

Slavoj Žižek en film(teorie)? Deel 2: 'n Interpretasie van *It Follows*

Slavoj Žižek and film (theory)? Part 2: An interpretation of It Follows

CILLIERS VAN DEN BERG

Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans

Fakulteit Geesteswetenskappe

Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein

E-pos: vdbergjp@ufs.ac.za



Cilliers van den Berg

CILLIERS VAN DEN BERG is senior lektor in Duits letterkunde aan die Universiteit van die Vrystaat. Hy het 'n PhD in Duits (2003) en Afrikaans & Nederlands (2009). Sy navorsingsfokus is hoofsaaklik vergelykend van aard en fokus op die interaksie tussen letterkunde en sosiopolitieke konteks, asook die kulturele omgaan met “moeilike verledes”. Uitgebreide navorsingsbesoeke sluit besoeke aan die Universiteit van Augsburg (Duitsland), Leiden Universiteit (Nederland) en Cornell Universiteit (VSA) in.

CILLIERS VAN DEN BERG is senior lecturer in German literature at the University of the Free State. He has a PhD in German (2003) and Afrikaans & Dutch (2009). His research is mainly comparative in nature and has the interaction between literature and its socio-political context and the cultural coming to terms with “difficult pasts” as its focus. Extended research visits include research at the University of Augsburg (Germany), Leyden University (the Netherlands) and Cornell University (USA).

ABSTRACT

Slavoj Žižek and film (theory)? Part 2: An interpretation of It Follows

Whereas part 1 of this study gave a short introduction to and overview of Žižekian or neo-Lacanian film theory, part 2 uses the horror film It Follows in order to demonstrate the most important theoretical motifs of this theory, thereby illustrating what a Žižekian analysis would look like. The use of the horror genre as explicating tool is motivated by the traditional psychoanalytical reception of this genre by film theorists. A number of Freudian theoretical motifs, often used in the interpretation of these films, are discussed – with specific reference to the unique context of horror movies. These include the Oedipus complex (including all of its effects); the allegorisation of the Oedipus-family nexus (by transposing it to the socio-political context); the suppression of everything that transgresses the heteronormativity of the social order; Unheimlichkeit or the uncanny (which acknowledges the familiar made strange); the porousness of borders between the familiar and unfamiliar (or the “I” and the “Other”, or the protagonist and antagonist); trauma as that which surpasses any attempt to be given meaning through representation; and the object as that which is to be discarded and held at a safe distance.

The argument then shifts to a very specific horror genre, namely the slasher-film, as a genre that in the past has often been used to comment on societal changes. The slasher is

again defined in terms of a number of theoretical motifs and conventions – these include: the notion of the Final Girl (as the sometimes androgenous protagonist who conquers the monster at the end of the film); the explicability of the monster (more often than not as victim of a traumatic incident in the past); the stalking of the protagonist by the antagonistic monster figure; death as punishment for transgressive behaviour; the absence of parents and parental control; and the use of focalisation of the camera (often representing a shift from the perspective of the antagonist at the beginning of the film to the perspective of the protagonist at the end). These motifs and conventions are then used with reference to the psychoanalytical motifs mentioned earlier, to describe the historical trajectory of the horror film, specifically the slasher, in terms of its theoretical reception. This theoretical narrative sees the 1970s as a time where patriarchal normativity was in crisis, the 1980s as a reactionary move towards a neo-conservatism, the 1990s as representative of postmodernism and modern examples of horror as representing a mixture of both, although its conservatism might have the upper hand.

The interpretation of *It Follows* concludes the argument. The film is interpreted again with reference to the theoretical motifs and conventions (both of horror film as genre and the slasher as sub-genre) – with a specific focus on the meaning of sex in the film (thereby reading it in terms of the Žižekian drive, desire and jouissance); the meaning of the monster; of “it” (interpreted with reference to a Symbolic absence, an Imaginary visualisation as attempt at creating meaning and the abject Real); and the film’s use of the gaze as core motif. The gaze (interpreted as manifestation of the objet petit a) has a defamiliarising function both on a diegetic level and the level of the viewer watching the film. This allows the interpretation of the film as an illustration of the dynamics of ideology. Both the characters on the diegetic level and the viewer are confronted by the gaze, which immediately induces attempts to create a fantasy in order to make sense. In conclusion fantasy and ideology are presented as conjoined activities which are only visible through being made unfamiliar – this being the very thrust of Žižekian film theory.

