

de omgekeerde paradox van alfred hitchcocks "psycho"

willem hesling

I

Het is niet de bedoeling om in dit essay aan te geven hoe Hitchcocks 'Psycho' begrepen dient te worden of in ieder geval niet om een definitieve interpretatie aan de gehele film te geven.

Ik zal het slechts hebben over enkele fragmenten, die een min of meer zelfstandig leven zullen gaan leiden en waarvan de interpretatie wellicht maar ten dele relevant is voor de film als geheel. Derhalve is het beter om de volgende opmerkingen te bezien in het licht van het functioneren van de relatie tussen film en toeschouwer in het algemeen, dan tussen 'Psycho' en de toeschouwer in het bijzonder.

Het is mijn opzet om enige patronen te behandelen volgens welke de relatie tussen film en toeschouwer functioneert. Dat hierbij gekozen is voor de film 'Psycho' wil dus niet zeggen, dat ze alleen in deze film aanwezig zijn. De keuze voor 'Psycho' laat zich enkel verklaren uit het feit, dat deze patronen via 'Psycho' misschien wat gemakkelijker en duidelijker naar voren gebracht kunnen worden dan in andere films.

Zoals bekend is 'Psycho' één van de Amerikaanse films, die zich hebben laten inspireren door de psychoanalytische theorie van Freud. Tevens is het er een in een reeks van films, die vanaf ca. 1940 verwijzen naar de psychoanalytische methode. Ik zal hier niet ingaan op de redenen van deze belangstelling van de Amerikaanse film voor de psychoanalyse, maar het ligt voor de hand om

samen met de Franse auteur Marc Vermet te zeggen, dat de psycho-analytische theorie en methode dankbaar gebruikt konden worden binnen de narratieve structuren van de Hollywoodfilm, die onder meer gekenmerkt worden door een katharsismodel, waarbinnen een raadsel zijn oplossing dient te krijgen en waarbinnen de waarheid aan het licht dient te komen (1). In deze reeks films wordt ons de oplossing van het raadsel gegeven in een psycho-analytische duiding. De oplossing van het raadsel betekent echter niet altijd de genezing van de patiënt. Het is vaak dan ook niet de therapeutische methode als zodanig, die heilzaam werkt, maar de liefdevolle houding van de therapeut. In tegenstelling tot wat Dr. Burlos in 'Spellbound' tegen Constance Peterson zegt is een verliefde psychoanalyticus in de Hollywoodfilm wél de beste therapeut, die je je maar voor kunt stellen. Op dezelfde wijze is de psychiater in 'Psycho' misschien wel in staat om een psychoanalytische verklaring voor het gedrag van Norman Bates te geven, maar geen genezing of herstel.

Aan het begin van de jaren zeventig ontstaat er een hernieuwd contact tussen film en psychoanalyse, maar nu op theoretisch niveau.

In het volgende zal ik proberen om fragmenten van een film, die voor een deel het produkt is van de synthese tussen Hollywood en de psychoanalyse te confronteren met dat deel van de filmsemiotiek, dat beïnvloed is door de Lacaniaans-psychoanalytische theorie. Een centrale hypothese hierbij zal zijn, dat de

psychoanalyse van 'Psycho' als teksteel systeem een reflectie (en bij tijd en wijle een demystificerende reflectie) is van de psychoanalyse van de cinematografische signifiant, van het functioneren van het cinematografische als zodanig.

II

Als we de theorie van Lacan met betrekking tot de positionering van het subject in de taal overbrengen naar film dan kunnen we ons samen met Christian Metz afvragen waar de positie van het subject is gelegen tijdens het kijken naar film. Cruciaal is de vraag waarmee het subject zich identificeert.

Voor Lacan is de verbale taal het wezenlijke en formele model van de symbolische orde. De cinema behoort ook tot de symbolische orde; in Lacaniaanse termen: de kijker wordt verondersteld het spiegelstadium te zijn gepasseerd en een objectwereld te kunnen samenstellen zonder zichzelf daarin te (hoeven)herkennen; in Freudiaanse termen: het bekijken en begrijpen van een film vereist een secundaire bewerking.

Intreden in de symbolische orde is intreden in de wereld van verschillen, zoals geïnitieerd door het verschil tussen de geslachten en vervolgens geformaliseerd door de verschillen tussen de signifiants: "the narcissistic image of the body received from the mirror encounters the phallus, not understood as an object which either exists or does not exist, but as a signifier, that is to say the object

Alfred Hitchcock, Psycho, 1960

Korte samenvatting van de geschiedenis

Marion Crane woont met haar zuster Lila in Phoenix, Arizona. Zij heeft een relatie met een gescheiden man, Sam Loomis uit Fairvale, California, wiens leven financieel belast wordt door een alimentatie en de schulden van zijn gestorven vader, wiens ijzerwarenhandel hij heeft overgenomen. Hij wil pas met Marion trouwen, als hij zijn schulden heeft betaald en haar financiële zekerheid kan bieden.

Ten gevolge van de grote afstand, die hen van elkaar scheidt en vanwege het feit, dat zij niet getrouwd zijn, moeten zij elkaar in hotelkamers. Een gesprek tussen hen beiden maakt duidelijk, dat er voorlopig weinig verandering in deze situatie zal komen.

Dan steelt Marion, in een wanhopige poging om de tekorten voor haar huwelijk te kunnen dekken 40.000 dollar van haar werkgever, een makelaar (het is zwart geld, daar gedeponeerd door een rijke klant genaamd Cassidy) en begeeft zich in haar automobiel met het gestolen geld op weg naar Sam in Fairvale.

Nadat onderweg een agent haar papieren heeft gecontroleerd en zij uit veiligheidsoverwegingen haar eigen wagen bij een autohandelaar heeft omgeruild tegen een andere, wordt zij op de tweede avond van haar vlucht overvallen door een regenbui, die haar van de hoofdweg af doet raken. Als zij vanuit het duister de lichten van een motel op ziet doemen, besluit zij niet verder door te rijden en daar de nacht door te brengen.

De jonge eigenaar van het motel, Norman Bates, vertelt Marion dat ze vlak bij Fairvale is en biedt haar een eenvoudige maaltijd aan in zijn kantoor. Ondertussen vertelt hij, dat hij samen met zijn moeder in het grote huis naast het motel woont. Zij is weliswaar een moeilijke vrouw (Marion heeft haar luidkeels horen protesteren toen Norman zijn moeder toestemming vroeg om Marion in het grote huis een maaltijd aan te bieden), maar ze is ziek en daarom kan en wil Norman haar niet alleen laten.

Marion beseft de beklemmende situa-

tie waarin Norman verkeert en besluit met het gestolen geld naar Phoenix terug te keren nu zij haar eigen lot nog in handen heeft. Zij vraagt Norman om haar vroeg te wekken en gaat naar haar kamer.

Terwijl Marion zich uitkleedt bespiedt Norman haar door een gat in de muur. Na enige ogenblikken wendt hij zich boos af en verdwijnt in het huis.

Marion is intussen onder de douche gestapt als plotseling een vrouwelijke gedaante het douchegordijn opziet. Met een groot mes steekt deze Marion dood.

Norman ontdekt wat er gebeurd is en besluit ondanks zijn ontzetting de sporen van de moord te verwijderen. Hij maakt de badkamer helemaal schoon en legt Marion en haar spulletjes (waartussen zich ook het geld bevindt) in de kofferruimte van haar automobiel, die hij laat wegzinken in het moeras achter het motel.

Na een week arriveert Lila in de winkel van Sam. Zij heeft al die tijd niets van Marion gehoord en wil weten wat er aan de hand is. Datzelfde geldt voor de privé-detective Arbogast die op dat moment binnenkomt. Hij vertelt Sam en Lila dat Marion ervan wordt verdacht 40.000 dollar te hebben gestolen en dat hij haar en het geld wil terugvinden. Arbogast gelooft, dat Marion ergens in de buurt moet zijn en begint de hotels in de omgeving af te zoeken.

