het gebrek aan een vader, die hem leert hoe een volwassen man zich dient te gedragen.

De staat van overgang van jongen naar man is iets wat in veel culturen wordt gezien als een gevaarlijke staat. De identiteit is hier namelijk niet gedefinieerd, omdat het zich in het

proces van herdefiniëren bevindt. Wanneer men bijvoorbeeld naar de Tiriki-stam uit Kenia kijkt, valt op hoe voorzichtig men omgaat met de jongens die zich in deze tussenstaat bevinden. Het overgangsritueel bij deze stam duurt enkele weken en gedurende deze weken moeten de jongens een masker dragen dat hen beschermt tegen invloeden van buitenaf. Men zegt dat zelfs de blik van een ander individu ertoe kan leiden dat de jongen ziek wordt (Mack, 2013: 34). Victor Turner noemt deze gevaarlijke zone een liminale zone, een staat waarin het individu zich tussen twee verschillende identiteiten bevindt. Hierdoor verkrijgt hij een ambigue status, omdat hij noch de kenmerken van de ene identiteit, noch van de andere heeft (1999: 235). Turner benadrukt dat het subject in een liminale staat onzichtbaar is voor andere mensen. De mens is namelijk getraind om slechts keurig afgebakende objecten en subjecten te zien. Het is niet mogelijk om iets te zien wat volgens de cultuur helemaal niet bestaat, zoals een niet-jongen, niet-man (ibid.). Turner gaat verder door zijn ideeën te combineren met die van Mary Douglas, en stelt dat datgene wat ‘unclear and contradictory’ is, gezien wordt als vervuilend en gevaarlijk (id.: 236). Het moet dus verborgen worden, ofwel in een geheime plek, of achter een masker:

‘They have physical but not social “reality”, hence they have to be hidden, since it is a paradox, a scandal, to see what ought not to be there! Where they are not removed to a sacred place of concealment they are often disguised, in masks or grotesque costumes or striped with white, red, or black clay, and the like’ (id.: 237).

Het individu bevindt zich op dat moment in een staat van abject-zijn, waarin hij een gevaar vormt voor zijn omgeving. Normaal gesproken is een individu een duidelijk gedefinieerd, afgebakend geheel; een subject. Het abject is een onbenoembaar iets dat zich overal in en om het individu bevindt en continu de grenzen van de identiteit bedreigt (Kristeva, 1982: 4), door bijvoorbeeld het lichaam over de grens te trekken. Michaels lichaam is in dit opzicht abject in dat het in deze noodlottige nacht zijn vorm en definitie is kwijtgeraakt. Hij is de identiteit van jongen kwijtgeraakt toen hij het masker opzette om zich voor te doen als volwassene. Aan de andere kant is hij nooit volledig volwassen geworden, toen niet en vijftien jaar later nog niet. Het masker is daarom van groot belang voor hem, omdat het de illusie van een vorm creëert, maar hem ook de mogelijkheid geeft om een andere identiteit aan te nemen, zoals te zien is in een latere scene.

Het wordt al snel duidelijk dat Michael de nacht waarop zijn zus stierf, probeert te recreëren. Na Annie vermoord te hebben, richt hij zich nu op Lynda en haar vriendje Bob, die

kort daarna aankomen bij Annies oppashuis. De overeenkomsten met die nacht zijn dan ook alom aanwezig. De twee beginnen te zoenen op de bank, terwijl de muziek de kijker erop wijst dat Michael aanwezig in de ruimte. Even later is zijn donkere gestalte dan ook in de deuropening te zien. Het stel gaat naar boven en leeft zich uit. Ondertussen ziet de kijker de schaduw van Michaels gestalte op de muur van de slaapkamer. Ook hier gaat de jongen naar beneden, maar het feit dat hij niet vertrekt, zoals de jongen in de introsce, wordt hem noodlottig. Michael stormt uit een kast en grijpt Bob bij de keel, hem langzaam wurgend. Op zijn gezicht is doodsangst te zien, terwijl hij naar adem hapt. Michael tilt hem vervolgens op en prikt hem met een keukenmes vast op de muur. Dan doet hij een stap achteruit en lijkt zijn daad te bewonderen. Hij houdt zijn hoofd schuin, alsof hij nadenkt. De volgende shot toont Lynda, die in het bed wacht tot haar vriendje terugkomt. Een gedaante, gehuld in een laken en met zijn bril op, verschijnt in de deuropening. Ze denkt dat hij het is, maar als hij niet reageert op haar opmerkingen, besluit ze Laurie te bellen. Tijdens het telefoongesprek komt de gedaante echter in beweging en wurgt haar met de telefoondraad.

Deze scene toont veel overeenkomsten met de introsce wat betreft opzet. Terwijl het stel ligt te zoenen op de bank, wijst Michaels muzikale thema erop dat hij staat te kijken en zijn gedaante verschijnt in de deuropening. Als het stel bezig is in de slaapkamer, valt Michaels schaduw op de muur achter in de shot, een schaduw die als het ware over het stel valt. Hier staat hij dus weer in de deuropening. In de introsce kijkt hij door het raam terwijl zijn zus en haar vriend bezig zijn. In beide scenes staat hij dus op de drempel tussen de wereld van het stel, de ‘volwassen’ wereld, en de wereld die erbuiten staat. Net als zijn identiteit, bevindt hij zich dus op de grens, of beter gezegd, tussen twee werelden in. Zodra hij deze drempel overstapt, vallen er doden.

In de eerste scene ziet de kijker de wereld door Michaels ogen, ditmaal neemt de camera een meer neutrale positie aan. Michael is nu te zien, ook al is zijn gedaante nog steeds in schaduwen gehuld. In de shot waarin hij de jongen vermoordt, bevindt hij zich in eerste instantie op gelijke hoogte met hem, alvorens hem op te tillen. De jongen kijkt nu letterlijk op hem neer, terwijl Michael, na een paar stappen achteruit gedaan te hebben, naar hem opkijkt. Hij kijkt niet alleen letterlijk naar hem op, maar ook figuurlijk. Deze jongen is, net als de vriend van zijn zus, een soort vervanging van zijn vader. Normaal gesproken zou Michael zijn vaders gedrag imiteren, dit gedrag interpreteren en vervolgens omzetten naar zijn eigen versie. Dit zou dan betekenen dat hij volwassen is. Doordat hij op zesjarige leeftijd uit huis geplaatst is en deze fase nooit heeft meegemaakt, is hij nog steeds op zoek naar een figuur om te imiteren. Dit is dan ook wat hij vervolgens doet. Hij neemt het ‘masker’ van de jongen –

zijn bril- en zet deze op. De rest van zijn lichaam, dat niet overeenkomt met dat van de jongen, verhuult hij onder een laken. Door zich zo te vermommen, weet hij Lynda voor de gek te houden. Zij denkt immers dat het Bob is en slaat geen alarm.

Kristeva beschrijft het initiatieproces in de verschillende religieuze rites die zich over de hele wereld voltrekken: 'In a number of primitive societies religious rites are purification rites whose function is to separate this or that social, sexual or age group from another one, by means of prohibiting a filthy, defiling element.' (Kristeva, 1982: 65). Deze rituelen zorgen ervoor dat het individueel een schoon, 'afgesloten' individu wordt. Het 'filthy, defiling element' dat wordt verboden is een element dat niet past in 'the symbolic system', een begrip dat Kristeva overneemt van Freud. De *symbolic system* is onderdeel van de *paternal law*, en het verdeelt het lichaam in binaire opposities: schoon/vies, ik/de Ander, ik/de wereld. Volgens Kristeva begint het leven onder *maternal authority*, dat er voor zorgt dat het subject wordt gescheiden van alles wat het subject pijn kan doen of zelfs kan doden. De 'ik' wordt dus gescheiden van het 'vuil' (id.: 73). Het overgangsritueel zorgt ervoor dat het subject zijn intrede doet in de wereld van de taal, de *paternal law*. Tijdens het ritueel wordt duidelijk gemaakt dat er een element van schuld of schaamte bij komt wanneer het subject in contact komt met 'vuil' (id.: 72). Het is niet langer slechts levensbedreigend, maar er vindt ook schaamte plaats. Het woord *paternal* wijst er al op dat de vader een belangrijke rol speelt in dit ritueel. Aangezien Michael geen vaderfiguur heeft gekend in zijn jeugd, kent hij nog steeds geen schuld of schaamte en heeft daarmee nooit zijn intrede gedaan in de volwassen wereld van de *symbolic system*.

Net als de jongens van de Keniaanse Tiriki-stam, bevindt Michael Myers zich in de liminale fase tussen kind en volwassene. Deze fase is van zeer groot belang in dat het ervoor zorgt dat de identiteit wordt geherdefinieerd. Echter, het is ook een zeer gevaarlijke fase. Het lichaam heeft namelijk geen vaste identiteit en is daarmee abject, in dat het geen respect heeft voor grenzen. Voor Michael betekent dit niet alleen een bovenmenselijke kracht, maar ook de mogelijkheid om andere identiteiten aan te nemen. Interessant genoeg kiest hij ervoor om identiteiten te imiteren waarvan hij denkt dat ze hem volwassen maken: de vriendjes van twee meisjes die, na de geslachtsgemeenschap, vertrekken of worden gedood door Michael en wiens gedaante vervolgens wordt aangenomen door het opzetten van twee 'maskers'.

Door het opzetten van het clownsmasker in de introsce, probeert Michael zijn volwassenwordingsproces te versnellen. Hij ziet dat het zijn zus plezier verschaft wanneer haar vriendje het masker voorhoudt en haar probeert te zoenen en omdat het anders is dan de spelletjes die hij speelt met leeftijdsgenoten, denkt Michael dat het iets is wat alleen

volwassenen mogen doen. Het zorgt er echter voor dat hij in een inrichting wordt geplaatst en daarmee zijn kans op het daadwerkelijke overgangsritueel verspeelt: Michael zit nu voorgoed vast in de identiteit-tussenstaat. Zijn lichaam is nu altijd abject, een gedaante die zich in de marges van de wereld en, zoals ik hieronder zal bespreken, in de marges van het zicht bevindt.

Zie je de Boeman?

Hierboven is al vastgesteld dat Michael Myers zich in de marges van de samenleving bevindt, omdat zijn identiteit niet volledig gevormd is en hij zweeft tussen de kindertijd en volwassen zijn. Dit fenomeen is al in de figuurlijke zin besproken, maar het is ook duidelijk aan te tonen in hoe Michael in beeld wordt gebracht in de film. Deze paragraaf zal onderzoeken wat de relatie tussen zicht en het abject is. In *Halloween* bevindt het abjecte lichaam zich altijd net binnen de marges –vaak maar gedeeltelijk- en probeert continu de grenzen tussen werelden te vervagen. De rol die het masker hierin speelt is zeer belangrijk in dat het een gedeelte van het lichaam aan het zicht onttrekt, zelfs als Michael zich in vol daglicht bevindt. Het is tevens datgene wat het meest opvalt in de donkere schaduwen van de nacht.