KEY CONCEPTS: Žižek, film theory, horror films, slasher, psychoanalysis, ideology, fantasy, gaze, *unheimlich*, postmodern

TREFWOORDE: Žižek, filmteorie, grufilms, “slasher”, psigo-analise, ideologie, fantasie, “gaze”, *unheimlich*, postmoderne

OPSOMMING

Waar deel 1 van hierdie studie ’n kort oorsig oor Žižekiaanse, oftewel neo-Lacaniaanse filmteorie gegee het, word in deel 2 die grufilm, *It Follows*, gebruik om die belangrikste teoretiese motiewe uit hierdie tradisie en dus ook Žižekiaanse filmanalise as sodanig, te demonstreer. Die gebruik van hierdie genre word gemotiveer deur na filmteorie se tradisioneel psigo-analitiese benadering tot grufilms te verwys. Enkele motiewe, herleibaar na Freudiaanse teorie, word aangedui – spesifiek met verwysing na die gebruik daarvan in die teoretisering van grufilms. Daarna word die “slasher”-subgenre beskryf, veral in terme van die historiese trajek wat die psigo-analitiese resepsie van hierdie gewilde genre illustreer. Laastens volg die analise van *It Follows* met betrekking tot die motiewe en konvensies bespreek in die vorige afdelings én deel 1 van hierdie studie. Die betoog word afgesluit deur die film as ’n demonstrasie van die dinamika van ideologie te interpreteer.

1. INLEIDING

Deel een van hierdie studie het gepoog om ’n oriënterende oorsig oor neo-Lacaniaanse filmteorie te bied. Laasgenoemde is as “Žižekiaans” getipeer – grootliks vanweë die sentrale en verteenwoordigende rol wat Žižek in hierdie ontwikkeling binne die Lacaniaanse filmteorie speel. Die oorsig het as ’n enigsins simplistiese bestekopname van die(her-)interpretasies van Lacaniaanse sleutelmotiewe vorm aangeneem. Hierdie motiewe sou volgens hom voorheen deur *sogenaamde* Lacaniaanse filmteoretici heeltemal onderbelig of alternatiewelik gewoon verkeerd geïnterpreteer word – iets wat nou deur hom (en ander teoretici) op die voorgrond geskuif en “reggestel” word.

Die motiewe wat as kapstokke van Žižekiaanse filmteorie geïdentifiseer is, sluit onder meer die volgende in: die *objet petit a*; die Simboliese, Imaginêre en Reële registers; *jouissance*; drang en begeerte en fantasie/ideologie. Hierdie teoretiese begrippe skarnier egter almal op die “gaze” as sleutelmotief – dit wat pertinent die herinterpretasie van Lacan vir film beliggaam en dus ook die skeiding tussen tradisionele en neo-Lacaniaanse filmteorie vergestalt. Waar die “gaze” vroeër met die kamera se perspektief in verband gebring is (met al die ideologiese implikasies wat dit meebring), identifiseer Žižekiaanse teoretici die “gaze” as die film se disrupsie van die kyker se blik – ’n vervreemding waardeur die kyker van sy of haar eie geïmpliseerdheid in dit wat gesien word, bewus word. Laasgenoemde belig die film as fantastiese konstruk, maar méér nog ook die beperkinge en feilbaarheid van die Simboliese en Imaginêre registers wat enige filmrepresentasie veronderstel.

Žižek gebruik die “gaze” om die ideologiese dinamika van film te ontmasker en sien film sodoende as verteenwoordigend van en demonstratief vir hoe ideologie as sodanig funksioneer. Sentraal tot Žižekiaanse filmteorie is vervolgens dan juis die wyse waarop filmteorie gebruik kan word om alledaagse ideologie te problematiseer, vernaam in terme van kritiek jeens moderne kapitalisme. Sy selfopgelegde taak is die kritiese analise van *populêre* kultuurprodukte – hoe gewilder die films, hoe meer verteenwoordigend sou dit wees van sosiaal-bepaalde begeertes en die ideologiese pogings om dit te manipuleer.