Dit brengt hem ook bij het Bates Motel. Zijn routinevragen brengen Norman in de war. Arbogast ontdekt de valse naam, waaronder Marion zich in het gastenboek heeft ingeschreven. Als Norman tenslotte weigert om hem met zijn moeder te laten spreken wordt zijn argwaan definitief gewekt. Hij belt Sam en Lila en vertelt hen zijn belevenissen. Zij moeten wachten op zijn terugkomst; hij wil eerst voor nader onderzoek terug naar het motel.

Bij afwezigheid van Norman dringt Arbogast het huis binnen op zoek naar de oude vrouw. Wanneer hij belandt op de eerste verdieping stort een vrouwelijke gedaante zich met een

enorm mes op Arbogast en steekt hem dood.

Als Arbogast niet terugkeert besluit Sam naar het motel te gaan, maar treft daar niemand aan, behalve een oude vrouw, die voor het raam zit. Dan besluiten Sam en Lila om naar de sheriff te gaan. Deze reageert laconiek op hun verdenkingen. Hij weet hun te vertellen, dat Mrs Bates al tien jaar lang dood en begraven is. Zij zou na de dood van haar man haar minnaar vermoord hebben en daarna de hand aan zichzelf hebben geslagen. Norman is een introverte jongen, die niets met het verdwijnen van Marion te maken kan hebben. Een persoonlijk onderzoek van de sheriff bevestigt dit. Norman heeft intussen op dezelfde manier de sporen van de tweede moord uitgewist. Omdat hij onraad begint te vermoeden na het telefoongesprek met de sheriff draagt hij zijn moeder de trap af en plaatst haar zolang in de fruitkelder van het huis.

Nu de politie zich zo terughoudend opstelt besluiten Sam en Lila zelf het heft in handen te nemen. Ze huren een kamer in het motel. Terwijl Sam Norman aan de praat houdt dringt Lila het huis binnen. Norman raakt in paniek wanneer hij merkt wat Lila aan het doen is, slaat Sam neer en rent naar het huis. Lila, die hem aan ziet komen, vlucht de kelder in om daar geconfronteerd te worden met Mrs. Bates. Zij blijkt niet meer te zijn dan een geconserveerd lijk. Dan stormt een tweede moeder met een groot mes de kelder in. Sam is nog net op tijd om haar te overweldigen. Als tijdens het gevecht de vermommingsafvalen blijkt het niemand anders te zijn dan Norman.

Uit de verklaring van een psychiater blijkt, dat Norman uit jalouzie op haar minnaar zijn moeder vermoord heeft. Teneinde te compenseren voor zijn schuldgevoelens brengt hij haar via zijn eigen persoon weer tot leven.

De laatste beelden van Norman ont-hullen, dat de moeder definitief bezit van hem heeft genomen.

(the penis) coming into play with its absence, which is exactly the possibility of castration (past or future) - the possibility that the body might be different" (2). Het is in de oppositie tussen de signifiants, dat betekenis gelegen is. Geen van de geïsoleerde signifiants bezit een eigen, vaste betekenis; het signifié verglijdt voortdurend onder de signifiants. Alleen via een interpunctie, via een tijdelijk stopzetten van het verglijden kan een tijdelijke betekenis naar voren worden gehaald. In de overgang van imaginaire naar symbolische orde constitueert het subject zich middels dit veld van verschillen en opposities, gaat het een plaats innemen in dit systeem van verschillen. Door deze artikulatie in de taal kan het subject een verschil constitueren tussen zichzelf en de buitenwereld en krijgt het een betekenis. Via deze symbolische bemiddeling geeft het subject zijn onmiddellijk beleefde, imaginair relatie met de werkelijkheid op, een imaginair stadium, waarin de eenheid van het subject, zoals gegeven door de eenheid van het lichaam in de spiegel, op de wereld werd geprojecteerd teneinde in ieder ander lichaam de gelijkheid te vinden, die in de spiegel was gevonden. Een imaginaire identificatie wordt vervangen door een symbolische identificatie; de identiteit wordt niet meer aan een imaginair Ik ontleend, maar aan de Ander.

Doordat nu het subject zich identificeert met een plaats buiten zichzelf (wat overigens ook reeds in de imaginaire fase het geval is, maar waarvan het nu juist de karakteristiek is dat dit wordt miskend) is het een gespleten subject. Het subject is gerepresenteerd in de symbolische orde d.m.v. taalsymbolen. Wat in de taal aanwezig is, is het 'sujet de l'énoncé' (het grammatikale subject); wat in de taal gerepresenteerd wordt, maar afwezig is, is het 'sujet de l'énonciation' (het sprekend subject).

Tegelijk met de intrede in de symbolische orde wordt het onbewuste gevormd, ontstaan uit de verdringing van bepaalde signifiants (Lacan maakt hierbij het onderscheid tussen een primaire en een secundaire verdringing). Deze verdringing is een automatisch gevolg van de positionering van het subject; bij de intrede in de symbolische orde worden bepaalde signifiants, bepaalde representaties uit het bewustzijn verdrongen.

Zoals het subject zichzelf als het ware verliest in de taal, zo verliest het ook zijn

oorspronkelijk object van verlangen in de taal: "être tout pour la mère, être le phallus". Lacan spreekt in dit verband van het primordiale 'object a', dat door de symbolisering een verloren object wordt: "de(ze) prijs is het ontstaan van een gemis, een tekort, een leegte op de plaats waar eerst een onmiddellijke presentie bij het primordiale object, waar eerst twee-eenheid heerste" (3). Met dit dubbele verlies ondergaat het kind een dubbele castratie, het object van deze castratie zijnde de imaginaire identificaties van het kind met het verlangen van de moeder, zijn verlangen om voor haar de phallus te zijn.

Al met al kent de overgang van imaginair fase naar symbolische fase via de Oedipusconstellatie en het castratiekompleks voor ons twee belangrijke momenten: de splijting van het subject en daarmee het ontstaan van het onbewuste plus de constitutie van het verlangen in de realisering waarvan gepoogd wordt om een fundamenteel zijnstekort te boven te komen.

We zouden kunnen zeggen, dat het Lacan onder meer gaat om de notie van het subject en de representatie daarvan binnen de taal, de manier, waarop het in en door de taal geconstrueerd wordt. Deze problematiek heeft consequenties gehad voor de benadering van de linguïstiek. Van belang worden nu de relaties die het subject met de taal kan hebben. Geoffrey Nowell-Smith formuleert het nog eens als volgt: "As well as being a system of signs related among themselves, language incarnates meaning in the form of the series of positions for the subject from which to grasp itself and its relations with the real" (4). Het is binnen de linguïstiek vooral Benveniste geweest die rekenschap afgelegd heeft van de positie van het subject (5).

Door de problematiek van *histoire/discours* over te hevelen naar film komen we in aanraking met de vraag naar de positie van de toeschouwer t.o.v. de filmtekst, een metapsychologie van de toeschouwer als onderdeel van de cinematografische intitutie en zo dus weer terug bij de problemen, die door Lacan zijn opgeworpen.

Metz definieert film als een discours, dat zich vermomt als *histoire*. Film is discursief, maar tegelijkertijd ook niet discursief; film presenteert zich als *histoire*, maar tegelijkertijd ook niet. De essentie van Metz' onderzoek is om deze dubbelzinnigheid te ontleden en te begrijpen.

Discursiviteit veronderstelt een onderscheid tussen het grammaticale en het sprekende subject; het veronderstelt een uitwisseling tussen 'ik' en 'jij', waarbij een vertelinstantie zich richt tot een kijker/luisteraar. Zulk een discursieve structuur blijkt bij film niet eenduidig en ongecompliceerd aanwezig te zijn. Vanzelfsprekend kan het taalgebruik binnen de film een discursief karakter hebben, maar dat zegt nog niets over het discursieve karakter van de film als zodanig. Evenmin is de specifiek filmische discursiviteit gelegen in de identificatiemogelijkheden via een 'point of view' met de verschillende personages uit het verhaal. Zij kunnen allemaal op zich wel een bepaalde discursiviteit opleveren, maar die blijft toch gevat in een groter geheel (de totale filmtekst), dat zich als *histoire* presenteert.