Jay P. Telotte linkt *Halloween* aan visie en dan vooral aan het belang van het al dan niet goed kijken. Dit wordt al snel duidelijk gemaakt in de introsceen: de manier van kijken bepaalt de mate van participatie in de gebeurtenissen, maar ook de hoeveelheid informatie die de kijker heeft (Telotte, 1982: 141). De handheldcamera wekt de indruk dat de kijker letterlijk door Michaels ogen meekijkt en ziet achtereenvolgens wat er in het huis gebeurt, het pakken van het mes en hoe Michael de trap oploopt en zijn zus neersteekt. De kijker bezit nu alle informatie die verder alleen Michael bezit en creëert daarmee een beeld van wat hij later in de film kan verwachten. Het wijst de kijker er ook op dat hij moet letten op de marges van het beeld, want dat is waar Michael zich bevindt: achter het raam, achter een masker, verscholen voor de meeste mensen, maar vaak wel zichtbaar voor de kijker. Door de introsceen weet de kijker dat het gevaar loert in de periferie van het zicht, een periferie gecreëerd ofwel door de beperkingen van het menselijk zicht of door het gebrek aan licht. Het abject bevindt zich dus constant in de periferie van het zicht en daarmee in de periferie van de werkelijkheid, continu loerend op een mogelijkheid om de grenzen tussen de werelden te vervagen.

Er zijn twee soorten shots waarin Michael voorkomt: in de ene shot volgt de camera Michael terwijl hij zijn prooi volgt en begluurt, in de andere shot is de prooi op de voorgrond, terwijl Michael zich in de achtergrond klaarmaakt om aan te vallen. De eerste shot plaatst de kijker aan Michaels zijde van de grens, in de andere shot bevindt hij zich in de wereld van de personages, maar met het oog gericht op de marges, want, zoals de film al waarschuwt in de

eerste scene, dat is waar het gevaar loert. Het probleem is nu juist dat de personages zich hier vaak niet bewust van zijn. Aan de andere kant, wanneer de camera Michael volgt, is hij maar gedeeltelijk zichtbaar voor de kijker. Delen van zijn lichaam zijn verscholen achter voorwerpen –een auto, een laken- of vallen buiten beeld. In beide shots is Michael dus maar gedeeltelijk zichtbaar. Volgens Clover verwijst dit fenomeen naar het feit dat de moordenaars van slasherfilms maar gedeeltelijk menselijk zijn. Er zijn elementen die noch de kijker, noch de personages kan kennen of benoemen en daarmee dus buiten het begrip en het gezichtsveld vallen: ‘They are usually large, sometimes overweight, and often masked. In short they maybe recognizably human, but they are only marginally so, just as they are only marginally visible –to their victims and to us, the spectators.’ (Clover, 1982: 30). Clover wijst hier ook op het belang van het masker als een manier om een gedeelte van de moordenaar aan het zicht te onttrekken. Laat dat gedeelte nou net het gedeelte van het lichaam zijn waar de Westerse mens de ‘conventionalized signs of identity’ kan vinden (Pollock, 1995: 585). Michael wordt dus letterlijk gezichtsloos, ontnomen van identiteit en daarmee van zijn menselijkheid. Het masker plaats hem in de liminale zone doordat hij een ongedefinieerd object is. Hij is dus niet helemaal te kennen, wat visueel gerepresenteerd wordt door hem slechts fragmentarisch of half verscholen achter objecten te tonen.

In de shots waarin de camera volgt, is Michael bezig met het stalken van zijn prooi. De meeste stalk-scenes vinden plaats in Haddonfield, een grote en typisch Amerikaanse buitenwijk, met rijen op elkaar lijkende huizen en keurige gazons die van elkaar gescheiden zijn door hoge heggen. Door het gebruik van een extreem long shot wordt de leegheid van deze ruimte benadrukt. Wanneer Laurie met haar vriendinnen door de straten loopt, lijken ze bijna te verdwijnen in het beeld. Door het af te wisselen met medium shots van het pratende groepje wordt het idee gecreëerd dat er een enorme lege ruimte om hen heen bevindt die zij onmogelijk kunnen zien en die dus perfect functioneert als schuilplaats voor Michael. Zo kan hij plots achter een heg staan en weer verdwijnen. Als Annie vervolgens achter de heg kijkt, is er helemaal niets te zien. Later verschijnt hij plots tussen het wasgoed in Lauries tuin en verdwijnt net zo snel. Het contrast tussen de openheid van de wijk met de vele verstopplaatsen die de heggen en tuinen bieden wekt de indruk dat Michael Myers zich overal kan bevinden. Hij lijkt als het ware plots op te duiken, alsof hij uit een andere dimensie is gestapt.

Wanneer Michael mensen volgt, wordt hij heel erg op de voorgrond geplaatst, met tussen hem en zijn prooi in de achtergrond een grote afstand. Daarnaast is er vaak sprake van een point-of-view-shot: de camera bevindt zich naast Michael en loopt met hem mee, ziet

daarmee alles wat hij ziet zonder te veranderen in de subjectieve shot van de introsce. Dit type shot wordt vaak toegepast om de kijker meer te laten identificeren met degene die kijkt, in dit geval dus Michael (Mascelli, 1998: 22). Wanneer Michael echter in de achtergrond verschijnt, kijkt de kijker mee met zijn 'prooi'. Zo merkt de kijker pas dat er iets mis is als Laurie uit het raam staart op school. De camera volgt haar blik en toont Michael die, op een grote afstand, achter zijn auto staat. Later volgt de camera haar blik weer als ze vanuit haar slaapkamerraam kijkt naar Michael die zich tussen het wasgoed bevindt. In beide shots schermt niet alleen de grote afstand Michael af van zijn prooi, maar ook fysieke voorwerpen, zoals de auto en het laken. Het is immers nog dag en als hij daadwerkelijk van plan is om de nacht uit 1963 te recreëren, mag hij nog niet zijn slag slaan.

De shots veranderen sterk als de avond valt. Michael verkleint nu letterlijk de afstand tussen hem en zijn prooi. Hij staat nu vlak voor het raam als Annie met Laurie praat over de telefoon en hetzelfde raam is het enige wat hem scheidt van Annie als ze zich uitkleedt wanneer ze boter heeft geknoeid. Als ze haar kleding in de was doet, staat Michael achter de deur in de achtergrond. Hij verdwijnt even snel als hij is verschenen, om vervolgens voor het raam op te duiken als Annie de andere kant op kijkt. Michael bevindt zich dus altijd net buiten haar gezichtsveld, achter haar of in het donker.

In deze scene worden point-of-view-shots afgewisseld met neutrale, medium shots. Wanneer de camera zich naast Michael bevindt, net onder hem zodat de kijker een glimp opvangt van zijn masker als het licht erop valt, is de kijker buiten. Het is donker en op de gebeurtenissen binnen na is er niets te zien. Als de camera zich binnen bevindt, zijn de koude, blauwe kleuren vervangen door warm oranje. Het aandachtspunt bevindt zich nu niet aan de zijkant van de shot, maar in het middelpunt. Achter in het beeld is Michael te zien, slechts opvallend door het witte masker, omdat zijn donkere overall verdwijnt in het donker. Het witte masker plaats hem buiten de mensenwereld omdat het een onmenselijk masker is. Het was eens een representatie van een gezicht, maar door de aanpassingen is het net zo niet-menselijk als Michael zelf. Als Annie haar oppaskind Lindsey echter naar de burens brengt, is de afstand tussen haar en Michael weer vergroot. Even lijkt het erop dat Michaels plan in duigen is gevallen en hij zich terugtrekt, maar Annie loopt weer terug naar het huis en even later slaat Michael zijn slag.

Door Michael te analyseren als iemand die zwerft in de marges van het beeld, net buiten het gezichtsveld van de personages en nog maar net binnen dat van de kijker, wordt duidelijk hoe hij gezien kan worden als het abject. Kristeva definieert het abject als 'beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable' (1982: 1). Michael bevindt zich

letterlijk buiten de visie-*scope* van de personages. Hij is niet geheel menselijk, maar bevindt zich door zijn identiteitscrisis in een tussenfase. Hij zit vast tussen twee werelden –die van 1963 en die van 1978- en zit daardoor ook vast in een tijdsloop, gedwongen om continu de nacht te recreëren waarmee alles begon door soortgelijke koppels te vermoorden. Doordat hij niet volledig gedefinieerd is, is er een gedeelte van hem dat niet te benoemen is en voorbij het voorstelbare valt. Hij is maar gedeeltelijk menselijk en daardoor ook maar gedeeltelijk te zien. Als hij niet wordt afgesneden door het frame of door een fysiek object, wordt een gedeelte van zijn lichaam verhuld achter een masker. Dit masker neemt datgene weg wat hem menselijk zou kunnen maken, volgens Westers denken. Het is tevens het element dat hem zeer duidelijk aanwezig maakt in de achtergrond voor de kijker. Door de introsceen weet de kijker waar hij op moet letten. Hij kan alleen maar hopen dat de personages ook op dezelfde manier gaan kijken en het gevaar in de duisternis ziet.

Het Kwaad Achter Zijn Ogen

Hierboven is al beschreven hoe Michael Myers gezien kan worden als een abject en hoe dit naar voren komt in de vormgeving van de shots, waarin hij zich altijd in de marges van het gezichtsveld bevindt. Inmiddels is de kijker in de film aangekomen bij het punt waarop Michael de grens tussen de werelden oversteekt en de laatste fase van het ritueel begint. Om de fragiele grenzen te herstellen die het monster heeft vernietigd en om deze te verstevigen, is een confrontatie met het abject noodzakelijk. Het laatste gedeelte van dit essay zal ingaan op hoe deze confrontatie wordt gevisualiseerd in de film, wat de rol van het masker hierin is en hoe de personages uiteindelijk het abject weten te verslaan.

Barbara Creed omschrijft het monsterlijke als iets wat '[brings] about an encounter between the symbolic order and that which threatens its stability' (2000: 66). De grens is dus essentieel in het creëren van het monster. Een monster is datgene wat, wanneer het de grens oversteekt, ervoor zorgt dat 'meaning collapses'. Dit wordt veroorzaakt door het ongedefinieerde karakter van het abject. Michaels abjectie is eerder geanalyseerd als de crisis van de identiteit, maar het komt ook terug in het masker dat hij draagt. Het masker is in feite een William Shatner masker, voorzien van een laag witte verf en met vergrote oogkassen.⁵ Hierdoor ziet het eruit als het gezicht van een overleden persoon Volgens Julia Kristeva is het lijk het meest abject van alle voorbeelden die zij noemt, omdat een lijk datgene is wat

⁵ Molly Fitzpatrick. 'The creepy stories behind 6 iconic horror movie masks'. *Fusion*. July 1st 2015. (11 November 2015). <http://fusion.net/story/158828/the-creepy-stories-behind-6-iconic-horror-movie-masks-mtv-scream/>.

overblijft als het lichaam alles eruit heeft gegooid, en dan alleen nog zichzelf eruit kan gooien (1982: 3).

Daarnaast doet Michaels gedrag en uiterlijk, zoals omschreven wordt door Dr. Loomis, ook sterk denken aan een lijk:

‘I met him, fifteen years ago; I was told there was nothing left; no reason, no conscience, no understanding; and even the most rudimentary sense of life or death, of good or evil, right or wrong. I met this six-year-old child, with this blank, pale, emotionless face, and the blackest eyes... the devil's eyes. I spent eight years trying to reach him, and then another seven trying to keep him locked up because I realized that what was living behind that boy's eyes was purely and simply... evil.’

Michael wordt hier omschreven als een lege huls: er is geen geweten, geen begrip. Als Loomis in Michaels ogen kijkt, ziet hij alleen maar zwarte gaten. De bleke huid die hij als kind al had plaatsen hem al meer richting het rijk van de doden dan dat hij thuishoort in de normale wereld. Dit wordt alleen maar versterkt door de lege, doodse blik in de ogen en het idee dat er alleen achter het ‘dode’ omhulsel iets kwaadaardigs leeft. Waar de personages van *Halloween* dus mee te maken hebben, is een monster dat zich tussen leven en dood bevindt.