Deel twee van hierdie studie behels die Žižekiaanse analise van ’n geselekteerde film, ten einde die praktiese aanwending van bogenoemde teoretiese motiewe as analitiese apparatuur te demonstreer. Soos hierbo vermeld, word die “gaze” as sentrifugale oriëntasie van die analise gestel en strook hierdie poging tot interpretasie met Žižek se oortuiging dat film(teorie) met verwysing na ideologiese betekenis gelees moet word. Die film onder bespreking is David Robert Mitchell se grufilm *It Follows* (2014); en ten einde die keuse van die film as ideologies en filmteoreties relevant te motiveer, word die grufilmgenre (en veral die sg. “slasher”-subgenre) teoreties en histories gekontekstualiseer. Žižek gebruik allerlei filmvoorbeelde in sy werk, óók grufilms, maar *It Follows* se internasionale resepsie het tot op hede nog nie ’n suiwer Žižekiaanse optiek verreken nie. Buiten ’n blote demonstrasie van die teoretiese motiewe soos bespreek in deel een van hierdie tweeluk, poog ek dus in deel twee om beide tot die akademiese resepsie van dié spesifieke film in internasionale konteks én tot ’n meer akademiese omgang met grufilms in die Suid-Afrikaanse konteks ’n bydrae te maak.

2. DIE GEBRUIK VAN DIE GRUFILMGENRE

’n Ooglopende vraag is waarom hier van ’n grufilm gebruik gemaak word om Žižekiaanse filmanalise te demonstreer? Die antwoord is driedig van aard: eerstens word die resepsie-geskiedenis van die grufilmgenre – vir soverre laasgenoemde geteoretiseer is – oorwegend deur invalshoeke gekenmerk wat in breë trekke as *psigoanalities* getipeer kan word (waarby

ook Lacaniaanse filminterpretasies aansluit). Tweedens verteenwoordig grufilms tradisioneel ’n filmgenre wat op die periferie van ernstige filmkuns figureer: dit sou banaal wees, dikwels van swak smaak getuig en esteties gesproke nie van besondere hoë kwaliteit spreek nie. Tog bly die genre betreklik gewild, wat dit myns insiens verteenwoordigend van juis dié populêre kultuurprodukte maak, wat Žižek in sy werk ondersoek en as illustrasiemateriaal inspan. Derdens vertoon die historiese narratief rondom die evolusie van die “slasher”-subgenre ’n trajek wat veral polities-ideologies gelees is/word – spesifiek in terme van psigoanalitiese parameters. *It Follows*, ’n grufilm wat op die konvensies van die “slasher” inspeel, is sodoende by uitstek geskik om Žižekiaanse filmanalise te demonstreeer.

2.1 Grufilms en psigoanalise

Die tipering van filmgenres en filmgenre-konvensies verteenwoordig ’n uiters problematiese en dikwels meta-teoretiese handeling.¹ Hierdie problematiek word veral in die geval van grufilms op die spits gedryf, wat pogings tot ’n klinkklare en a-historiese, universele definisie van genre en genre-merkers dikwels laat skipbreuk ly.² Simplisties gesproke kan definisies oorwegend tussen kognitiewe en psigoanalitiese kampe verdeel word: kognitiewe benaderings kan hier nie onder die loep geneem word nie,³ maar kennisname van die psigoanalitiese tradisie lig wel tradisionele- en neo-Lacaniaanse filmteorie toe.

Die skering en inslag van filmteorie oor die algemeen was, soos in deel een van hierdie studie aangedui, vir lank sterk psigoanalities gekleur – maar dit beteken nie dat die grufilmgenre as sodanig sentraal gestaan het nie. Binne die Amerikaanse filmteoretiese diskoers is die grufilmgenre byvoorbeeld tot groot mate genegeer, maar ’n klassieke bundel geredigeer deur Britton e.a. getiteld *American Nightmare: Essays on the Horror Film* (1979), het ’n baie sterk wending tot die spesifiek Freudiaanse lees van hierdie genre bepleit. Wood (1979) se inleidende essay hierin slaan ook die brug tussen Freud en Marx (via Marcuse), wat in ander diskursiewe kontekste al lank reeds met groot vrug gedoen is.⁴

Waar deel een van hierdie ondersoek op kognitiewe teoretici se diskreditering van psigoanalitiese filmteorie (veral met betrekking tot die Lacaniaanse vergestaltung daarvan) gewys het, poog verskeie teoretici steeds om die relevansie en heuristiese waarde van eersgenoemde te bepleit – Schneider (red.) se *Horror Film and Psychoanalysis* (2004) is ’n meta-teoretiese bestekopname van hierdie poging.⁵ Soos hierbo aangedui, speel ook Žižekiaanse filmteorie op hierdie problematiek in – nie net deur sy gebruik van talle voorbeelde uit die grufilmskat nie, maar ook sy herontplooiing van Lacaniaanse motiewe in sy filmteoretiese werk.