Cruciaal wordt nu de vraag waarmee het subject zich dan wel identificeert. De plaats van het 'ik' tijdens de voorstelling moet verklaard worden (iets met betrekking waartoe de fenomenologisch-idealistische theorie in gebreke is gebleven). Nowell-Smith vat het probleem als volgt samen; "In the absence of a subject of enunciation on the side of a film it is hard to see which position is possible for that other subject, that of the spectator him/herself. The spectating subject requires the relation to another in order to situate itself and somewhere the film must provide it with that other" (6).

De pertinentie van deze problematiek is gelegen in het feit dat film weliswaar in een aantal opzichten verregaande overeenkomsten vertoont met de imaginaire orde, maar juist op dit punt wezenlijk anders is: de resolute scheiding tussen waarnemend subject en waargenomen object, de doorbreking van de duele, imaginaire relatie. Film presenteert zich nu ogenschijnlijk als *histoire* in termen van een fundamentele ontkenning van het subject als een gespleten subject. Als waargenomen object is de toeschouwer niet op het scherm aanwezig; de kijker staat volledig aan de zijde van het ziende; het is een al-waarnemend subject en in die zin constituerend voor de film, bestaansvoorwaarde voor de film. In deze hoedanigheid van bestaansvoorwaarde van de film identificeert de kijker zich met zichzelf als kijkend subject, als zuivere waarnemingsact. Het gaat hier dus niet om een identificatie met het spektakel zelf (secundaire identificaties), maar met datgene wat het spekta-

kel in werking zet, met de enonciatieve instantie, met de film als discours. Hierdoor lijkt de film een 'énoncé' zonder 'énonciation' te zijn, lijkt het subject zelf het verhaal te vertellen of liever gezegd: "elle n'est pas racontée du tout, puisque le réceptacle n'est requis que comme un lieu d'absence, où résonnera mieux la pureté de l'énoncé sans énonceur" (7). Identificatie met zichzelf als waarnemingsinstantie impliceert identificatie met de camera. Metz laat dan ook zien hoe het kijken van de toeschouwer en de technische outillage van de cinema elkaar reproduceren (8).

III

Eén van de specifieke structuren van de cinematografische instelling is de voyeuristisch-exhibitionistische relatie tussen film en toeschouwer. Metz heeft uitgelegd hoe het voyeurisme, de skopische drift (een seksuele drift en derhalve een imaginair object nastrevend) op concrete wijze gestalte geeft aan de afstandelijkheid van haar object: de afstandelijkheid van het zien, van het luisteren, de scheiding tussen driftbron en driftobject: "Le voyeur met en scène dans l'espace la cassure qui le sépare à jamais de l'objet" (9). Het is juist in deze afstandelijkheid en het handhaven daarvan, dat de voyeuristische bevreemding gelegen is. In die zin roept het voyeurisme waarlijk de onoverbrugbaarheid van het verlangen symbolisch en ruimtelijk op. De cinematografisch-voyeuristische instelling is gewijzigd t.o.v. deze fundamentele constellatie: naast de afstandelijkheid subect-object behelst zij ook nog eens de afwezigheid van het object, gezien het imaginaire karakter van de cinematografische signifiant. Deze afwezigheid van het object maakt het cinematografisch voyeurisme tot een niet-geautoriseerde kijkdrift, waardoor het gemis, dat bij het 'normale' voyeurisme schijnbaar op te vullen is, werkelijk onoverbrugbaar wordt.

Juist deze afwezigheid van het fysieke object, van een consensus met de exhibitionistische pool maakt, dat zowel de exhibitionerende als de voyerende instantie hun positie kunnen ontkennen en zodoende de film zijn histoire-karakter geven.

Het is vooral deze problematiek, die Metz in "Histoire/Discours" uitwerkt. Hij specificereert hier: de cinema als institutie is zich bewust van zijn exhibitionis-

tisch karakter, de film als tekst verhult dit feit. Hierdoor verkrijgt het filmisch voyeurisme de dimensie van de oerscène en het sleutelgat, wordt zien 'betrappen', zonder deelname aan een spel van kruisende identifikaties (vgl. het theater, waar het voyeurisme in meer traditionele vorm voorkomt).

Zoals nu het waargenomen object is losgekoppeld van het waarnemend subject, zo is dus ook de (imaginaire) exhibitionistische instantie volledig afgescheiden ('rendez-vous manqué') van de voyeuristische instantie. De identificatie is niet meer een spel van uitwisselingen maar, zoals we gezien hebben, een identificatie met de film als discours en daarom met zichzelf als ziende instantie.

IV

Twee miskenningen, die in elkaars lengte liggen als functie van het imaginaire: miskenning van de gespletenheid van het subject, miskenning van de voyeuristisch-exhibitionistische relatie; een kijken dat losgekoppeld is van het geziene, een kijken dat niet geretourneerd wordt door het geziene. Een wetteloos zien, dat de ontkenning vormt van de werkelijke ziende instantie; film als histoire, de toeschouwer als imaginaire regisseur van zijn eigen film.

'Histoire' en 'discours' staan niet als plus en min tegenover elkaar. Hetzelfde geldt voor de andere tegenstellingen die gemaakt zijn: imaginair tegenover symbolisch, voyeurisme tegenover exhibitionisme. Er is sprake van een constante doordringing van het symbolische door het imaginaire; ieder verhaal dat zich als histoire presenteert wordt gekenmerkt door discursieve elementen; in iedere film duiken momenten op, waarbij de ware aard van het kijken van de toeschouwer onthuld dreigt te worden. We hebben te maken met een voortdurend door elkaar heenlopen van deze posities. Het eindresultaat, de uiteindelijke configuratie, waarin deze posities tegenover elkaar komen te liggen is verschillend van film tot film, van tekstueel systeem tot tekstueel systeem (in de zin van mogelijkheid, waarop cinematografische en niet-cinematografische codes zich tot een combinatie kunnen vervlechten) en dient derhalve ook van film tot film bestudeerd te worden (10).

In het volgende zal geprobeerd worden om fragmenten van een film op deze wijze te analyseren, om de posities vast te

leggen, waarin histoire/discours, imaginair/symbolisch en voyeurisme/exhibitionisme zich tot elkaar verhouden; om te bekijken hoe de belangrijke psychoanalytische patronen van de cinematografische signifiant in een film lichtelijk verschoven kunnen worden.

V

In 'Psycho' wordt het de kijker moeilijk gemaakt om aan zijn rol van voyeur te ontsnappen. Op tal van manieren wordt gespeeld met het voyeurisme, dat van de cineast, van de personages en van de toeschouwer en worden er parallellen getrokken tussen deze drie posities.

Het expliciet voyeuristische gedrag dat we tegenkomen in het personage van Norman Bates verwijst naar en verdubbelt de voyeuristische positie die de toeschouwer tot dan toe t.o.v. Marion Crane heeft ingenomen. Maar het is niet in de eerste plaats de positie van één enkel personage die verwijst naar de positie van de toeschouwer, maar een verhouding tussen twee personages: de relatie tussen Norman en Marion is een weerspiegeling van de relatie tussen toeschouwer en scherm. Allereerst is daar de afstandelijkheid: Norman wil onder geen voorwaarde dicht in de buurt van Marion komen. De poging om haar mee te nemen naar zijn eigen huis verhindert hij in zijn rol als Moeder. Ook Marions motelkamer is geen goed alternatief. Dan maar als compromis het kantoortje waar de symbolen van de manier waarop hij Marion wil/kan benaderen aan de muur hangen (de ogen en snabels van de vogels). Zijn gedrag in het kantoortje is van observerende aard: hij bekijkt Marion terwijl ze zit te eten. De afstandelijkheid wordt ruimtelijk uitgedrukt: beiden zitten in uiterste hoeken tegenover elkaar. (foto 1)

Zelfs op het moment van de moord blijft er een zekere afstandelijkheid bewaard tussen Norman en Marion: Marion wordt niet zichtbaar door het mes geraakt, er zijn geen wonden, er is nauwelijks bloed. Met moeite overschrijdt Norman zijn voyeuristische positie, want juist daarin was het plezier gelegen, de moord is slechts een verkrampte karikatuur van de geslachtsdaad.