Halloween speelt zich af tijdens, de titel doet het al vermoeden, Halloweennacht.

Traditioneel gezien is de grens tussen leven en dood op deze nacht het zwakst (Poppi, 2013: 205). De nacht was een overgangsfase tussen de zomer en de winter, een liminale zone waarin de natuur tussen twee staten zweeft. Tijdens Halloween komen de doden terug in het land der levenden. Om ultieme chaos te voorkomen en de twee werelden gescheiden te houden, moesten de geesten tevreden worden gesteld. In Europa werden de kinderen representaties van de doden. Ze verscholen zich achter maskers en kostuums die de doden voorstelden. Door hen snoep en lekkernijen te geven, konden de geesten tevreden terugkeren naar hun graven en konden de gewassen weer groeien (Poppi, 2013: 205). Dit soort tradities zijn vaak onderdeel van culturen waarin het leven wordt gezien als een cyclisch proces, gelijk aan de jaarlijkse cyclus van de seizoenen. Hierdoor werd gedacht dat kinderen het dichtst bij de overleden voorouders stonden en daarom konden zij hen representeren tijdens Halloween (idem: 202). De liminale zone tussen seizoenen wordt op deze nacht gelijkgesteld aan de liminale fase tussen leven en dood, de zone waar Michael Myers in vertoeft. Het cyclische proces komt zelfs terug in het feit dat Michael de gebeurtenissen van 1963 probeert te recreëren in 1978.

Er lopen veel verklede kinderen door Haddonfield, maar Myers heeft in deze Halloweenacht echter een andere rol: hij is de Boeman. Kendall Phillips omschrijft de Boeman als bestaande ‘at the boundary points between cultural notions of right and wrong’, de belichaming van de chaos aan de andere kant van deze grens (2005: 133). Hij beschrijft de functie van de Boeman verder als iemand die degene die zich misdraagt, meesleurt over de grens naar deze chaos. Ik wil dit verder trekken en combineren met de leven-dood oppositie die een grote rol speelt in niet alleen Halloween, maar ook in Michaels verhaal. De chaos waar hij de tieners naartoe ‘sleept’, is namelijk de chaos van de dood. De dood of wat er na het leven gebeurt, is immers onbekend voor ons, ondefinieerbaar. Nu hebben velen, waaronder Phillips en Carol Clover, opgemerkt dat datgene wat afgestraft wordt seksuele activiteit is. Dit zou bijvoorbeeld verklaren waarom Laurie uiteindelijk overleeft. Zij bekommert zich daar immers niet om (Phillips, 2005: 139). Telotte stelt echter, zoals eerder beschreven, dat het niet zozeer de seksuele activiteit zelf betreft, maar het gebrek aan alertheid wanneer de personages te druk bezig zijn met elkaar. Dit is te zien in de scenes waarin achtereenvolgens Annie, Bob en Lynda hiervan de gevolgen ondervinden omdat ze te druk bezig zijn met elkaar om Michael te zien. Opvallend in deze scenes is het feit dat Myers eerst altijd achter een gesloten raam of deur verschijnt, vervolgens in de deuropening staat, om dan zijn slag te slaan. Het gesloten raam wijst op het feit dat de grens tussen Michaels wereld en de wereld van de levenden nog gesloten is. Hoe meer de personages afgeleid worden, hoe ‘opener’ de grens wordt, om uiteindelijk te verdwijnen en vrij toegang te creëren voor Michael. In dit geval weet het abject dus letterlijk de grenzen te vervagen.

Als Laurie de lijken van haar vrienden ziet, ondervindt ze een schokkende confrontatie met het abjecte lichaam, dat haar er direct op wijst dat er iets rondsluip in de schaduwen. Ze rent terug naar Tommy’s huis en verschuilt zich, om erachter te komen dat ze een raam open heeft laten staan. Ze was niet alert genoeg om dit in de gaten te hebben en heeft de grens dus niet op tijd kunnen sluiten. Myers kan nu overal zijn. Hij springt tevoorschijn van achter de bank, probeert haar te steken, maar mist. Dit geeft Laurie de kans om hem in de nek te steken met een breinaald. Hij stort neer, schijnbaar dood. Ze denkt dat het kwaad nu al is overwonnen en rent naar boven, waar de kinderen slapen. De trap verheft haar letterlijk uit de donkere woonkamer waar het kwaad zich in bevindt naar de slaapkamers. Ze waant zich veilig, maar zoals Tommy al zegt: ‘You can’t kill the boogeyman.’ De boeman bevindt zich in de zone tussen leven en dood, is daardoor noch dood, noch levend en kan al helemaal niet gedood worden.

Er volgt een reeks scenes waarin Laurie achtervolgd wordt door Michael, die inderdaad niet dood was. Het eerste wat Laurie doet nadat ze de kinderen heeft opgesloten, is een slaapkamer inrennen, de deur naar buiten open zetten en zich vervolgens verschuilen in de kast. De beschermende en kleine ruimte van de kast creëert een gevoel van veiligheid en geborgenheid. Als het licht aangaat in de kast, is het een volledig lichte ruimte, die sterk in contrast staat met de donkere gedaante van Michael wanneer deze met geweld door de kastdeur breekt. Hier is duidelijk te zien hoe Michael de grens tussen zijn wereld en de ‘normale’ wereld breekt. Terwijl hij haar probeert te raken, flikkert het licht aan en uit. Dit toont aan hoe de twee werelden dreigen in elkaar over te vloeien en hoe dit zal leiden tot een chaotische toestand. Terwijl hij de deur stukje bij beetje afbreekt, pakt Laurie een klerhanger en steekt hem in zijn linkeroog. Michael wankelt en laat zijn mes vallen. Laurie grijpt haar kans en gebruikt zijn eigen mes om hem in de buik te steken. Zijn wankelen doet haar beseffen dat ze hier niet te maken heeft met een bovennatuurlijk iets, maar een man met een masker op.

Althans, dat lijkt zo. Wanneer ze uit de kast kruipt, over Michaels weer schijnbare levenloze lichaam stapt en de kinderen wegstuurt, zakt ze in elkaar in de deuropening. De aanwezigheid van de deuropening in de shot wijst er al op dat de grenzen nog niet gesloten zijn en dat daarmee het gevaar nog niet geweken is. In de achtergrond ziet de kijker hoe Michael langzaam weer overeind komt. Terwijl ze opstaat en wegloopt, sluipt Michael achter haar aan. Net als ze door de deuropening heen is, springt Michael op haar af en grijpt haar bij de keel, zichzelf door de deur lancerend. Tijdens de worsteling die volgt, weet Laurie hem te ontmaskeren. Geschokt laat hij haar los en staart verbaasd naar het masker in zijn hand. Nu is het Michael die in confrontatie komt met het abject. Zijn lichaam is nu in contact met de wereld waar hij niet meer tot behoort en dit resulteert in shock. Het masker fungeerde voor hem als een grens tussen zijn wereld en de wereld van de levenden en door het abrupt verdwijnen ervan, weet Michael niet meer wat hij moet doen. Hij ziet dan ook niet hoe Dr. Loomis plots opduikt en hem neerschiet. Deze korte scene wijst erop dat zodra Michaels masker afgezet wordt, hij plots in een volwassen staat wordt geplaatst en daardoor delen van de wereld niet ziet. Net als de tieners komt het gevaar echter juist uit de marges van het gezichtsveld. Michael wordt door de deur geblazen. Loomis volgt hem en schiet nog een paar keer om hem, net zolang tot de impact van de kogels Michael door de openstaande deur gooit en hem met geweld uit het huis jaagt. Het kwaad is nu daadwerkelijk uit de wereld verdwenen. De laatste shots van de film tonen de huizen die een rol hebben gespeeld in de film. De kijker hoort Michaels bekende, zware manier van ademen, gelijk aan de manier

waarop hij ademt tijdens de stalk-scenes aan het begin van de film. De grenzen zijn nu dus weer gesloten en er is weer een afstand gecreëerd, maar voor hoelang?

Het ontmaskeren van Michael in deze laatste scene toont aan hoe belangrijk het masker is in *Halloween*. Het masker doet denken aan een overleden iemand en toont daarmee aan dat Michael niet van deze wereld is. Het creëert een afstand tussen Michael en de wereld van de levenden. Ontmaskeren heeft voor hem hetzelfde effect als wanneer Laurie haar dode vrienden vindt. Plotseling komt Michael weer in contact met de wereld van de levenden, net als Laurie plots in contact komt met de wereld van de doden. De grens tussen de twee werelden is zwak en uit deze scene blijkt dat dat voor alle personages geldt. Niet alleen de tieners dreigen de chaotische wereld van de dood ingesleurd te worden, ook Michael kan één van de werelden ingetrokken worden zodra zijn masker afgezet wordt. Dit wijst erop dat het masker daadwerkelijk datgene is wat hem gevangen houdt in de liminale zone.

Barbara Creed beweert dat de horrorfilm een veilige manier voor de kijker is om in confrontatie te komen met het abject. Hij kan zich identificeren met de personages, die daadwerkelijk in contact moeten komen met het abject in de vorm van het monster. Zo kunnen de grenzen tussen de 'normale' wereld en chaos opnieuw bevestigd en versterkt worden. Er zijn twee soorten grenzen in *Halloween*. Vanuit de personages gezien vormen deuren en ramen de grenzen tussen leven en dood. Deze gaan steeds verder open naarmate de alertheid afneemt en chaos, in de vorm van Michael, kan steeds dichterbij komen. Voor Michael is zijn masker datgene wat de grens tussen de werelden vormt. De ultieme confrontatie die vereist is om de grenzen opnieuw op te bouwen vereist eerst complete erosie van de grens. Het monster moet zich daadwerkelijk in de wereld van de personages bevinden en dat betekent meestal een aantal slachtoffers. Pas na de ontmaskering van Michael kan het kwaad volledig verdreven worden. Zowel de grens van de deuren/ramen en van het masker staan op dat moment volledig open. De meeste horrorfilms volgen hetzelfde patroon, waarin het monster volledig in de wereld moet worden getrokken. Pas dan wordt zijn zwakheid duidelijk en kunnen de personages die informatie gebruiken om hem te verdrijven. Daarmee wordt het ritueel van 'abjection' voltooid.

Conclusie

In elke horrorfilm is het monster een spiegelbeeld van de mens: van de kijker en de personages. Links wordt rechts in de spiegel, leven wordt dood in het horrorplot. Dit komt naar voren in de manier waarop de personages in confrontatie komen met het monsterlijke: wat voor hen leven betekent, is voor het monster dodelijk. Denk aan Dracula, die niet tegen

zonlicht kan, iets wat noodzakelijk is voor het menselijk bestaan. Denk aan Michael Myers die, geconfronteerd met de wereld van de levenden zodra zijn masker afgescheurd wordt, geschrokken terugdeinst, met verbazing kijkend naar het masker in zijn handen. Precies dit moment, waarop het zwakke punt van het monster duidelijk wordt omdat hij plots in de wereld van de personages wordt getrokken, is het moment waarop het monster volledig terug kan worden gedreven naar zijn wereld. Loomis lost een schot op Michael, die terug stommelt en na nog vijf andere schoten, met veel kracht de deur uit wordt geslingerd en verdwijnt uit Lauries leven en terug in zijn eigen chaotische wereld.