¹ Kyk Buscombe (2012:12-26); Altman (2012:27-41); Grindon (2012:42-59); Wright (2012:60-68) en Murphy (2011:10-14).

² Kyk Cherry (2009:1-19); Crane (1994:22-45); Kawin (2012:360-381); Tarrat (2012:382-401) en Murphy (2011:14).

³ Noël Carroll se *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart* (1990) is hier van seminale belang. Kyk ook Smuts (2014:3-20); Cherry (2009:155-166) en Wetmore (2012:loc 158).

⁴ Die betekenis van Wood kan nie onderskat word nie (kyk bv. Murphy 2011:16-19; Phillips 2012:11).

⁵ Selfs die self-verklaarde eksponent van kognitiewe filmteorie, Noël Carrol, wys in hierdie bundel daarop dat psigoanalitiese perspektiewe *soms* van waarde kan wees (2004:257-270).

2.2 Psigoanalitiese motiewe in grufilms

Psigoanalitiese filmteorie is en bly egter ook 'n sambreelterm vir verskeie teoretiese praktyke wat dikwels van mekaar verskil en mekaar soms selfs wedersyds uitsluit.⁶ Lacaniaanse en Žižekiaanse filmteorie verteenwoordig maar twee geledinge hiervan – tog kan daar op 'n aantal algemene kernmotiewe gedui word, wat ook relevant vir die Žižekiaanse interpretasie van *It Follows* sal wees:

- 1) Noodwendig speel Freud se Oedipuskompleks 'n belangrike rol – in terme van die grufilm dikwels vergestalt in die dinamika van die *kerngesin*: hierby word die patriargale funksie van die vader, wat die kastrasie-effek, die verdringing van drifte en drange en talle ander aspekte wat hiermee resoneer, insluit.⁷
- 2) Die verbandlegging tussen Freud en Marx beteken, in terme van die gesinsdinamika van die grufilm, pertinent die *allegoriserings* van die gesin: die mikrokosmos van die familie-opset word vertaal na die makrokosmos van die sosio-politieke bestel. Die Oedipuskompleks verkry hierdeur politieke kontoere en die gruwels van die gesin word na die gruwels van die geïdeologiseerde maatskappy as sodanig getransponeer.⁸
- 3) Dít wat nie by die heteronormatiewe, patriargaal-bepaalde stand van sake inpas nie, word liefs *onderdruk of verdring*. Dít is die lot van enige vorm van sosio-politieke transgressie, waarvan verskeie vorme van seksualiteit, oftewel seksuele energie, sekerlik as die skouspelagtigste voorbeelde dien. Die keersy hiervan is egter juis die “Wiederkehr des Verdrängten” as simptomatiese manifestasie van dít wat onderdruk word.⁹
- 4) “*Das Unheimliche*” (“uncanny”) word verstaan as die onthutsing wat volg op die vertroude wat vervreemd of bevreemdend word. Agter die bekende skuil die afgrond van die onbekende (of omgekeerd) en die visuele filmbeeld (“image”) word 'n skerm waardeur die verskuilde bedreiging afgeskerm word.¹⁰
- 5) Strak *grense vervaag* of *skeidings word poreus* (sien 4) – daar is 'n onthutsende bewuswording van die osmose tussen die Ek en die Ander, die monster en sy teenstander: die funksie van projeksie in die vaslê van hierdie grense is onderliggend aan hierdie dinamika. Dit beteken onder meer dat die interpretasie van sekere grufilms 'n herbesinning oor die grense van beide die subjek en sy/haar liggaam/liggaamlikheid/beliggaming noodsaak.¹¹
- 6) Die gruwelike in die grufilm is dikwels dít wat nie onder woorde gebring kan word nie – dít wat anderkant die grense van interpretasie lê. Daarom word dít soms ook

⁶ Kyk as 'n voorbeeld Schneider (2004) se reeds vermelde werk; kyk ook bv. Staiger (2015:223-224) oor die “slasher” in dié verband.

⁷ Kyk bv. Dumas (2014:25-26, 30-32); Wood (1979) en Williams (1996) se werk: *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film* (15, 18). Interessant genoeg bied Greven (2011:87-88) 'n ander perspektief op die psigoanalitiese gesinsdinamika wat nie op die Oedipuskompleks berus nie.