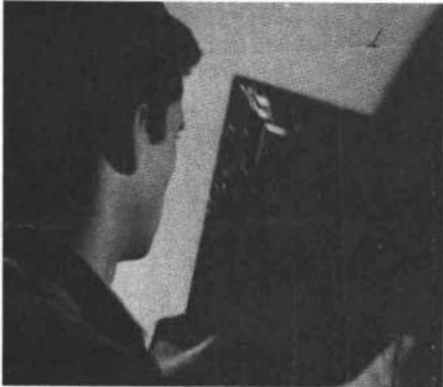
De weerspiegeling van de cinematografische instelling komt op een andere manier naar voren in de scène waar Norman door het gat in de muur naar Marion kijkt. Bates' voyerende activiteit is onver-



1



2



3



4



5



6



7



8

huld en kondigt zich ogenschijnlijk tamelijk onverwacht aan. Maar het is niet alleen de onverhulde, rechtstreekse con-

frontatie met Bates' voyeurschap, waardoor wij ons noodzakelijk met hem moeten identificeren, het zijn ook de omstan-

digheden, waarin hij zijn activiteit uitoefent en die nauwkeurig overeenkomen met de positie van de bioscoopbezoeker; een situatie van niet-geautoriseerde kijkdrift, verwijzend naar de oerscène (vgl. het verkrachtingstafereel, dat op het schilderij uitgebeeld wordt, iets wat veel kinderen in de oerscène menen waar te nemen). (foto 2 t.e.m. 5)

Normans kijken verwijst naar het kijken van de toeschouwer, maar in tweede (of eigenlijk in eerste) instantie ook naar het kijken van de camera/projector. Net als bij dit apparaat is zijn kijken gericht door een klein gaatje, projecteert hij zijn kijken van een donkere naar een lichte ruimte en fungeert zijn netvlies als een gevoelige laag/scherm. In Normans kijken is de verdubbeling van het menselijk kijken en de blik van de camera aanwezig, culminerend in het shot, waarin we Marion zich zien uitkleden: knooppunt, waarin het kijken van Norman, de camera en de toeschouwer samenvallen.

In allerlaatste instantie imiteert ook de gehele douchesituatie de cinematografische instelling, met het douchegordijn als scherm, waarop de schim van Norman geprojecteerd wordt. De identificatie met de voyeuristische positie is echter verlaten, een omdraaiing van de cinematografische instelling, een spel van wisselingen, dat verschillende malen terugkomt. (foto 6 t.e.m. 8)

Norman overschrijdt zijn voyeuristische positie, hetgeen gesymboliseerd wordt door het wegrukken van het scherm. Maar juist dit overschrijden maakt, dat de kijker zich niet meer met hem kan identificeren.

Binnen deze drie raamwerken verwijst Hitchcock via een spel van identificaties naar de positie van de toeschouwer. Hierbij moeten we een onderscheid maken tussen primaire en secundaire identificaties. We identificeren op een gegeven moment met Norman (secundaire identificatie), maar via de camera (primaire identificatie) komen we even zo gemakkelijk weer bij Marion terecht. Wellicht is dit een indicatie voor de vogelvrije, voyeuristische activiteit volgens de filmische modus: de toeschouwer is in principe niet gebonden aan zijn voyeurspositie, althans niet op het niveau van de secundaire identificaties, waar even gemakkelijk van voyeur (Norman) naar exhibitionist (Marion) gesprongen kan worden. Op primair identificatieniveau worden alle personages tot (onbereikbare) exhibitionisten en wordt dus

ook de voyeur (Norman) exhibitionist. Op secundair identificatieniveau kan ook de voyeuristische toeschouwer tot exhibitionist worden.

Deze functies kunnen op beide niveaus door elkaar heenlopen en tot complexe constructies leiden. Vgl. bijvoorbeeld de scène in de douche bij Marion, waar de toeschouwer naar haar kijkt; samen met Marion is hij echter ook het (exhibitionistisch) voorwerp van Normans voyeuristische activiteit; tot slot is de kijker natuurlijk ook weer voyeur t.o.v. Norman. Wat in alle drie deze relaties opvalt is het niet-weten, het 'rendez-vous manqué' van voyeur en exhibitionist: Marion weet niet van Norman, de kijker weet wel en niet van Norman, Marion en Norman weten niet van de toeschouwer.

Via deze totaalconstructie wordt gestalte gegeven aan het 'rendez-vous manqué' van Norman en Marion en krijgt de toeschouwer de rol opgelegd om de verbroken identificaties te herstellen. Het is juist op dit punt, dat Hitchcock duidelijk de discursief-voyeuristische structuur van film accentueert, de toeschouwer zijn voyerende rol bewust maakt en hem als verbindend element tussen de shots laat optreden (11).

Naast de identificatie met voyerende personages zijn daar de momenten van pure identificatie met de camera alleen. Het zijn momenten, waarop de camera door tal van complexe manoeuvres de aandacht op zijn voyeuristische activiteit vestigt en daardoor op de vertellende instantie van de film:

- zo bv. de camerabeweging, die ons door het open hotelraam naar binnen voert
- de camerabeweging naar de enveloppe met geld op het bed in Marions woning; wij zien nu, terwijl zij niet ziet, een moment, dat typisch is voor het regiem van het filmisch voyeurisme
- het langzame dolly-shot vanaf Marions oog, nadat zij vermoord is
- tot tweemaal toe de camerabeweging omhoog langs de trap in het huis van Norman Bates.

Het karakteristieke van al deze momenten, waarop de camera haar aanwezigheid benadrukt, is dat het scènes betreft waar slechts één personage in voorkomt. Hiermee worden elementen van het niveau van 'énonciation' verbonden met elementen van het niveau van het 'énoncé'. Juist in die scènes, waarin de toeschouwer langdurig geconfronteerd wordt met één enkel personage dringt

zich de beklemmende ervaring op van een niet-geautoriseerde kijkdrift (12).

Een andere manier om het imaginair-voyeuristische regiem van de filmtoeschouwer te splijten is om te verwijzen naar de kruisende identificaties van de 'normale' voyeuristisch-exhibitionistische relatie. De meest doeltreffende manier hierbij is om de toeschouwer zelf in de rol van bekeken object te plaatsen; dit wordt werkstelligd door de acteurs in de camera te laten kijken. In 'Psycho' gebeurt dit op verschillende momenten:

1. de agent tijdens de controle langs de snelweg
2. Arbogast op het moment, dat hij buiten de deur van Sams winkel staat
3. Marions oog staart na de moord recht in de camera
4. Arbogast, nadat hij de eerste messteek van Norman ontvangen heeft
5. het lijk van moeder, als Lila dat in de fruitkelder omdraait
6. Norman in de laatste scène op het politiebureau. (foto 9 t.e.m. 14)

Grof genomen kunnen we dit totaalverdelen in twee reeksen:

- a. Het zijn de professionele onderzoekers, die recht in de camera kijken; mensen, die van voyeren hun beroep hebben gemaakt. Zij zijn in de eerste plaats gerechtigd om de kijker aan te spreken. Echter niet sheriff Chambers. Zijn verkeerde inschatting van deze zaak ontnemt hem het recht en ook de macht om zich onderzoekend tot de toeschouwer te wenden. De kijker voelt zich superieur aan Chambers, die zo duidelijk de plank mislaat. Evenmin heeft de psychiater het recht, omdat ook hij het ware inzicht mist. Dit in tegenstelling tot de agent en Arbogast, die beiden aanvoelen, dat er iets niet in orde is.
- b. Het zijn ook de doden, of de mensen, die op het punt staan om dood te gaan, die in de camera kijken. Het is deze verbinding tussen de dood en het voyeurisme, die in het volgende wat nader uitgewerkt zal worden.

"Desire to know can be seen as a neurotic attempt to mask the unconscious fear of castration, a fetishistic device to deny the lack. Not for nothing is the desire to know therefore linked to the desire to see, given the drives behind scopophilia" (13). De drang, de begeerte, het verlangen naar kennis kenmerkt zich als het nastreven van een imaginair object. In 'Peeping Tom' is het zo, dat de slacht-

offers van Mark via de spiegel, die hij op zijn camera bevestigd heeft geconfronteerd worden met hun eigen doodsangst, het ultieme antwoord op de kijkdrift.