Het monsterlijke wordt gecreëerd wanneer twee werelden –twee opposities- gevaarlijk dicht langs elkaar schuren en ze dreigen in elkaar op te gaan, wat ultieme chaos veroorzaakt. Binaire opposities kunnen immers niet samengebracht worden tot één vorm. Het monsterlijke is daar om ervoor te zorgen dat deze chaos wordt veroorzaakt, door bijvoorbeeld de dood in de wereld van de levenden te brengen. Het extreme voorbeeld is natuurlijk de zombie, de letterlijk levende dode, maar ook Michael plaatst zich met zijn masker, dat nog het meest wegheeft van een dood gezicht, buiten de wereld van de levenden. Creed stelt dat een confrontatie met het monsterlijke noodzakelijk is om de grenzen tussen de werelden te herstellen, maar ook te versterken. Het is daarom van absolute noodzaak dat Laurie Michael confronteert, maar ook andersom. Dit gebeurt dan ook op het moment dat ze Michaels masker van zijn hoofd trekt.

Visueel wordt het snel duidelijk gemaakt dat Michael niet thuishoort in Lauries wereld. Hij bevindt zich in de marges, van zowel het frame als het visuele perspectief van de personages. Aan het begin van de film wordt er altijd een grote afstand gecreëerd tussen hem en de personages, vaak nog versterkt door een object ertussen te plaatsen. Dit object heeft vaak ook nog een andere functie. Net als het masker verstopt het gedeeltes van Michaels lichaam van het zicht. Dit toont aan dat er gedeeltes van Michael zijn die buiten het bereik van het verstand, van ons begripsvermogen, liggen. Hiermee wordt Michael weer uit de wereld van de levenden geplaatst, omdat dit wijst naar het feit dat hij niet geheel menselijk is. Met behulp van Turners theorie is duidelijk geworden dat Michael als zesjarige jongen is vast komen te zitten in een liminale zone. Dit proces is in gang gezet door een masker en kan ook alleen maar voort worden gezet met een masker, omdat dat voorwerp hem in die zone gevangen houdt.

De Legende Gaat Dat...

Performance en Memory in Friday the 13th: Part 2

Camp Crystal Lake, de belangrijkste locatie in de *Friday the 13th* reeks, is een plaats met een bloederige geschiedenis die keer op keer naar boven komt borrelen. Eens een normaal zomerkamp waar kinderen konden genieten van buitenactiviteiten, nu een grimmige plek waar na de verdrinking van Jason Voorhees het verleden steeds op een gewelddadige manier terugkeert. De dood van Jason zorgde er in *Friday the 13th* (1980) voor dat zijn moeder op een bloederige wraaktocht ging om kampleiders te vermoorden. Hun nalatigheid had in haar ogen Jasons dood veroorzaakt. Aan het einde van de film vindt de moeder haar dood door een onthoofding. Vele jaren later heeft dit verhaal een legende gecreëerd over de jongen die op die noodlottige nacht gezien heeft hoe zijn moeder werd onthoofd en ook nu wraak zoekt op eenieder die zich bij de plek des onheils begeeft. De Vloek van Jason is geboren. Een kampvuurverhaal, denken de jongeren in *Friday the 13th Part 2* (1981). Helaas voor hen is deze legende maar al te waar: elke film keert Jason terug, herboren uit zijn eigen as uit de vorige film in de franchise, om korte metten te maken met de nietsvermoedende jongeren.

Part 2 volgt een formule die ook in latere delen wordt toegepast: in de opbouw wordt de Legende van Jason verteld, meestal als de jongeren zich al in de buurt van Crystal Lake bevinden. Dan begint het stalken van Jason, het loeren vanuit de bosjes, zijn slachtoffers uitzoekend. Vervolgens begint hij de tieners een voor een aan te vallen, tot één van hen er uiteindelijk in slaagt om hem –tijdelijk- te verslaan. Het masker dat Jason draagt speelt hierin een belangrijke rol. De witte zak verschijnt pas in het tweede gedeelte van de film, waarin hij de groep aanvalt. Het eerste gedeelte is opvallend genoeg masker-loos, omdat de kijker slechts fragmenten van de antagonist te zien krijgt. Het masker vormt daarmee de schakel tussen schimmig figuur –men kan zelfs zeggen een ‘geest’- en monster van vlees en bloed, tussen iemand die slechts toe kan kijken en een wezen dat daadwerkelijk kan doden. Echter, hoe ‘echter’ Jason wordt, hoe groter het gevaar wordt dat hij uiteindelijk in een zodanige mate ‘vlees en bloed’ wordt dat hij kan worden verslagen. Dit gebeurt aan het einde van de film en pas na een figuurlijke of letterlijke ontmaskering. In dit hoofdstuk zal worden ingegaan op de functie van het masker in Jasons ontwikkeling van legendarisch, maar fragmentarisch wezen naar een volledig gerealiseerd monster van vlees en bloed. Jason maakt een letterlijk proces van vleeswording door, waarin het dragen en zien van het masker bijdragen aan de realisering van Jason in de ‘echte’ wereld. Hiervoor zullen theorieën gebruikt worden die specifiek

ingaan op de relatie tussen *memory*/trauma en ruimte, want de locatie speelt een zeer belangrijke rol in de film. Jason valt namelijk alleen maar aan in de nabije omgeving van de plek waar zijn legende geboren is. Dylan Trigg beschrijft hoe een traumatische ervaring gevangen kan worden in de geruïneerde overblijfselen van een locatie, dus hoe geschiedenis wordt gevangen in objecten. Bernice Murphy's ideeën over de relatie tussen stad en platteland in het horror narratief zullen gebruikt worden om aan te tonen waarom juist gekozen is voor een landelijke locatie in *Part 2*. Beide theorieën zullen dienen ter illustratie van de ontwikkeling die Jason doormaakt die wordt gevisualiseerd in het gebruik van het masker.

De Legende van Jason

De locatie speelt een belangrijke rol in het creëren van legendes. Veel kampvuurverhalen beginnen met een variatie op 'Het spookt in het huis...' of 'Jaren geleden vonden er gruwelijke moorden plaats in deze omgeving...'. Locatie vormt daarmee een link tussen het nu en het verleden en doordat degenen die naar het verhaal luisteren dikwijls op of nabij de betreffende locatie zijn, wordt er een gevoel van onheil gecreëerd. Vaak blijkt dat dit gevoel niet onterecht is, want het duurt niet lang of een moordend monster komt tevoorschijn uit de struiken om de jongeren één voor één te doden. *Friday the 13th* verschilt niet van dit patroon. Camp Crystal Lake vormt in de films de geboorteplaats van het monster door de link met de gebeurtenissen die er in het verleden hebben plaatsgevonden. De legende van de wraakzoekende mrs. Voorhees is hier geboren, maar ook Jason het monster nadat hij de traumatische ervaring van zijn moeders onthoofding heeft gezien. Crystal Lake kent dus een bloederige geschiedenis, zo bloederig dat er een soort *timeloop* is ontstaan, waardoor het verleden telkens opnieuw terugkeert.

In 'The Place of Trauma: Memory, Hauntings, and the Temporality of Ruins' (2009) omschrijft Dylan Trigg de relatie tussen (traumatische) herinnering en de ruïne. Hij stelt dat de ruïne een getuigschrift van de traumatische gebeurtenis is en kan dienen als een manier om om te gaan met herinneringen die onderdrukt zijn in het onderbewuste. Het verleden vormt dus een belangrijk onderdeel van de identiteit van de ruïne, 'in which trauma took place and continues to be inextricably bound with that location in both an affective and evidential manner.' (Trigg, 2009: 88). De ruïne als container voor herinnering creëert een affectieve reactie wanneer het getraumatiseerde individu terugkeert op de plek, plots weer getroffen wordt door de traumatische herinnering en daar lichamelijk op reageert. Ondanks dat men traumatische herinneringen vaak wil of moet vergeten, dienen deze plekken als bewijs dat het daadwerkelijk heeft plaatsgevonden en zorgen er dus voor dat het niet vergeten *kan* worden

(id. 94). Aan de andere kant vormt de ruïne ook een *voided experience* (ibid.). De overblijfselen van de locatie vormen immers geen volledig, keurig afgebakend narratief, maar zijn fragmenten met leegtes ertussen: ‘the ruin brings about a nonmemory, a puncturing in spatio-temporal presence’. (id. 95). De ‘puncturing in spatio-temporal presence’ wordt veroorzaakt door de soms gewelddadige manier waarop het verleden terugkeert door middel van sporen van het verleden en de plotselinge terugkeer van de gebeurtenis in het heden. Deze leegtes worden opgevuld door persoonlijke herinneringen van het getraumatiseerde individu of door de verbeelding van de bezoeker. Dit geeft de locatie een ambigue identiteit, omdat de leegtes op talloze manieren kunnen worden ingevuld, maar ook omdat de grenzen tussen heden en verleden worden geproblematiseerd.

Camp Crystal Lake werd gesloten na de dood van Mrs. Voorhees en vijf jaren zijn verstreken als de kampleiders van *Part 2* terugkeren in de omgeving. Ondanks dat het kamp zelf niet te zien is in beide films, krijgt de kijker wel fragmenten van de omgeving te zien. Aan het begin van de tweede film stuiten een aantal jongeren op het naambord van Crystal Lake, dat als een vergeten object in het gras ligt weg te rotten. Dit naambord vormt een representatie van het gehele kamp, want na vijf jaar niet onderhouden te zijn zal het in net een zodanige erbarmelijke staat zijn als het naambord. Een van de jongeren, bekend met de lokale legendes, noemt het ‘Camp Blood’, maar waarschuwt de anderen dat ze het verhaal niet willen horen, tenminste niet voor de lunch. Gedeeltes van deze scene worden gefilmd vanuit de bossen, tussen bomen door glurend naar de groep. Er bevindt zich een gedaante in de bossen, maar omdat de camera door de ogen van de gedaante kijkt, krijgt de kijker geen informatie wie of wat het is, ook al kunnen de meeste kijkers wel bedenken dat het waarschijnlijk Jason is. Vrij vroeg in de film wordt er dus al een connectie gemaakt tussen fragmenten van Crystal Lake en de aanwezigheid van een monster. Tevens wordt er een link gelegd tussen de legende van Camp Blood met fysieke fragmenten van de echte geschiedenis, en deze link wordt belichaamd in de donkere gedaante. Jason *is* de link tussen het echte, traumatische verleden en de legendarische geschiedenis, gebaseerd op de geruïneerde fragmenten. Jason *is* de identiteit van de locatie.

Jeff en Sandra, de twee jongeren die het naambord hadden gevonden, zijn nieuwsgierig geworden door de legende van Crystal Lake en besluiten op onderzoek uit te gaan. Deze scene, op ongeveer een derde van de film, vormt de omslag tussen Jasons *stalking* en het daadwerkelijke moorden. Interessant genoeg vormt het daarmee ook de ommekeer tussen Jason als fragmentarische aanwezigheid, alleen in beeld gebracht in close-ups van handen en voeten, en Jason in medium shots. Het gebruik van point-of-view-shots verandert

in omgekeerde camerastandpunten als de kijker tijdens het doden niet meer door Jasons ogen kijkt, maar vanuit de positie van de slachtoffers. Dit is dan ook het moment waarop de kijker eindelijk het masker krijgt te zien. Jason is nu niet langer een serie fragmenten van een lichaam, maar heeft een ‘gezicht’ gekregen, ook al is dat gezicht verborgen achter een masker.