⁸ Kyk Sharrett (2014:56-72); Cherry (2009:167ff.); Phillips (2005:3-6); Williams (1996:16, 270); Roche (2014:23-24, 65); Jackson (2013:86).

⁹ Kyk bv. Dumas (2014:33). Die genre van grufilms as sodanig vertoon natuurlik dikwels ook 'n transgressiewe aard!

¹⁰ Kyk bv. Cherry (2009:102-111); Gelder (2000b:49). Kyk ook deel een van hierdie studie.

¹¹ Hoewel losstaande van suiwer Freudiaanse interpretasies, voer Halberstam (1995) 'n oortuigende argument rakende “vel” as metafoer in grufilms aan. Die vel word die grens / skeiding wat metafories dobber tussen die Ek en die Ander (kyk veral 6-8).

met *trauma* in verband gebring, wat noodwendig liefers verdring word. Hierdie trauma kan ontologies of histories bepaald wees, maar vreet in beide vergestaltungs die normatiwiteit van die alledaagse (van die protagonis en/of kyker) aan.

- 7) Die gruwelike volg dikwels vanuit 'n fokus op die *abjekte* as dié objek van walg en weersin wat alleenlik deur die vasstel van grense afgewys en afgeweer word. Die abjekte veronderstel 'n objektivering van dit wat weersin wek,¹² in die geval van grufilms dikwels vergestalt deur die monstrositeit van die antagonis, of die platloop van enige buffers waardeur distansie tot die weersinwekkende gehandhaaf word.

Hierdie sewe motiewe verteenwoordig 'n uiters gesimplifiseerde veralgemening: elk daarvan word genuanseerd en uniek in die verskillende geleding van psigoanalitiese filmteorie ingebed. Tog is dit ook duidelik dat die motiewe mekaar grootliks impliseer, deels oorvleuel of ten minste met mekaar resoneer.¹³ Maar wat is dan die definisie van die grufilmgenre? Hipoteties gesproke waarskynlik 'n veranderlike konstellasie van hierdie motiewe of, om dit epigrammatis in die woorde van Wood (1979:14) te stel: “Normality is threatened by the monster”.¹⁴

2.3 “Slashers” as subgenre

Soos die genre waartoe dit behoort, vertoon die “slasher”-subgenre soortgelyke probleme waar dit kom by tipering en definisie – 'n kwessie wat verder bemoeilik word deur die ontwikkelinge binne hierdie subgenre. Een van die eerste teoretiese bydraes om die “slasher” krities af te tas, was Vera Dika se *Games of Terror* (1990), 'n werk wat 'n strukturalistiese invalshoek gebruik om die films te tipeer.¹⁵ Buiten die strukturalistiese sjablone van verskeie kritici wat gevolg het, word aspekte van die “slasher” telkens weer tuisgebring in die konstellasie van motiewe hierbo genoem – soos duidelik sal word wanneer hieronder 'n voëlvlug oor die historiese trajek van die “slasher” gebied word.

2.3.1 *Generiese merkers en konvensies van die “slasher”*

Die konvensies van die “slasher” is eweneens moeilik vasstelbaar (kyk Cherry 2009:20-36) – wat beteken dat hier nie standpunt oor “slasher”-konvensies in die historiese ontwikkeling van die genre ingeneem kan word nie. John Carpenter se *Halloween* (1978) word as die eerste volbloed “slasher” geag, met die sub-genre wat veral in die 1980's die loket stormloop (kyk Rockoff 2002:loc 382-739).¹⁶

¹² Kyk Creed (1993); Creed (2000:64-66); Humphrey (2014:39); Dumas (2014:32). Greven (2011:141) bied 'n alternatief op die interpretasie van die Abjekte met betrekking tot die rol van die vrou in die grufilm-genre.

¹³ Copjec (2000:53-54) dui op die gevare verbonde aan die gebruik van die Oedipus-motief *en* die teoretiese tentakels wat daarmee saamhang. Kyk ook Halberstam (1995:9-11).

¹⁴ Kyk ook Nickel (2012:14).

¹⁵ Kyk Cherry (2009:39); Conrich (2015:110-114) en Rockoff (2002:loc 111).

¹⁶ Kyk Murphy (2011:136-139) vir 'n geselekteerde lys van “slashers” – die bekendste voorbeelde is waarskynlik die *Halloween*-films, die *Friday the 13th*-films, die *A Nightmare on Elm Street*-films en dan die *Scream*-films as 'n postmoderne ontwikkeling.