Hitchcock maakt effectief gebruik van dit omkeringsproces: de angst van het voyeren is de keerzijde van het verlangen om te voyeren, evenals de agressie van het voyeren de keerzijde is van de agressie van het bekeken worden: "the death-drive is central to desire and therefore to filmgoing as an exteriorization of that desire" (14). Freud postuleert in een latere fase van zijn theorie de doodsdriften naast de levensdriften, enerzijds omdat hij een verklaring moest vinden voor het verschijnsel van de herhalingsdwang, anderzijds omdat (juist daardoor) de oude tegenstelling tussen ego-driften (waaronder de libidineuze driften tot zelfbehoud) en seksuele driften niet goed meer functioneerde. Daarnaast was hij niet in staat om het verschijnsel 'haat' van de seksuele driften af te leiden: "Freud sees hate as a relation to objects which is older than love" (15).

De destructieve krachten van de doodsdriften zijn aanvankelijk op het Ik gericht, maar worden door de narcistische libido van het Ik afgewend en gericht op de buitenwereld, op externe objecten.

Algemener gezegd introduceert Freud via deze derde fase in zijn driftenleer het regressieve karakter van de driften, het streven naar een vroegere toestand. Als Freud deze opvatting tot haar uiterste consequentie doordrijft moet hij concluderen: het doel van alle leven is de dood; de verbinding van het seksuele met het destructieve. Freud benadrukt herhaaldelijk, dat de dood- en levensdriften zich nooit in een zuivere vorm tot elkaar verhouden, maar altijd in een mengvorm werkzaam zijn.

In dit licht kunnen we samenvatten: voyeren is een seksuele drift. Daaraan kunnen we een agressieve, destructieve component onderkennen; een destructie, die volgens Freud in eerste instantie tegen het eigen Ik gericht zou zijn. Laplanche en Pontailis constateren dat er een rechtstreeks verband tussen het verlangen (in Freudiaanse zin) en de doodsdrift is: "the death instinct may lay claim (...) to that aspect of human sexuality, which Freud had recognized as definitive of human desire: its ineradicability, persistence, unrealistic nature and - from the economic point of view - its tendency to reduce tensions to zero" (16).



9



10



11



12



13



14

Zoals gezegd wijst Hitchcock de kijker op zijn voyerende activiteit. Als de kijker in deze film met zijn eigen kijken geconfronteerd wordt dan geschiedt dat op een rigoureuze manier. De agressieve drift van de kijker wordt weer omgedraaid naar hemzelf, de plaats waar die

oorspronkelijk op gericht was. De agressie die van de film uitgaat komt oorspronkelijk van de kijker vandaan. De verbinding tussen kijken en agressie/dood wordt door Hitchcock aangegeven doordat het de doden zijn, die naar de kijker terugstaren, hem het uiteinde-

lijke doel van zijn kijkdrift voorhouden, een reeks, die culmineert in de schedel van moeder, waar nu de ogen letterlijk dood zijn geworden; een moment, dat aan het eind van de film herhaald wordt als het dubbelbeeld van Normans' hoofd en moeders schedel verschijnt: pas als de holle ogen zichtbaar worden richt Norman/Moeder zijn blik op de kijker. Vanuit deze structuur kan het angstaanjagende karakter van 'Psycho' begrepen worden. De kijker wordt niet alleen plotseling geconfronteerd met zijn eigen voyeurisme, maar ook met de ware aard van dat voyeurisme. Het doorbreken/verbreken van de imaginaire relatie doet de kijker/het subject als voyeur ontstaan. Maar zoals wij ogenschijnlijk voyeren t.o.v. de film, zo voyeert uiteindelijk de film t.o.v. ons. Met geweld heeft Hitchcock het regiem van de film als 'histoire' doorbroken. Wellicht komt het hierdoor, dat sommigen hem bij deze film verweten hebben met grove middelen te hebben gewerkt.

VI

'Psycho' wordt gekarakteriseerd door een spel van verdubbelingen. Enerzijds tussen de personages onderling, anderzijds rechtstreeks naar de toeschouwer toe. Deze verdubbelingen sluiten aan bij de demystifikatie van het filmisch voyeurisme en verwijzen rechtstreeks naar de positie van de toeschouwer.

De meest belangrijke verdubbelingen in 'Psycho' zijn die tussen de personages, verdubbelingen die verwijzen naar het spiegelstadium, naar de imaginaire orde. Marion is een verdubbeling van Norman, zij is zijn spiegelbeeld. In eerste instantie komt dat tot uitdrukking in de naamspiegeling.

Norman en Marion worden allebei met vogels vergeleken. Norman zegt het expliciet tegen Marion: "You - you eat like a bird". Norman gedraagt zich tijdens de moord als een verscheurende vogel. De vogels metaforiseren zowel man als vrouw, zowel Norman als Marion. Bij haar dringt het vogelmotief zich ook op via een namenspel: Phoenix als de stad waar zij woont en werkt, Crane als haar achternaam.

Norman benadert Marion als een (roof)vogel; hij bespiedt haar, hij gaat te werk met een snavelachtig voorwerp. Zij is het slachtoffer van zijn psychopathische honger en ook hieraan refereert hij zelf: "Birds really eat a tremendous lot".

Maar de verdubbelingen worden verder doorgevoerd. Normans moeder wordt ook vergeleken met een vogel. Enerzijds omdat Norman op zijn beurt door haar bespied wordt, zich niet aan haar 'ogen' kan onttrekken, anderzijds omdat hij haar net als zijn vogels heeft opgezet.

Marion is als vrouw een verdubbeling van Normans moeder, waardoor zij opnieuw het proces van symbolisering in werking zet, dat Norman maar niet tot een goed einde weet te brengen. Dit verband kan ook via het vogelmotief gelegd worden; als Norman Marion te eten geeft doet hij met haar wat hij met zijn moeder en de vogels gedaan heeft: hij vult haar.

Norman en Marion zijn allebei het slachtoffer van vogels, Norman van zijn moeder en Marion van Norman; maar in laatste instantie zijn ze allebei het slachtoffer van de toeschouwer als vogel-bespieder.

Vandaar het begin van de film, waar de kijker als het ware door de lucht komt aanvliegen om door het hotelraam naar binnen te duiken.

Vandaar dat de kijker tot twee maal toe vanuit vogelperspectief Normans activiteiten in het huis gadeslaat (de moord op Arbogast en het wegdragen van het lijk van moeder).

Een derde spiegeling vinden we in de geestesgesteldheid van de hoofdpersonages: beiden vertonen crimineel gedrag, beiden verkeren echter in omstandigheden, waarin de kijker geneigd is om ze te vergeven.

Beiden bevinden zich in psychische moeilijkheden: het psychopathische gedrag van Norman en het neurotische gedrag van Marion. Tijdens haar vlucht in de auto stelt zij zich de reacties van verschillende personen voor op het moment dat de diefstal ontdekt wordt; er spelen dan verschillende stemmen door haar hoofd. Een referentie aan de stemmen, die in Norman vechten. Tijdens haar gesprek met hem beaamt zij zijn uitspraak, dat iedereen wel eens een beetje gek wordt. Het verdubbelingsmechanisme concretiseert zich langs een andere weg in de vele spiegels, die er in de film voorkomen. Ook deze leiden uiteindelijk naar de positie van de toeschouwer zelf. De spiegels vervullen de volgende functies:

a. zij confronteren de karakters met zichzelf. In 'Psycho' durven de personages deze confrontatie niet aan. Zij kennen zichzelf niet, zij kijken niet naar zichzelf (17). Een ontkenning van

de eigen positie, die aansluit bij de ontkenning van de toeschouwer.

b. zij benadrukken de voyeuristische activiteit van de toeschouwer. Doordat die de personages via een spiegel waarneemt wordt hij zich bewust van het feit, dat hij aan het bespieden is; de voyeuristische positie wordt als het ware versterkt, verdubbeld.

c. de meest voor de hand liggende functie van een spiegel is natuurlijk weerspiegelen, een spiegebeeld geven. We zien deze functie in werking treden bij de scènes in Normans kantoor. Alle belangrijke personages in de film worden ons op bepaalde momenten via spiegels getoond, behalve Norman. Toch wordt ook Norman weerspiegeld en wel door de personages, die hij tegenover zich krijgt aan zijn bureautje. Het meest frappant is dit bij Marion en Sam. Bij Marion in de zin van een mentale weerspiegeling, bij Sam in de betekenis van een fysieke weerspiegeling. Dientengevolge leveren deze scènes een aantal voorbeelden van gekruiste identificaties op: een frontale tussen de toeschouwer en de personages (via de spiegel) en een laterale tussen Norman en zijn klanten.