De twee jongeren besluiten de bossen in te trekken en naar Camp Blood te gaan. Opvallend tijdens deze scene is dat er op het eerste gezicht weinig verschil tussen de twee kampen is en de enige grens die zichtbaar is voor zowel de personages als de kijker, is het prikkeldraad dat dwars door het bos loopt. Er is echter nog een belangrijk verschil: zodra de twee de grens naderen, komt Jason tevoorschijn. Een paar voeten komt in beeld net nadat de twee jongeren langs zijn gelopen, wat de indruk wekt dat Jason ze heeft gevolgd naar het hek. In de scenes daarvoor is hij immers een aantal keren in beeld geweest, wat suggereert dat hij ook in de nabije omgeving van *zijn* kamp kan ronddwalen. In de eerdere scenes blijft het echter bij stalken. Hij verschijnt fragmentarisch in beeld: hier een hand, daar een voet, vaak gecombineerd met zware ademhaling. Altijd begeeft hij zich in de omgeving van de jongeren dat een gevoel van alomtegenwoordigheid creëert. Doordat hij geen fysiek lichaam lijkt te hebben, kan hij plotseling overal opduiken. Hij heeft geen lichamelijke grenzen, kan niet gedefinieerd worden als een bepaald wezen, waardoor hij zich ook niet aan de regels van deze realiteit hoeft te houden. Net als Michael Myers uit het vorige hoofdstuk bevindt hij zich nu in een tussenwereld. Hij wordt fragmentarisch in beeld gebracht, wat wijst op het feit dat Jason in deze liminale zone niet helemaal te definiëren is. Later in de film wordt dit voortgezet met het masker. Het masker vormt een stap richting identificatie, maar verbergt nog steeds de belangrijke identificatiepunten, namelijk het gezicht.

De locatie speelt een belangrijke rol in het bevestigen van Jason als tussen-wezen. De combinatie van wildernis en ruïne is eigenlijk een dubbele *void*. In de ruïne, zoals eerder gezegd, vormen de objecten een fragmentarische vertelling van het verleden. In de wildernis is er echter ook sprake van grenzeloosheid en van een leegte tussen de binaire opposities van natuurlijk en bovennatuurlijk, mens en dier. Bernice Murphy stelt vast dat juist de problematisering van deze binaire opposities de basis vormt van het *rural gothic*-narratief (2013: 10). *Rural gothic* is een subgenre van het *gothic* genre, een literair genre dat zich tegen de focus op rationaliteit in de negentiende eeuw keerde en mysterieuze gebeurtenissen in tochtige kastelen en oude ruïnes beschreef. Het Amerikaanse landschap mist dergelijke ruïnes, maar het verleden is terug te vinden in de relatie die men met de omliggende wildernis heeft. *Rural gothic* werken grijpen terug op de elementen uit de Amerikaanse geschiedenis die haar relatie tot de natuur weergeven: ‘the frontier’ en de ‘puritan legacy’ (id. 4). Beiden omvatten

verhalen over pioniers die moesten strijden tegen elementen van de natuur, tegen Indianen en andere dreigingen uit de donkere bossen.

Ze haalt een quote van William Cronon aan die de start vormt van haar gedachtegang: ‘In the wilderness, the boundaries between human and nonhuman, between natural and supernatural, have always seemed less certain than elsewhere’ (id. 2). Er zijn twee typen narratieven in *rural gothic* verhalen en beiden draaien om de oppositie tussen civilisatie en wildernis, tussen orde en chaos. In het eerste type wordt de nederzetting aangevallen door een dreiging van buitenaf, een aanval van chaos afkomstig uit de bossen. De orde in de nederzetting wordt bedreigd door de dynamische, niet vast te pinnen identiteit van de onvoorspelbare dreiging. Een variatie op deze vorm is het verhaal van een individu uit de nederzetting dat vrijwillig of onvrijwillig de wildernis intrekt en daar verleid kan worden door de aanwezige chaos (id. 10). In deze verhalen is de nederzetting een bastion van orde en veiligheid, maar dit wordt omgedraaid in het andere type. Een groep individuen wier verblijf in de nederzetting van kortdurende aard is, wordt bedreigd door de lokale bevolking, gekenmerkt door hun *fixity* (ibid.). Een uiting van dit laatste type is bijvoorbeeld te zien in *The Texas Chain Saw Massacre*, waar de jongeren één voor één afgeslacht worden door een achterlijke, kannibalistische familie.

De *Friday the 13th* films vallen in de eerste categorie, waarin de nederzetting wordt bedreigd door de chaos van buitenaf. De locatie waar de jongeren zich bevinden wordt een soort bastion, aangevallen door de bijna onzichtbare aanwezigheid van Jason, een monster dat volgens de legendes door de bossen dwaalt op zoek naar slachtoffers. De *rural gothic* vervangt het gebouw als ruïne met de wildernis als een ruïne, een plek waar verleden en heden in elkaar overlopen en de grenzen vervagen. Objecten die in een ‘normale’ ruïne verwijzingen zijn naar het verleden komen ook terug in de wildernis als ruïne: het weggrotende naambord van Camp Crystal Lake, het roestende prikkeldraad dat een bijna onzichtbare grens tussen de locaties vormt en natuurlijk Jason zelf. Jason is namelijk net zozeer onderdeel van de verzameling objecten die de gebeurtenis uit het verleden belichamen als het naambord en het prikkeldraad. De eerste scenes, waarin hij slechts fragmentarisch te zien is, zijn verwijzingen naar scenes uit de eerste film, die hetzelfde weergaven. Mrs. Voorhees was namelijk in deze film slechts een schimmige aanwezigheid zonder identiteit, een hand hier, een mes daar, maar nooit een volledig persoon tot aan het einde van de film. Het is het masker dat Jason verandert van zwevend, fragmentarische aanwezigheid naar een ruïne-object dat kan dienen ter oproeping van de geschiedenis. Immers, pas als het masker te zien is voor de kijker, begint hij met moorden.

Terwijl Jeff en Sandra door de bossen lopen, volgt Jason hen op korte afstand. De kijker ziet echter alleen maar een paar schoenen, een verwijzing naar de dynamische aard van de dreiging uit de wildernis. In *Part 2* is de aanwezigheid van de jongeren namelijk geconcentreerd in en om het kamp, met andere woorden, zij bevinden zich altijd op ongeveer dezelfde plek, terwijl Jason in staat is tussen en rond de kampen te dwalen. Deze dynamiek gecombineerd met zijn fragmentarische voorkomen creëert het eerder aangehaalde element van alomtegenwoordigheid. Hij kan zich ook begeven in verboden gebieden, want een bord aan het prikkeldraad geeft aan dat het niet toegestaan is om het gebied rond Camp Crystal Lake te betreden. ‘No trespassing: Private Property’ staat er met dikke letters op en als Jeff en Sandra over het draad heen klimmen, komt er plotseling een politieagent tevoorschijn die hen hindert verder te lopen. Het *trespass*-element is al eerder besproken in de analyse van *The Texas Chain Saw Massacre*, waaruit bleek dat huisvredebreuk de overtreders in een positie van hulpeloosheid plaatste omdat zij zich in een voor hen onbekende plek begaven. In *Texas* vond dit plaats in een daadwerkelijk huis, in *Part 2* betreft het een stuk wildernis dat voor Jason dient als zijn territorium. Als Jeff en Sandra niet waren tegengehouden door de agent, waren ze waarschijnlijk al dood geweest.

Het stuk wildernis rond Camp Crystal Lake is een afgebakend stuk chaos, waar de gebeurtenissen sporen hebben achtergelaten die de basis hebben gevormd van Jason als legende. Crystal Lake is zo doordrongen met de bloederige geschiedenis dat er een soort tijdsvacuüm is gecreëerd, een *void*, waar Jason uit voortgekomen is als belichaming van de traumatische gebeurtenissen. Murphy’s wildernis is dus gecombineerd met Dylan Triggs concept van ‘ruin as voided experience’. Doordat de geschiedenis slechts geconcentreerd is in losse fragmenten, is er sprake van een *voided* narratief. In de loop der jaren heeft zich een lokale legende gevormd rond deze fragmenten, die het bestaan van Jason hebben gecreëerd. Crystal Lake is niet langer een zomerkamp, maar is Jasons zomerkamp. Jason *is* dus de identiteit van de locatie. Jason als legende is echter nog geen grote dreiging voor de jongeren. Hij stalkt en gluurt, maar voordat hij de jongeren daadwerkelijk kan aanvallen, moet hij een wezen van vlees en bloed worden. Hij moet een gezicht krijgen dat een aanknooppunt voor zijn identiteit wordt: hij moet een masker opzetten.

De Vleeswording van een Legende

Doordat Jason een fragmentarische verwijzing naar eerdere gebeurtenissen is, overschrijdt hij de grens tussen heden en verleden en problematiseert hij deze oppositie. Met andere woorden, hij creëert een *void* of chaos in de ruimte. Door hem fragmentarisch in beeld te brengen, is hij

niet te identificeren en een niet-identificeerbare dreiging kan pas verslagen worden als de jongeren hem –in dit geval letterlijk- een gezicht kunnen geven. Jason moet van een Legende, aan alomtegenwoordige aanwezigheid, een monster van vlees en bloed worden. In dit proces speelt het masker een grote rol, omdat het een tijdelijk gezicht geeft aan het kwaad. In de film is te zien hoe Jason steeds vollediger in beeld komt zodra hij een masker op zet. Hij wordt dus steeds ‘echter’, alsof hij het masker wordt. Uiteindelijk stelt dit de overblijvende jongeren in staat om –zodra Jason volledig van vlees en bloed is- hem weer te ontmaskeren en daardoor tijdelijk uit te schakelen. Opvallend genoeg is er een gelijkenis te vinden met een ritueel van de Mende-stam uit Sierra Leone. De leden van deze stam geloven heilig in het bestaan van kwaadaardige geesten in de nabijgelegen bossen, iets wat overeenkomt met de Jason zoals gerepresenteerd in de lokale legendes. De stam gebruikt echter maskers om deze geesten te ‘vangen’ in een solide object (Mack, 2013: 44). Hierdoor worden de krachten van de geest weggenomen en kan hij zich in het dorp begeven (in de vorm van het masker). Hetzelfde gebeurt eigenlijk met Jason. Zodra hij voor de kijker wordt gevangen in een masker, raakt hij de kracht kwijt om een alomtegenwoordige aanwezigheid te zijn (ibid.). De Mende-stam vangt de fluïde identiteit van de geest in een afgesloten, solide object, en zo wordt ook Jasons identiteit gevangen in het masker. Echter, het ontmaskeren zorgt er ook voor dat hij langzaam zijn vorm verliest, zodat de volgende film in de franchise weer van voren af aan kan beginnen en het hele proces van legende naar monster weer door moet werken.