Verskillende teoretici stel verskillende genre-konvensies vas,¹⁷ waarvan hier enkele gemeenskaplike motiewe gelys word:¹⁸

- 1) Die narratief word gedryf deur die protagonis en antagonis (monster): die protagonis is gewoonlik ’n aantreklike, seksueel nié aktiewe meisie (maagd?), wat in die laaste bedryf van die filmnarratief die monster oorwin en oorleef. Hierdie karakter is die emblematiese *Finale Meisie* (“Final Girl”) – een van die belangrikste teoretiese kapstokke in die grufilmgenre. Clover maak met die publikasie van *Men, Women and Chainsaws* (1992) ’n enorme kritiese impak met haar teoretisering van die Finale Meisie. Sy problematiseer die gender van laasgenoemde, wat weens haar androgene of manlike eienskappe, asook die internalisering van patriargale, fallosentriese konvensies in die oorwinning oor die monster, ’n manlike surrogaat sou daarstel, waarmee die manlike kyker kan identifiseer.¹⁹
- 2) Die monster word dikwels gedefinieer, oftewel “sinvol” verklaar in terme van ’n traumatiese insident uit sy verlede – wat deels lig op sy moordveldtog werp.
- 3) Die konflik neem die vorm van teistering van die protagonis en haar onmiddellike vriende en/of familie aan (laasgenoemde word deur die loop van die narratief op grusame wyse vermoor – en dít dan meestal intiem, deur die gebruik van ’n primitiewe wapen soos ’n mes, kapes of byl).
- 4) Die dood van die slagoffers kan dikwels as bestraffing van “transgressiewe” gedrag geïnterpreteer word – tipies na aanleiding van seksuele handeling en/of seksuele promiskuïteit (kyk punt 3 onder 2.2 hierbo; kyk ook Clover 1992:34; Short 2007:45).
- 5) Die milieu waarin die teistering afspeel, word dikwels deur ’n afwesigheid van outoriteitsfigure gekenmerk – ouers staan byvoorbeeld heeltemal periferaal tot die ontvouende konflik (kyk bv. Short 2007:53-54). Veral hierdie konvensie word dikwels in terme van politieke allegoriserings geles (kyk punt 2 onder 2.2 hierbo; kyk ook Clover 1992:22).
- 6) Die fokalisering van die kamera is in die “slasher” van groot betekenis, oorgeset synde word dit dikwels deur teoretici op die voorgrond geplaas.²⁰ Daar vind gewoonlik ’n verskuiwing van fokalisering met verloop van die handeling plaas: die kameraspektief se fokalisering vanuit die monster se perspektief aan die begin van die film verskuif na die fokalisering vanuit die Finale Meisie se perspektief teen die einde.²¹ Dit is egter ook so dat veral “slashers” as misogynisties geïnterpreteer is, weens wat beskou is as die voyeuristiese objektivering van die vroulike slagoffers en Finale Meisie (natuurlik met behulp van Mulvey se teoretisering van die manlike

¹⁷ Kyk bv. Rockoff (2002:loc 111-254); Clover (1992:23-42); Staiger (2015:214-215); Gelder (2000a:273); Roche (2015:17-18); Murphy (2011:23-26); Kendrick (2014:318-320).

¹⁸ Hierdie konvensies geld “gewoonlik” of “dikwels” en moet geensins as programmaties geles word nie.

¹⁹ Kyk veral Clover (1992:43-47, 51); Cherry (2009:139-140); Roche (2014:203); Pheasant-Kelly (2015:151-152). Short (2007) is uiters krities oor Clover se interpretasie (kyk veral 4, 6, 12, 47-49, 56, 160).

²⁰ Kyk bv. Clayton (2015:7-8); Balanzategui (2015:162). Interpretasie verskil oor die betekenis hiervan – kyk bv. Roche (2015:19, 22).

²¹ Kyk Roche (2015:18); Roche (2014:103).