De verdubbeling tussen Norman en zijn moeder heeft een aantal bijkomende consequenties. Norman is blijven steken in een duele, imaginaire relatie met zijn moeder waarin hij alles voor zijn moeder wil zijn en verlangt, dat zijn moeder alles voor hem is; een streven, dat er bij Norman toe geleid heeft om letterlijk één met haar te worden (18). De onmogelijkheid om te onderscheiden tussen Norman en zijn moeder wordt de gehele film door volgehouden. Sommigen (bv. de psychiater) zien moeder als de moordenaar, anderen geloven misschien, dat Norman de dader is. Deze verwarring treedt op doordat moeder in de manier waarop zij door Norman gepersonifieerd wordt (met zelfs een eigen stem) als het ware als een zelfstandig personage gaat functioneren. Hierdoor wordt een ogenschijnlijk eenduidig gebeuren (jongeman doodt vrouw) veranderd in een mysterieuze zaak. Is het Norman geweest, die Marion gedood heeft vanuit een gevoel van onmacht en agressie, of misschien moeder in een vlaag van jalouzie? Dit maakt dat 'Psycho' een 'Rashomon-achtige' structuur heeft, waarin verschillende versies van de gebeurtenissen naast elkaar staan, zonder dat er ook maar één

bevestigd kan worden (19). Het is opvallend hoe alle verdubbelingen in laatste instantie verwijzen naar de positie van de toeschouwer en proberen om deze uit balans te brengen. Met een zekere lichtvaardigheid zouden we dan misschien de vaak geplaatste opmerking, dat 'Psycho' geen hoofdpersonage kent kunnen omdraaien in zijn tegendeel door te beweren dat al deze verdubbelde en versplinterde karakters samen één personage vormen, een personage, dat niets anders beoogt te zijn dan een reflectie van de toeschouwer, het uiteindelijke resultaat van zijn projecties.

VII

Door de primaire identificatie met de camera wordt er een soort van transcendentiaal subject (niet meer gebonden aan de materie van tijd en ruimte) gecreëerd: "the transcendental self unites the discontinuous fragments of phenomena, of lived experience, into unifying meaning" (20). Hierbij moeten in eerste instantie al op technisch niveau de hulpmiddelen (gebruik van het perspectief, de ontkenning van het verschil en de bewegingsloosheid van de fotogrammen) verborgen blijven.

In het volgende zou ik opnieuw in willen gaan op de problematiek rond 'histoire' en 'discours' aan de hand van een specifieke narratieve strategie om film als 'histoire' te presenteren.

Tijdens het kijken naar film dreigt altijd het gevaar, dat de toeschouwer zich bewust wordt van de kadrering, van het feit dat de camera dingen verbergt, waardoor de gefascineerde, imaginaire relatie verbroken zou kunnen worden. De toeschouwer voelt, dat hem dingen ontnomen worden; het filmisch veld wordt nu een ruimte, die gespiegeld wordt door een vierde zijde, een afwezig veld met daarin de plaats van de afwezige. Dit gemis wordt nu opgeheven zodra er iemand of iets wordt geïntroduceerd in dit veld van de afwezige.

We kunnen zien hoe dit systeem werkt in een eenvoudige 'shot/reverse shot' techniek: de afwezige van shot 1, de eigenaar van de blik wordt tot een personage in shot 2 en als zodanig produkt van de blik van het personage uit shot 1. Met deze overgang vindt een verschuiving plaats van het niveau van enonciatie naar het niveau van het énoncé. Doordat nu de afwezige veranderd is in een personage kan hij niet langer meer wedijve-



15



16



17



18



19



20



21



22

ren met de toeschouwer om het bezit van het scherm; het tegenshot heeft het gat gedicht, dat dreigde te ontstaan in de imaginaire relatie tussen film en toe-

schouwer, doordat deze laatste de vierde zijde gewaar begon te worden. Deze narratieve structuur, die Oudart met een term ontleend aan Lacan aanduidt met

'suture', creëert dus een filmisch subject, dat de plaats van het gemis imaginair opvult met een personage, waardoor het enonciatiekarakter van de tekst verheldert wordt (21).

Bij dit alles is het noodzaak, dat de camera een zekere zijdelingse positie t.o.v. het personage inneemt, want de toeschouwer moet niet op één lijn gezet worden met het personage en met de afwezige, want de toeschouwer is noch de een, noch de ander (vandaar dat volledig subjectieve shots een zeker onbehagen teweeg brengen, waarbij de 'suture' niet meer functioneert). De zijdelingse positie van de camera maakt duidelijk voor wie de 'suture' bedoeld is, nml. het filmisch subject.

De problematiek van de 'suture' zouden we ook kunnen vertalen in termen van fokalisatie en vertelinstantie, een onderscheid, dat wel binnen de narratologie gemaakt wordt (22). Bij fokalisatie gaat het om de visie op de gepresenteerde elementen, dus om degene via wiens blik de lezer de gebeurtenissen meemaakt. Bij de vertelinstantie gaat het om degene, die het verhaal vertelt. Op beide niveaus kunnen we te maken hebben met personagegebonden en niet-personagegebonden instanties.

Wat nu via de code van de 'suture' gebeurt is dat er delegatie plaatsvindt van het niveau van de vertelinstantie (niveau van enonciatie) naar het niveau van de fokalisatie (niveau van het énoncé) met als gevolg dat de vertelinstantie verborgen kan blijven. Om dit wat beter uit te leggen zal ik wat dieper ingaan op fokalisatie en vertelinstantie bij film.

Waar we binnen de literatuur over het algemeen een duidelijk onderscheid kunnen maken tussen fokalisatie en vertelinstantie (bv. in de zin: "de koureur zag de vangrail in duizelingwekkende vaart op zich afkomen" wordt het gedeelte vanaf "de vangrail" gefokaliseerd door de koureur; de verteller is hier een buiten het verhaal staande instantie) blijkt dat bij film veel moeilijker te gaan. Dit komt omdat bij film 'vertellen' en 'zien' ogenschijnlijk synoniemen zijn, omdat het vertellen bij film een speculairere activiteit is. Het feit dat vertelinstantie en fokalisatie elkaar op het eerste gezicht verdubbelen werkt twee kanten op: het is degene die vertelt, die schijnbaar automatisch fokaliseert en het is degene die fokaliseert, die schijnbaar automatisch vertelt.

Hierop spekeert het mechanisme van

de 'structure'. Zo gauw de fokalisatie personagegebonden wordt lijkt het er ook op, dat het betreffende personage op dat moment het verhaal vertelt. De werkelijke vertelinstantie blijft verhuld. In werkelijkheid is het zo, dat achter het personage dat kijkt altijd een instantie aanwezig is die vertelt, dat dat personage kijkt (ook al is dat vertellen op zijn beurt ook weer een speculaire aangelegenheid). Zo moeten we dus nauwkeurig onderscheiden tussen het kijken van de camera en het kijken van de personages. In het eerste geval zitten we op het niveau van de vertelinstantie, in het tweede geval op het niveau van de fokalisatie.

We begrijpen nu ook het gevaar van de momenten, waarop geen personagegebonden fokalisator aanwezig is. We hebben dan te maken met een externe fokalisator, een soort lege instantie waar de blik van afkomstig lijkt te zijn. Doordat vertellen en fokaliseren zo dicht op elkaar zitten roepen nu vragen over de fokalisatie onmiddellijk vragen over de vertelinstantie op.

'Psycho' kent een aantal momenten, waarop de imaginaire 'heling' van het cinematografisch discours geproblematiseerd wordt. Dit geldt in eerste instantie voor de scènes waarin de toeschouwer langdurig geconfronteerd wordt met één enkel personage. Zo bv. de scène waarin Marion zich in haar woning reisvaardig maakt. Er is niemand om het veld van de afwezige mee te vullen. Hierdoor ontstaat een op het eerste gezicht tegenstrijdig verschijnsel. Zoals Metz zegt is er vrijwel automatisch identificatie met de camera, met de ziende instantie, dus met zichzelf. Maar deze identificatie met de camera, met de film als discours treedt (vooral) dan op wanneer de film zich vermomt als *histoire*, en niet dus zoals in deze derde scène uit 'Psycho'. I.p.v. identificatie met de camera is hier veel meer sprake van bewustwording van de activiteit van de camera.