Om te kijken hoe dit proces van legende naar monster verloopt, maak ik een vergelijking met een proces waarin dit juist niet gebeurt. Murray Leeder gebruikt in ‘The Haunting of Haddonfield’ (2014) Tzvetan Todorovs theoretisch kader voor de interpretatie van het bovennatuurlijke in de literatuur. Todorov onderscheidt drie manieren waarop het bovennatuurlijke onderdeel wordt van de structuur in een literair werk: *the marvellous*, *the uncanny* –niet te verwarren met Sigmund Freuds *uncanny*- en *the fantastic* (Leeder, 2014: 38). *The marvellous* beschrijft een wereld die compleet anders is dan de onze en waarin voor ons bovennatuurlijke gebeurtenissen alledaags zijn. *The uncanny* vindt plaats in eenzelfde wereld, alleen is het bovennatuurlijke vervangen door ‘iets vreemds’, wat niet te verklaren is. De laatste manier, *the fantastic*, omvat een element van twijfel in een ogenschijnlijk normale wereld. De twijfel vindt plaats tussen een rationele verklaring voor de gebeurtenissen, dat resulteert in een Scooby-Doo-effect, en een bovennatuurlijke verklaring. De eerste versie noemt Todorov *fantastic-uncanny*, de andere *fantastic-marvellous*. Murray Leeder definieert *Halloween* als de meest pure vorm van *the fantastic*, een narratief waar de oplossing noch rationeel, noch bovennatuurlijk is (ibid.). Aan het einde van *Halloween* weten de personages

en de kijker namelijk nog steeds niet of Michael Myers nu een geest was of een mens van vlees en bloed.

Leeder stelt dat het Myers' huis een spookhuis is, een 'decrepit ruin that stands so forebodingly on an otherwise bucolic Haddonfield street' (2014: 40). Fragmenten van de geschiedenis zijn opgeslagen in het materiaal van de ruïne. Dr. Loomis merkt bijvoorbeeld op dat dit de exacte kamer was waar Michael zijn zus neerstak. De identiteit van de kamers in het huis zijn dus onlosmakelijk verbonden aan de gebeurtenissen in het verleden. Sindsdien is het huis niet meer bewoond geweest en is het langzaam aan het vervallen, net zoals Camp Crystal Lake in *Friday the 13th*. Er is sinds de traumatische gebeurtenis geen geschiedenis meer geschreven in de locatie, waardoor de geschiedenis *de* identiteit van de plek wordt. Door de nauwe link tussen verleden en heden is dit tevens de plaats van waaruit de moordenaar te werk gaat. Michael Myers keert terug naar zijn ouderlijk huis, waar hij in verblijft alvorens de jongeren te doden. Jason werkt ook vanuit een zelfgebouwd huis op de plek des onheils. Beide personages gebruiken dus de ruïne als vertrekpunt voor hun narratief, alleen de manier waarop ze dit narratief vormgeven, verschilt per figuur.

Zowel *Halloween* als beide *Friday the 13th*'s beginnen met de moordenaar als een alomtegenwoordige aanwezigheid, een serie glimpen en fragmenten die pas later in de film worden samengevoegd in een figuur. Het gebruik van een herkenbaar muzikaal thema zorgt er volgens Leeder voor dat het personage een *acousmêtre* wordt: 'the character or being who is heard without being associated with a corresponding visual presence on the screen' (2014: 49). Hierdoor kan de film een gevoel van alomtegenwoordigheid creëren: op de vreemdste momenten maakt het muzikale thema duidelijk dat Michael of Jason in de buurt moet zijn. Het creëert 'the ability to be everywhere, to see all, to know all, and to have complete power' (ibid.). Er wordt geen verklaring gegeven voor dit gedrag, hoewel het voor de oplettende kijker duidelijk wordt dat het gelinkt wordt aan het gebruik van het masker. Michael Myers draagt vanaf zijn aankomst in Haddonfield al een masker. Het alledaagse masker is zo bewerkt dat de lichte kleur in contrast met donkere kleding de indruk wekt dat Myers' hoofd als een geest door de nacht zweeft. Michaels alomtegenwoordigheid wordt dus versterkt door zijn masker.

Dat ligt anders in Jasons geval, omdat zijn bovennatuurlijke aanwezigheid afkomstig is van zijn relatie tot de wildernis. Zoals eerder gezegd, in de wildernis wordt de grens tussen natuurlijk en bovennatuurlijk geproblematiseerd en is er een *void* waar de grens hoort te zijn. In deze liminale zone tussen opposities zwerft Jason aan het begin van beide films. De fragmentarische weergave van zijn lichaam benadrukt dit feit. Opvallend is dat deze scènes

vrijwel altijd point-of-view-shots door Jasons ogen zijn of close-ups van zijn voeten, alsof de camera hem vlak op de hielen, maar laag bij de grond volgt. Hierdoor komt zijn masker nooit in beeld tijdens deze shots. Waar Michaels masker hem in de liminale zone tussen werelden plaatst, zoals besproken in het vorige hoofdstuk, haalt Jasons masker hem juist uit deze tussenzone en verandert hem in een monster van vlees en bloed. De point-of-view-shots in de stalk-scenes worden vervangen door medium shots van zijn bovenlichaam en hoofd. In plaats van een fragmentarisch lichaam ziet de kijker een volledig lichaam. De leegtes in het narratief worden dus ook visueel opgevuld naarmate de films vorderen. De wirwar van losse fragmenten van Jason als legende worden aan elkaar gevoegd, Jason wordt steeds meer ‘opgevuld’, totdat hij volledig te zien en daarmee te kennen is.

De overgang tussen de eerste twee fases is een zeer kort proces dat wordt duidelijk gemaakt in twee scenes in *Part 2*. De twee scenes volgen chronologisch gezien op elkaar, alleen is er in de film een stuk tussen gemonteerd dat ergens anders plaatsvindt. De groep heeft zich in tweeën gesplitst: een gedeelte is vertrokken naar de lokale kroeg, terwijl de rest van de jongeren achterblijft in het kamp. Een van de stelletjes vertrekt al snel naar boven en vrij snel zijn de jongeren te druk met elkaar bezig om zich zorgen te maken om eventuele gevaren die door het bos sluipen. Dit is voor Jason het ideale moment om de hut in te sluipen. Als de deur opent, zijn er alleen nog twee voeten te zien, maar als hij de trap op loopt, verschijnt een groter gedeelte van zijn onderlichaam in beeld en zijn ook zijn handen te zien. Hij pakt de speer die naast de trap staat, haalt het masker eraf dat op de punt geprikt zat en gooit dat op de trede. Later in de scene volgt er weer een shot waarin de camera een close-up maakt op het masker. Dit masker, dat lijkt op een oude heks, werd eerder in de film gebruikt door één van de kampleiders om de jongeren te laten schrikken na het vertellen van Jasons legende. Al vroeg in de film is een connectie gemaakt tussen dit masker en Jason, daarmee dus tussen het verschuilen achter een masker en Jason. Een trap op lopen kan in deze context gezien worden als een stap vooruit zetten in het proces. Jason heeft de eerste fase doorlopen en klimt nu omhoog naar de tweede fase, waarin hij het masker gebruikt om zichzelf in de ‘normale’ wereld te plaatsen en daardoor in staat te zijn om te doden. Door het andere masker op de trap te gooien, wordt duidelijk gemaakt dat het masker één van de treden in dit proces is.

Het is belangrijk om in het achterhoofd te houden dat Jason wel degelijk al mensen heeft gedood voordat hij de trap besteeg, maar deze drie figuren bevonden zich allen buiten. De oude man uit het dorp stond buiten de hut, net als Mark –de jongen in de rolstoel. De politieagent bevond zich in Jasons hut, een extensie van de wildernis in dat het gebouw in een

zodanige erbarmelijke staat was dat het ruïnestatus heeft gekregen. Een ruïne kan gezien worden als een locatie waar de scheiding tussen binnen en buiten niet gescheiden is, omdat het buiten in de vorm van verrotting en *decay* het materiaal insluit en aantast. De hierboven besproken scene is echter de eerste keer dat Jason zich buiten *zijn* territorium begeeft en indringt in andermans huis. De eerste jongeren die hij dan ook straft, zijn Jeff en Sandra. Een donkere gedaante komt hun kamer binnenlopen in de achtergrond, een geheven speer in de hand. Sandra ziet hem te laat en kan nog net naar adem happen voordat Jason de speer dwars door de twee *lovers* heen duwt. Jason is overigens niet in beeld te zien: de kijker ziet slechts een close-up van zijn handen en de speer. Er is nu echter geen point-of-view-shot vanuit Jasons perspectief, maar vanuit Sandra's perspectief. De camera volgt nu Jason niet meer op de hielen, zoals het op de trap nog wel deed, maar is omgedraaid zodra hij de kamer inliep. Dit verwijst naar de verandering die in Jason zelf heeft plaatsgevonden: doordat hij nu steeds beter in beeld komt, wordt het steeds moeilijker voor de kijker om zich met hem te identificeren. Het masker zorgt ervoor dat de afstand tussen kijker en Jason steeds groter wordt en Jason krijgt nu een eigen identiteit.

Als de scene zich na het 'intermezzo' in de kroeg weer voortzet, krijgt de kijker een serie shots te zien waarin Vickie, een van de jongeren, bijna precies de bewegingen van Jason navolgt. De gelijkenissen zijn zo treffend dat het een doelbewuste manier lijkt te zijn om de relatie tussen een 'normaal' mens van vlees en bloed en Jasons verandering te benadrukken. Vickie loopt ook voorzichtig de hut binnen en de trap op. De camera blijft weer kort pauzeren op het masker dat op de trap ligt. Ze opent langzaam de deur en loopt naar het bed toe. Het enige visuele verschil tussen de twee shots is het feit dat in Vickies geval gebruik wordt gemaakt van een medium shot van haar gezicht en bovenlichaam, terwijl in Jasons scene alleen zijn voeten en onderlichaam te zien waren. Er wordt nog steeds een visueel verschil gemaakt tussen Jason en een normaal individu. Als het laken echter omslaat en Jason tevoorschijn komt –hij lag in het bed, verstopt onder de deken- wordt dit visuele verschil teniet gedaan. Dit is de eerste shot in de film waarin de kijker goed te zien krijgt hoe Jason en zijn masker eruitzien. In plaats van haar gelijk neer te steken, maakt hij een wond op haar been. Ze strompelt gillend naar achteren, recht in het lijk van Jeff. Langzaam staat Jason op, een medium tot long shot waarin hij volledig te zien is, voordat de camera cut naar een close-up van zijn hand, gezien vanuit Jasons perspectief.

Deze wisseling is interessant, omdat er in deze korte scene gebruik wordt gemaakt van drie verschillende soorten shots. Vlak voordat Jason Vickie neersteekt, wordt snel gecut naar een medium tot close-up van Jasons hoofd en daarna naar een close-up van Vickies gezicht

als ze sterft. Om teveel identificatie met de moordenaar te voorkomen, wordt er gecut naar Jasons hoofd om te tonen dat hij de doder is en niet de kijker, weer een manier om de afstand tussen Jason en de kijker te vergroten. Jason bevindt zich op dit moment aan het einde van de overgangsfase tussen fantoom/legende en monster en dit toont zich in de onzekerheid van de camera over hoe hij in beeld moet worden gebracht. De medium shots worden veelal gebruikt in scenes waarin hij mensen dood en het masker is duidelijk te zien in deze shots, waardoor de medium shot Jason als monster toont. De close-up van zijn gemaskerde gezicht wordt meestal helemaal aan het einde toegepast, tijdens de ontmaskeringsscene. De close-ups van zijn hand en de long shots van zijn lichaam worden meestal gebruikt aan het begin van de film. De long shots worden dan gebruikt om afstand tussen Jason en de personages te creëren. In tegenstelling tot in deze scene wordt zijn lichaam dan meestal gedeeltelijk verborgen achter objecten of in schaduwen.

De onzekerheid in camera-afstand geeft dus aan dat Jason is aangekomen aan het einde van de overgang tussen de twee fasen. In *Part 2* is het vermoorden van de jongeren onderdeel van dit proces. Het vermoorden van het laatste slachtoffer –op Ginny na- betekent de vervolmaking van het initiatieritueel. Terwijl Michael Myers volgens Murray Leeder aan het einde van de film nog steeds twijfel oproept of hij nu een bovennatuurlijk fenomeen of een normaal wezen is (2014: 38), valt *Part 2* meer in Todorovs categorie van het *fantastic-uncanny* (ibid.). Aan het begin van de film was hij nog een bovennatuurlijk fenomeen, gebonden aan een bepaalde locatie doordat hij één van de objecten was waarin de herinneringen werden opgeslagen. De afnemende afstand tussen Jason en de jongeren maakte hem ook steeds ‘echter’. Met elke moord die hij pleegt, wordt zijn aanwezigheid meer fysiek. Jason is aan het einde van het proces volledig een wezen van vlees en bloed en is daardoor klaar voor de laatste fase in het narratief van de film: de ontmaskeringsscene.

Jason en Scooby-Doo

De laatste scene van *Part 2* is een ontmaskeringsscene, waarin Jasons masker wordt afgenomen. Dit plotelement keert terug in elke film van de franchise. Tijdens deze laatste shots van de film zien zowel de personages als de kijker Jasons daadwerkelijke gezicht. Alle spruiten van de verbeelding die hebben geleid tot de meeste gruwelijke creaties worden aan de kant geschoven als Jason te zien is in zijn finale, meest vlees-en-bloed-vorm in de gehele film. Niet alleen de kijker komt dicht bij het wezen Jason, ook de camera komt op deze momenten het dichtstbij: close-ups van zowel zijn gemaskerde als ontmaskerde gezicht komen meerdere keren langs. In dit laatste gedeelte van het hoofdstuk zal ik ook Jason

ontmaskeren, door te focussen op het belang van de ontmaskeringsscene in *Part 2*. Om mijn analyse van de scene te verduidelijken, zal ik gebruikmaken van Donald Pollocks artikel ‘Masks and the Semiotics of Identity’ (1995), waarin hij de werking van het masker beschrijft met behulp van de term *suspension of disbelief*.

Jason is in populaire cultuur alleen bekend met zijn hockeymasker, maar dit masker wordt pas halverwege *Part III* geïntroduceerd. In *Part 2* draagt hij namelijk een witte kussensloop. Er is één ooggat in aangebracht, omdat Jason wegens zijn mismaaktheid maar door één oog kan zien. In tegenstelling tot de ietwat ongewone maskers die Leatherface en Michael Myers dragen, zijn de witte zak en het hockeymasker de meest alledaagse objecten. Tot aan de ontmaskeringsscene wekt dit de indruk dat letterlijk alles en iedereen schuil kan gaan achter de maskers, omdat deze overal verkrijgbaar zijn. Een witte zak dat het hoofd compleet verbergt komt overeen met het eerste gedeelte van wat Donald Pollock omschrijft als de werking van het masker: ‘The mask works by concealing or modifying those signs of identity which conventionally display the actor, and by presenting new values that, again conventionally, represent the transformed person or an entirely new identity.’ (1995: 584). Een masker stelt het individu dus in staat om zich te transformeren alleen maar door die elementen weg te halen die niet binnen de nieuwe identiteit passen. Jasons identiteit is letterlijk weggevaagd en het is aan de personages om de gaten zelf in te vullen, net als de personages de gaten in het herinnerings-narratief van Camp Crystal Lake hebben opgevuld met de legende van Jason. Dit wordt benadrukt door het feit dat de maskers pas halverwege beide films voor het eerst te zien zijn. Het narratief moet eerst goed en wel uitgewerkt en bevestigd zijn. De elementen van het plot dat keer op keer terugkeren –de personages, de setting en zelfs bepaalde manieren van doden- bevestigen Jasons legende en met elke stap wordt hij sterker en ‘echter’. Het masker dient als een soort laatste obstakel, dat afgenomen dient te worden om Jasons verhaal compleet te maken. Deze handeling voltooit namelijk het volledige masker-proces dat Pollock beschrijft. De identiteit zoals neergezet in de legende wordt nu compleet vervangen door Jasons daadwerkelijke gezicht. De personages en de kijker moeten zien dat het Jason is, het mismaakte jongetje dat zoveel jaren ervoor is verdronken in het meer. Totdat deze identiteit bevestigd is, kan eenieder zich achter het masker bevinden.

Volgens Donald Pollock is de belangrijkste functie van het masker in een *performance* –of dit nu een theatervoorstelling of een rituele dans is- de bewerkstelling van een ‘suspension of disbelief’ (1995: 592). Het publiek van de *performance* is zich ervan bewust dat het een *performance* betreft, maar om zich in te kunnen leven in wat er wordt verbeeld, wordt het ongeloof uitgesteld. Deze ‘betovering’ is pas over als de *performer* zijn masker

afzet en de echte identiteit weer te zien is. Elke *performance* bevat dus een ontmaskeringsscene, die dient als het definitieve einde van de *performance*. In de vorige paragrafen van dit hoofdstuk is uitgewerkt hoe Jason een ontwikkeling doormaakt van legende tot wezen van vlees en bloed. Zoals blijkt uit een vroeg shot wanneer Jason de weg oversteekt vlak voor de politieauto, draagt Jason al in de eerste fase een masker. Het is echter nog niet volledig in beeld gebracht, want de kijker ziet hem slechts op een grote afstand en zeer kort. Zodra hij echter in aanraking komt met het publiek en het masker goed in beeld komt, zorgt het ervoor dat hij een onoverwinnelijk monster wordt. Hij valt snel en efficiënt aan, weet waar iedereen zich bevindt en ligt altijd op de loer in de schaduwen. Aan elke *performance* komt echter een einde, zo ook aan Jasons *performance*. In de laatste scènes van beide films wordt hij op een Scooby-Doo-achtige wijze ontmaskerd. Net als bij Scooby-Doo betekent dit ook het einde van het *suspension of disbelief*: de bovennatuurlijke gebeurtenissen zijn allemaal rationeel te verklaren. Er is geen sprake van een monster, maar een doodgewone –doch mismaakte en ietwat achterlijke- man die wraak zoekt voor de dood van zijn moeder. Een doodgewone man die wel degelijk verslagen kan worden, met een machete in de schouder.

De ontmaskeringsscene van *Part 2* is uitgebreid en vrij complex. Het begint al als Ginny Jasons huis bereikt. Ze denkt dat ze er hulp kan vinden, maar het huis blijkt leeg te zijn. Als ze één van de kamers binnenloopt, komt ze oog in oog te staan met het hoofd van mrs. Voorhees. Deze ruimte is het hart van het huis: de rest van de kamers zijn vervallen en vrijwel leeg, maar bij het altaar waar het hoofd op ligt branden enkele kaarsen. De kamer is gevuld met lijken, die als offers aan de voet van het altaar liggen. De scene doet sterk denken aan eenzelfde scene in *Psycho* (1960), waarin Lila Crane afdaalt in de kelder van Huize Bates. Daar treft ze het gemummificeerde lichaam van mrs. Bates aan. Ze komt erachter dat het niet mrs. Bates is die de moorden pleegt, maar Norman Bates zelf, die zich verkleed had als zijn moeder. Hetzelfde moment van inzicht doet zich voor in *Part 2*: Jasons legende is tot op zekere hoogte op de waarheid gebaseerd. Hij is geen verzonnen boeman, maar –zoals Ginny al in een eerdere scene opmerkte- een ‘child trapped in a man’s body’, getraumatiseerd door het zien van zijn moeders onthoofding. Voor Ginny, maar ook voor de kijker, is Jason nu niet langer een bovennatuurlijke aanwezigheid, maar een verwarde jongen, gevangen in een lichaam van vlees en bloed. Dit moment van inzicht, een figuurlijke ontmaskering, zet een reeks gebeurtenissen in werking die uiteindelijk leiden tot de letterlijke ontmaskering. Het rest nu aan Ginny om een *Scooby Doo*-val te maken om Jason te vangen en hem te ontmaskeren voor wie hij daadwerkelijk is.

Ginny beseft dat Jasons hechte band met zijn moeder in haar voordeel kan werken. Ze verkleedt zich als haar door de trui op het altaar aan te trekken. Vervolgens spreekt zij Jason toe alsof ze zijn moeder is: 'It's all done, Jason. You've done your job well, mommy is pleased'. Wanneer de camera overschakelt naar Jasons oogpunt, ziet de kijker hoe het gezicht van Mrs. Voorhees over dat van Ginny verschijnt, als een soort masker. Nu is Jason degene die is gevangen in een *suspension of disbelief*: hij raakt in de war van het feit dat ofwel zijn ogen, of zijn herinneringen hem bedriegen. De camera komt steeds dichterbij Jasons gezicht naarmate de scene vordert, totdat de kijker uiteindelijk een close-up van Jasons masker te zien krijgt. Ondanks dat er geen enkel aanknopingspunt voor identificatie aanwezig is in het masker, komt de verkleinende camera-afstand overeen met de 'vermenselijking' van Jason. De close-ups bieden ook een goede zicht op Jasons oog, wat zeer expressief is. Als ogen de portalen naar de ziel zijn, volgens Westers denken (Pollock, 1995: 585) verschaft dat ene gat in Jasons masker de kijker een schat aan informatie. Het masker is niet alleen de start van *suspension of disbelief*, maar tegelijkertijd daardoor ook het einde. Ginny en de kijker krijgen steeds meer een inzicht in Jasons psyché, hoe de intense liefde voor zijn moeder en haar noodlottige dood hem blijven achtervolgen en als motief dienen voor zijn gedrag. In plaats van te moorden puur voor het genot, is Jason een individu met psychische problemen.

Ginny grijpt haar kans en slaat toe met de machete. Jason reageerde snel genoeg om de aanval te blokkeren, maar de plotselinge binnenkomst van Paul brengt Jason weer van zijn stuk. De worsteling tussen Paul en Jason die volgt vormt een zeer groot contrast met de efficiënte moordenaar van eerder in de film, vooral na het zien van Jasons innerlijke worstelingen. Het is duidelijk dat Jason niet altijd de controle in handen heeft en dat het erg mis kan gaan als hij onverwachts wordt aangevallen. Dit maal is Ginny wel in staat een ogenschijnlijk fatale klap toe te brengen. Als Jason dan eindelijk ter aarde stort en zijn laatste adem heeft uitgeblazen, bukt Ginny zich om het masker van zijn hoofd te trekken. In plaats van een close-up van Jasons gezicht, ziet de kijker alleen maar de verschrikte reactie op Ginny en Pauls gezichten. De *suspension of disbelief* van de kijker is daarmee nog niet over. Pas in de volgende scene, als Jason een surprise *comeback* maakt en door het raam springt om Ginny te grijpen, is zijn echte gezicht pas goed te zien. Met een schrok ontwaakt de kijker uit zijn illusie. In plaats van een gruwelijk monster ziet Jason eruit als de uitkomst van stereotype *redneck*-intelect, met veel haar en een boerenkiel aan. Deze laatste shot voltooit Jasons ontwikkeling van legende naar gewone man. Van onpersoonlijke close-ups van handen en onduidelijke long shots naar medium shots en uiteindelijk een medium shot tot close-up van

Jasons echte gezicht: de camera-afstand in *Part 2* is een illustratie van Jasons ontwikkeling van legende tot monster.