Het paradoxale is nu het volgende: zolang de camerahandeling verdoezeld en via personages ingevuld kan worden is de toeschouwer in staat om de filmische discursiviteit te assimileren, te integreren en daardoor te ontkennen. De toeschouwer is de camera, een proces dat verloopt via een soort kwasi-identificatie, waarbij de eigenlijke functie van de camera verhuld blijft. Wanneer nu de camerahandeling manifest wordt, wanneer er niemand meer van de personages in-

gevuld kan worden komt het tot een rechtstreekse confrontatie tussen camera en toeschouwer, waarbij de ware (voyeuristische) aard van de identificatie duidelijk wordt. Het 'suture'-mechanisme staat dan ook in dienst van een kwasi-identificatie met de camera. In de scènes die de ontmoeting tussen Norman en Marion uitmaken werkt Hitchcock systematisch naar de positie van de toeschouwer toe. Tijdens het gesprek tussen Marion en Norman achter in het kantoor vindt op een bepaald moment een verschuiving in fokalisatie plaats: het POV van Marion wordt niet meer weergegeven. (foto 15 t.e.m. 22)

Dit heeft natuurlijk te maken met een interesseverschuiving in de richting van Norman (23). We kunnen ons afvragen wat de bedoeling is om Norman gedurende een aantal shots vanuit niemands POV te laten zien. De reden hiervoor is dezelfde als voor het wegvallen van Marions POV. Dit wegvallen hangt rechtstreeks samen met een confrontatie met de kijker. Dit gebeurt via een complexe camera-instelling die metaforisch-metonymische kwaliteiten heeft meegekregen. Zo gauw Normans moeder en zijn agressieve gevoelens t.o.v. haar ter sprake komen krijgen we deze instelling te zien: Norman = de aanvallende vogel. Maar even duidelijk, misschien nog wel duidelijker is, dat Norman zelf het slachtoffer is van de (roof)vogel, die klaar lijkt om op hem af te duiken. Een derde aspect van het shot en tevens ook de link met het ontbrekende POV is, dat de vogel de toeschouwer lijkt aan te vallen (een subjectiveringseffect ten gevolge van het feit dat de vogel tijdens de opname recht in de camera staart) en tevens de toeschouwer als voyeur metaforiseert.

We zien dus hoe de toeschouwer op een vernuftige manier geïnformeerd wordt over het karakter van Norman Bates, waarbij die informatie tevens gekoppeld wordt aan de positie van de toeschouwer zelf.

Hiermee is het achterwege laten van een personagegebonden fokalisatie volledig in overeenstemming.

In de voyeurscène met Norman wordt deze lijn doorgetrokken. Zopas hebben we nog opgemerkt dat een volledig subjectief shot aan een eventueel 'suture'-effect voorbij schiet. Nu is het zo dat de vervreemding via een volledig subjectief shot lang niet in alle gevallen optreedt. Een subjectief shot kan op een manier

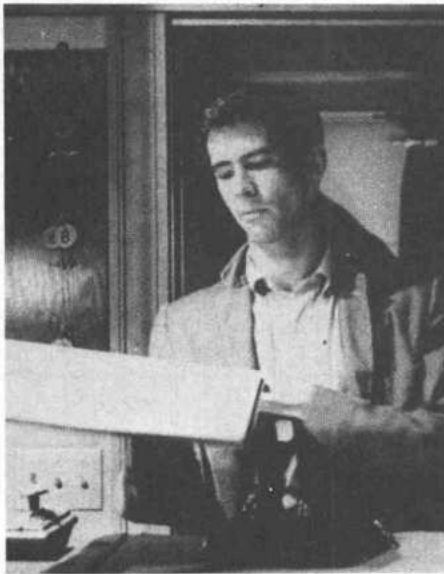
gemonteerd worden, dat het niet mogelijk meer is om uit te maken of we hier te maken hebben met de vertellersinstantie of met het POV van één van de personages. Het is nu precies in deze marge tussen volledig verdoezelende 'suture' en volledige vervreemding in, dat Hitchcock te werk gaat. Allereerst presenteert hij een volledig 'gesutureerd' POV van Norman (wanneer die in het gastenboek kijkt); vervolgens gaat hij over tot een soort van filmische vrije indirecte rede, waarin we over de schouder met Norman meekijken; deze eerste reeks eindigt met een shot zonder POV, zijdelings van Norman, dat op een nog krachtiger wijze de effecten van het shot van Norman en de vogel repeteert. (foto 23 t.e.m. 29)

Vervolgens wordt deze cyclus nog tweemaal in verkorte vorm herhaald, maar nu met een veel krachtiger tegenstelling: de volledig subjectieve shots komen nu rechtstreeks tegenover de shots zonder personagegebonden fokalisatie te staan. (foto 30 en 31)

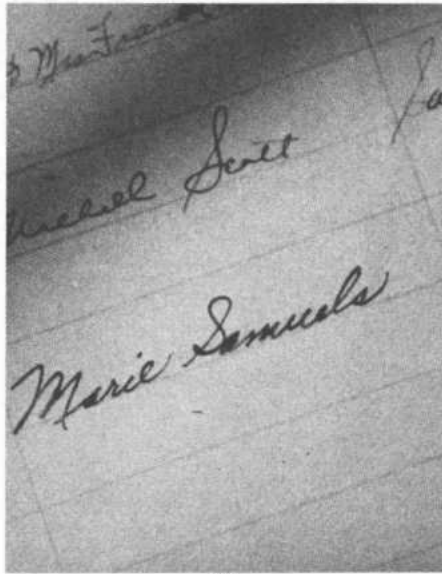
In de zijdelingse shots zien we hoe Normans oog de projector/camera en het scherm verdubbelt, een proces van projectie en introjectie, zoals dat door Metz zo helder uiteengezet is (24); een instelling, die letterlijk zichtbaar gemetamorfeerd wordt door zijn projectie door een klein gaatje en de lichtstraal op zijn netvlies. Samen geven deze zijdelingse shots het pure moment van het zien weer, het zien zonder het geziene, de voyeur zonder exhibitionist.

In de subjectieve opnames van Marion krijgen we zoals gezegd een volledig samenvallen van het oog van de camera, Norman en de toeschouwer. Het is alsof de kijker in deze twee shots op twee verschillende manieren tegenover film geplaatst wordt: de vervreemding, de afstandelijkheid en de ontluistering tegenover de zuigkracht en de beneveling. De subjectieve shots worden gehecht, maar dan wel via opnames, die zelf geen 'suture' kennen en daardoor de werking van het systeem blootleggen.

Het voordeel van een benadering van de *histoire-discoursproblematiek* volgens een psychoanalytische invalshoek is, dat het in staat stelt om te praten over het functioneren van film als zodanig; we kunnen spreken over alle films, maar over geen enkele film in het bijzonder. Indien we dat laatste echter wel doen, dan moet het mogelijk zijn om discursieve momenten te onderscheiden op het niveau van de afzonderlijke codes, waaruit



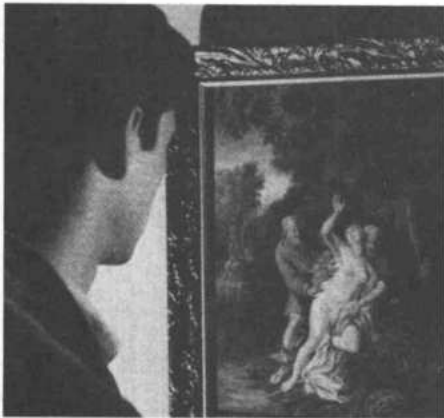
23



24



25



26



27



28



29



30



31

een film is opgebouwd en op het niveau van het samenspel van deze codes. Hiermee verlaten we dan de bestudering van het specifiek-cinematografische. In algemene zin zou je nu misschien al op kun-

nen merken, dat codes die mimetisch aangewend worden (d.w.z. codes, die louter de referent representeren) eerder een verhulling van de enonciatie-instantie bewerkstelligen. Wanneer de filmi-

sche codes echter expressief aangewend worden (d.w.z. wanneer ze gebruikt worden om iets te zeggen over de beeldinhoud) zullen ze meer de aandacht vestigen op hun eigen functioneren en als

zodanig het enonciatiemoment juist onderstrepen.