Conclusie

Ondanks dat Jason sterft aan het einde van elke film na *Friday the 13th*, weet hij toch elke keer weer op te staan om opnieuw de ontwikkeling door te maken van legende naar mens. Uit de analyse van *Part 2* is duidelijk geworden hoe Jason begint als de fantoom-achtige belichaming van de geschiedenis van een locatie, om vervolgens via het vermoorden van jongeren eindigt als menselijk monster. Jason is onlosmakelijk verbonden met het inmiddels geruïneerde Camp Crystal Lake, verlaten na de gruwelijke moordpartij van Mrs. Voorhees. De herinnering aan die nacht is onderdrukt door eenieder die erover heeft gehoord, maar komt fragmentarisch naar boven borrelen in de lokale legendes. De lokale legendes zijn vervolgens gevangen in de objecten, zoals het naambord van Camp Crystal Lake, maar voornamelijk in de gedaante van Jason. Zijn masker transformeert hem namelijk in een object, een vehikel voor het creëren van legendes. Het hele gebied waar hij in ronddwaalt, door Bernice Murphy aangeduid als ‘de wildernis’, is een grote ruïne, een getuigenis van de bloederige geschiedenis van Camp Crystal Lake. Net als in de wildernis, zijn er rond Crystal Lake ook geen grenzen tussen natuurlijk en bovennatuurlijk, tussen mens en dier. Er is slechts chaos.

Hij begint in het plot als een herinnering-object, maar wordt steeds ‘echter’ als hij het masker opzet. Was hij eerst nog een alomtegenwoordige aanwezigheid, slechts fragmentarisch in beeld gebracht, met hier een hand en daar een paar voeten, nu wordt de kijker getraakteerd op medium shots van zijn hoofd en bovenlichaam. Naarmate het plot vordert, worden de grenzen van zijn lichaam steeds strakker aangetrokken. De terugkerende plotelementen van *zijn* verhaal, de benodigdheden die zijn legende veranderen in realiteit – men denke aan personages, setting en gedrag van de personages- creëren stuk voor stuk een deel van zijn lichaam. Aan het einde van de ontwikkeling, vlak voor de laatste scene, met het bloed van zijn laatste slachtoffer van zijn machete druipend, is Jason een volledig individu geworden, een coherent narratief.

Alleen na voltooiing van dat proces is het mogelijk voor de overgebleven jongeren om hem zijn masker af te nemen en de *suspension of disbelief* op te heffen. Op het hoogtepunt van zijn ontwikkeling is Jason namelijk op zijn zwakst, net zoals de Mende-geesten zodra zij gevangen worden in het hout van een masker. Er wordt een liminale zone gecreëerd tussen het figuurlijke afnemen van het masker en de letterlijke variant. Ginny’s Scooby-Doo val heeft hem op het meest menselijke punt gebracht –de camera bevindt zich nu zo dichtbij dat zelfs

de kijker in Jasons ziel kan kijken- en ze slaat toe. Jason sterft –voor even. De slotscene is problematiserend in dat het teniet doet aan deze finale klap, mits het feit dat de laatste scene eigenlijk een droomscene betreft. Is het arriveren van het verdwenen hondje, wiens lijk de kijker toch echt heeft gezien eerder in de film, niet een *te* positief en ongeloofwaardig einde? Wellicht verkeren we allemaal nog in een *suspension of disbelief*, en is het gezicht dat de kijker aan het einde van de film zag, slechts een fragment van Ginny's verbeelding. Dat zou betekenen dat de kijker nooit Jasons ontmaskerde gezicht heeft gezien. De betovering is nog niet voorbij, tien films later loopt hij immers nog steeds rond in Camp Crystal Lake...

Conclusie

Het masker is een interessant fenomeen, zo oud als de mensheid zelf, dat ontelbare functies heeft. Toch kunnen al deze functies worden teruggebracht tot één kernelement, namelijk dat van de transformatie. Maskers in het theater transformeren de acteurs in de personages, maskers gedragen tijdens rituelen veranderen de dragers in geesten en verschrikkelijke monsters. Belangrijk onderdeel van de transformatie is de *performance*, je voordoen als iets anders. Het masker is zeer geschikt om de *performer* hierin bij te staan, door het eigen gezicht van de drager te verhullen en daarmee ook zijn identiteit, en deze te verplaatsen voor de identiteit van het uit te beelden personage. De drie maskers die in dit werk zijn besproken werken in de kern op dezelfde manier, alleen verschilt het uiteindelijke resultaat.

Het masker kan bijvoorbeeld ingezet worden om de relatie tussen *performance* en ruimte te verduidelijken, zoals in *The Texas Chain Saw Massacre* (1974). Leatherface bestaat slechts als *performance* en is daardoor genoodzaakt zich in bepaalde ruimtes te verblijven. De ruimtes bepalen dus de *performance* en daarmee het te dragen masker, aan de andere kant dicteert het masker ook wat de grenzen van de ruimte is. Er is dus sprake van een horizontale juxtapositie, waarin de elementen onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Terwijl dit masker de ruimtes definieert, zorgt Michael Myers' masker er juist voor dat hij zich tussen ruimtes kan begeven. Deze liminale zone is voor de antagonist van *Halloween* (1978) echter alleen te betreden wanneer hij het masker draagt. Uit de beginscene wordt al duidelijk dat het masker de oorzaak van zijn monsterlijkheid is en zodra het masker afgaat, is Michael niets meer dan een uit de kluiten gewassen, mismaakte man. Jason Voorhees maakt door middel van zijn masker echter een ontwikkeling door. In plaats van zich te fixeren in een bepaalde rol, zoals Leatherface, of zich totaal buiten de rollen te begeven, zoals Myers, transformeert hij door het dragen van een masker van een lokale legende of geest tot een monster dat uiteindelijk (tijdelijk) verslagen kan worden. Het is pas halverwege *Friday the 13th Part 2* (1981) dat de kijker het masker te zien krijgt en het is precies dat moment dat hij daadwerkelijk begint aan zijn *killing spree*.

Dit werk heeft aandacht geschonken aan één bepaald genre dat gebruikmaakt van maskers in haar films. Hiermee opent het de vloer voor verder onderzoek naar de functie van maskers in andere films. Een interessante vervolgresearch kan gedaan worden naar hoe de functie van de maskers is veranderd in de recente remakes van de drie films. Het recent populair geworden *home invasion*-genre, nog een subgenre van horrorfilms, maakt ook

dankbaar gebruik van maskers. Door een link te leggen naar antropologische onderzoeken gedaan naar traditionele gebruiken van maskers kan ook aangetoond worden hoe moderne maskers, zoals gebruikt in culturele producten, toegepast worden in een soort ritueel. Wat is nu de aantrekkingskracht van het masker? Waarom blijft het masker telkens weer terugkomen, hoe primitief het ontwerp ook mag zijn? Een van de grootste problemen ondervonden tijdens dit onderzoek is een gebrekkige kennis wat betreft het antropologische veld. Hierdoor was het leggen van verbanden tussen culturele producten en traditionele rituelen af en toe lastig, maar kan het ook een startpunt vormen voor meerdere cultuurwetenschappelijke onderzoeken die gebruikmaken van kennis over traditionele gebruiken. Naar mijn idee kunnen veel van deze rituelen en cultuuruitingen een bijdrage vormen aan de kennis van moderne media en kunnen culturele fenomenen op verschillende manieren bekeken worden.

Bronnen

Literatuur

- Clover, Carol J. *Men, Woman and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: University Press, 1992. Print.
- Creed, Barbara. 'Kristeva, Femininity, Abjection'. Ed. Ken Gelder. *The Horror Reader*. London/New York: Routledge, 2000: 64-70. PDF.
- Hansen, Gunnar. *Chain Saw Confidential*. San Francisco: Chronicle Books, 2013. Print.
- Gill, Pat. 'The Monstrous Years: Teens, Slasher Films, and the Family'. *Journal of Film and Video* Winter 2002 (Vol. 54, No. 4): 16-30. PDF.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956. PDF.
- Gollmar, Robert H. *Edward Gein*, Pinnacle Books, 1981. PDF.
- Jenkins, Ian. 'Face Value: The Mask in Greece and Rome'. Ed. John Mack. *Masks: The Art of Expression*. London: The British Museum Press, 2013. 150-167. Print.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. PDF.
- Lawrence, Roderick J. 'Domestic Space and Society: A Cross-Cultural Study'. *Comparative Studies in Society and History* Jan. 1982 (Vol. 24, no. 1): 104-130. PDF.
- Leeder, Murray. 'The Haunting of Haddonfield'. Ed. Murray Leeder. *Halloween*. Leighton Buzzard: Auteur, 2014. 37-55. PDF.
- Mack, John. 'African Masking'. Ed. John Mack. *Masks: The Art of Expression*. London: The British Museum Press, 2013. 32-55. Print.
- Mascelli, Joseph V. *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Film Techniques*. Los Angeles: Silman-James Press, 1998. PDF.
- Murphy, Bernice. *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013. PDF.
- Nowell, Richard. *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. New York/London: Continuum, 2011. PDF.
- Phillips, Kendall R. *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Westport: Praeger Publishers, 2005. PDF.

- Pollock, Donald. 'Masks and the Semiotics of Identity'. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* Sep. 1995 (Vol. 1, No. 3): 581-597. PDF.
- Poppi, Cesare. 'The Other Within: Masks and Masquerades in Europe.' Ed. John Mack. *Masks: The Art of Expression*. London: The British Museum Press, 2013. 190-215. Print.
- Telotte, J.P. 'Through a Pumpkin's Eye: The Reflexive Nature of Horror'. *Literature/Film Quarterly* Jan 1, 1982 (10, 3): 139-149. PDF.
- Trigg, Dylan. 'The Place of Trauma: Memory, Hauntings, and the Temporality of Ruins'. *Memory Studies* 2009 (2). 87-101. PDF.
- Turner, Victor W. 'Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*'. Eds. William A. Lessa, Evon Z. Vogt. *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*. 4th ed. New York: Pearson Education, 1999. PDF.

Online

- Ashby, Devon. 'Terror Cult: Golden Age Slashers'. Crave. 8/11/2012. (14/1/2016). <<http://www.craveonline.com/culture/199490-terror-cult-golden-age-slashers>>
- Billson, Anne. 'Crash and Squirm'. *The Guardian*. 31/10/2008. (1/1/2016). <<http://www.theguardian.com/film/2008/oct/31/horror>>
- Fitzpatrick, Molly. 'The creepy stories behind 6 iconic horror movie masks'. *Fusion*. N.p. 1/7/2015. (11/11/2015). <<http://fusion.net/story/158828/the-creepy-stories-behind-6-iconic-horror-movie-masks-mtv-scream/>>
- Vovolis, Thanos & Giorgos Zamboulakis. 'The Acoustal Masks of Greek Tragedy'. *Didaskalia*. Randolph College. n.p. (16/12/2015). <http://www.didaskalia.net/issues/vol7no1/vovolis_zamboulakis.html>
- 'Ed Gein Biography'. *Bio*. A&E Television Networks. (12/1/2016) <<http://www.biography.com/people/ed-gein-11291338#serial-killer>>

Film

- *Friday the 13th Part 2*. Dir. Steve Miner. Georgetown Productions, 1981. Film.
- *Halloween*. Dir. John Carpenter. Compass International Pictures, 1978. Film.
- *The Texas Chain Saw Massacre*. Dir. Tobe Hooper. Vortex, 1974. Film.