Je zou het nu juist één van de typische, paradoxale eigenschappen van de cinematografische instelling kunnen noemen, dat het presenteren van de film als histoire zo'n sterk enonciatiekarakter draagt en dat juist op die momenten, waarop de film zichzelf als het ware probeert weg te cijferen zo duidelijk geweten kan worden op het hele apparaat dat in werking gesteld wordt om die ontkenning te bevorderen. Juist in zijn wezen van histoire is de film zo discursief. Het meest duidelijk vinden we dit terug in de technische dimensie van film, die op een steeds meer geperfectioneerde wijze moet verhullen wat er niet is.

Het interessante van 'Psycho' nu lijkt me, dat het deze paradox omdraait: de fascinatie komt binnen het manifeste discours te liggen. We zien de twee 'modi' van histoire en discours duidelijk en vlak bij elkaar functioneren, terwijl we merken, dat ze elkaar kunnen afwisselen en versterken zonder wezenlijk de codes van de klassieke film te verstoren. Het is misschien wel de grootste verdienste van deze film dat hij er in slaagt om onvoorwaardelijke fascinatie te creëren binnen een context van openlijke distantie.

NOTEN

(1) M. VERNET, "Freud: Effets spéciaux, Mise en scène: USA", in: *Communications* 23, Parijs, 1975, blz. 233.

(2) "Presentation of 'The Imaginary Signifier'", *Screen*, Vol. 16/2, Londen, 1975, blz. 11

(3) A. MOOIJ, *Taal en verlangen*, Meppel, 1975, blz. 113

(4) G. NOWELL-SMITH, "A Note on History/Discourse", Edingburgh '76, 1976, blz. 26

(5) Vgl. E. KUYPER, E. POPPE, "Discours, Enoncé et Enonciation", in: *Seminar semiotiek van de film*, Nijmegen, 1980

(6) G. NOWELL-SMITH, a.w., blz. 28

(7) C. METZ, *Le signifiant imaginaire*, Parijs, 1977, blz. 119 (Ned. vertaling: "De beeldsignifikant", Nijmegen, 1980)

(8) J.L. Baudry toont op zijn manier aan, dat de ideologische effecten van deze primaire identificatie reeds in de technische kwaliteiten van de filmapparatuur gegeven zijn (J.L. Baudry, "Cinéma: effets idéologiques produit par l'appareil de base", *Cinéthique* 7/8, 1970)

(9) METZ, a.w., blz. 84

(10) Vgl. METZ, *Langage et cinéma*, Parijs, 1971

(11) Ook in de door de psychoanalyse geïnspireerde filmtheorie wordt het begrip 'identificatie' zelden naar behoren uitgewerkt. Ook ik zal mij hier aan deze nalatigheid schuldig maken, maar niet zonder enige problemen te signaleren. Identificatie met (het voyeurisme van) de camera impliceert niet onmiddellijk identificatie met (het voyeurisme van) de personages. Evenzo moet een onderscheid gemaakt worden tussen identificatie met het personage wiens blik de toeschouwer op een gegeven moment deelt of met het personage waar de toeschouwer naar kijkt. Als Norman door het gat in de muur kijkt, kijkt de toeschouwer aanvankelijk met hem mee; een praktisch parallel lopen van primaire en secundaire identificatie. In de volgende instelling waarbij we Norman van opzij te zien krijgen, vallen deze twee vormen van identificatie uit elkaar. Als dan Marion in een volledig subjectief POV-shot in beeld komt is daar nog steeds de identificatie met Norman (de toeschouwer ziet wat hij ziet). Maar evenzogoed is hier ook weer identificatie met Marion, met het geziene. Een derde kwestie is hoe de identificatiepatronen komen te liggen, indien er meerdere personages tegelijk in beeld zijn.

(12) Norman is overigens niet de enige voyeur, die de toeschouwer op zijn status wijst. Praktisch alle personages in de film voyeren: de moeder van Marion; haar portret op de schoorsteen is hinderlijk, Sam wil haar omdraaien

- ook de moeder van Caroline is nieuwsgierig
- Lowery is een werkgever die zijn personeel goed in de gaten houdt; hij heeft niet voor niets een glazen deur tussen zijn vertrek en dat van de meisjes

- Arbogast, de politieagent, de sheriff en de psychiater zijn natuurlijk beroepsvoeyers
- de bediende in de winkel van Sam slaat het gesprek tussen Sam en Lila nauwlettend gade.

- Sam en Lila zelf doorsnuffelen het Bates-motel.

(13) R. HUMPHRIES, "Peeping Tom: Voyeurism, the Camera and the Spectator", in: *Filmreader* 4, Evanston, 1979, blz. 198

(14) R. HUMPHRIES, a.w., p. 199

(15) J. LAPLANCHE, J.B. PONTALIS, *The Language of Psychoanalysis*, Londen, 1980, blz. 99

(16) LAPLANCHE, PONTALIS, a.w., blz. 10

(17) De enige, die wél reageert op haar eigen spiegelbeeld is Lila; zij herkent zichzelf aanvankelijk niet en schrikt van haar eigen evenbeeld. Zij valt derhalve niet ten prooi aan de imaginaire verleiding van het beeld. Het is dan ook Lila die het gevaar trotseert, het geheim ontdekt.

(18) Zowel S. Heath als R. Bellour spreken van een 'oedipale logica' binnen de klassieke speelfilm, van een oedipaal traject, dat door de held afgelegd moet worden. Een mannelijke held wel te verstaan wiens verlangen de positie en het beeld van de vrouw in de film bepaalt.

(19) Bellour onderscheidt drie versies van de gebeurtenissen (*L'analyse du film*, Parijs, 1979, blz. 301), maar ziet daarbij een aantal belangrijke zaken over het hoofd:

a. hij citeert een verkeerde versie van de sheriff: het is niet Norman, die volgens hem de minnaar doodt, maar Normans moeder.

b. natuurlijk is de versie van de psychiater niet de oplossing van het raadsel; hiermee gaat Bellour voorbij aan de ironie van deze scène. Er is vaak kritiek geweest op dit gedeelte maar m.i. is het juist heel functioneel: we hebben hier één van de verschillende versies van het verhaal.

c. op de derde plaats is daar de versie van Norman.

d. Bellour vergeet, dat er nog een vierde versie bestaat, nml. het verhaal van Norman in zijn rol van moeder, waarin 'zij' hem de schuld van alles geeft.

e. tenslotte is daar eigenlijk ook nog de versie van de toeschouwer zelf, die op geen enkele wijze uitsluitel geeft; we zien dat Marion vermoord wordt en dat dat gebeurt door een gedaante in vrouwenkleren. Maar we krijgen niet het gezicht van de moordenaar(es) te zien, evenmin als bij de moord op Arbogast.

20) BAUDRY, a.w., blz. 45

(21) Vgl. J.P. OUDART, "La suture", *Cahiers du Cinéma* 211/212, 1969; tevens: "Dossier on Suture", *Screen*, Vol. 18/4, 1977/1978; D. DAYAN, "The Tutor-Code of Classical Cinema", in: BILL NICHOLS(ed.), *Movies and Methods*, Berkeley, 1976, blz. 449.

(22) Vgl. o.a. M. BAL, *De theorie van vertellen en verhalen*, Muiderberg, 1978.

(23) W. VERSTAPPEN, "De eenvoud van Hitchcock", *Skoop* 17/3, 1981, blz. 43-36.

(24) METZ, a.w., blz. 71.

Juist verschenen:

Dirk DE GROOFF MEDIALAND 2000

Een empirische en
typologische beschrijving
van de nieuwe media.

Prijs 350 Fr.

Te bestellen bij het CeCoWe

E. Van Evenstraat 2A
B-3000 Leuven
Tel. 016-22.10.70