“gaze” – soos bespreek in deel 1 van hierdie studie), waarmee die kyker sou identifiseer.²²

Sommige van hierdie aspekte kan ooglopend met die kernmotiewe van die grufilm, wat hierbo vermeld is, in verband gebring word. Die ooglopendste is die Oedipuskompleks, waarvolgens die afwesigheid van outoriteit die vergestaltung van onderdrukte transgressiewe begeertes moontlik maak – met die monster, as obscene keersy van die Vader, wat dan poog om die balans te herstel. Die oorwinning oor die monster sinjaleer die toetrede tot die narratief van patriargale normatiwiteit.²³

2.4 Voëlvlug oor die grufilm: ’n historiese trajek, met spesifieke verwysing na die “slasher”

Enige voëlvlug wat trag om die trajek van die “slasher”-subgenre (én grufilms wat daarmee geassosieer word) aan te dui, is niks meer as ’n teoretiese konstruk wat hoogstens historiese tendense kan identifiseer nie – ’n konstruk wat hermeneuties gelees moet word. Die narratief kan ook anders verlê word,²⁴ maar veral die psigo-analities geïnspireerde naspoor van tendense het ’n kritiese diskoers geïnisieer wat ’n belangrike deel van die genre se resepsie uitmaak – ’n resepsie waarop moderne grufilms (soos *It Follows*) inspeel.²⁵ Die trajek wat hier vermeld word, kan dus nie anders as om in terme van die werklike films wat die genre uitmaak as simplisties en oorvereenvoudig gesien te word nie. In terme van die hoofstroom resepsie maak dit egter tog sin om van die stereotipiese (en soms oppervakkige) opvattinge rondom die genre-ontwikkeling kennis te neem – aangesien die kritiek soms motiewe konkretiseer en gewild maak, waarop latere films dan self-refleksief kan inspeel.

Wood (1979) het ’n rigtinggewende rol in die vasstel van ’n psigoanalities-verpolitiseerde interpretasie van die gru-filmgenre gespeel, deur die motiewe onder 2.2 gelys, as merkers te gebruik om film as vergestaltungen van gewaande sosio-politieke veranderinge te lees. Sy invalshoek val op (destydse) politieke progressiwiteit (al dan nie), wat ook sy siening van grufilms in veral die 70’s en 80’s kleur (Roche 2014:21, 23-24, 65).²⁶ Hiervolgens word die 70’s as ’n krisistydperk en verbrokkeling van patriargale beheer gedefinieer (kyk Cherry 2009:174-175) – ’n tendens wat dan filmies vergestalt sou word in die uitbeelding van die kerngesin (Phillips 2005:107-110). Die films sou oor die bevraagtekening en problematisering van heteronormatiewe sosiale konvensies en outoriteit gaan wat paranoïese gruwels sou voortbring, in onderskeid met die “veilige” grufilms van vroeër (kyk Hutchings 2014:293). *The Texas Chainsaw Massacre* word as emblematische voorstelling hiervan geïnterpreteer: dit sou op die self-vernietigende aard van kapitalisme en die patriargale ideologie dui – selfs die

²² Kyk Roche (2015:17); Clover (1992:185-186).

²³ Hierdie verteenwoordig ’n simplistiese veralgemening, maar strook tog met die wyse hoe die “slasher” in die verlede geïnterpreteer is (kyk hieronder).

²⁴ Kyk Roche (2014:5) en veral Nowell (2011:3-4, 6-7), wat daarop dui dat die kommersiële oorwegings wat bepalend vir die totstandkoming en ontwikkeling van die “slasher”-genre was, *geensins* met die krities-teoretiese narratief oor die trajek daarvan ooreenstem nie.

²⁵ Die dialoog met die gru-kanon gaan oor meer as net intertekstuele verwysings na vroeër films, dit betrek ook die *interpretasies* van hierdie werke (kyk Olick 2007:10-11, oor die dialogisiteit van Bakhtin).

²⁶ Ander gepostuleerde trajekte van die grufilmgenre sou byvoorbeeld eerder op estetiese transgressie as op politieke progressiwiteit kon fokus (Hutchings 2014:297, 300).

film se slagoffers word ’n gesaneerde weergawe van die daders/monsters, om die logiese gevolge van ’n sisteem wat mank gaan aan self-destruksie, te demonstreer (Wood 2003:108).²⁷

Die 80’s sou dan ’n reaksionêre antwoord op die beloftes van sosio-politieke progressiwiteit verteenwoordig: hierdie konserwatiewe terugryp word filmies veral deur die “slasher”-genre beliggaam (kyk Kendrick 2014:310, 313-315). Soos by punt 4 onder 2.3.1 aangedui, word transgressiewe gedrag van karakters bestraf,²⁸ en is die monster ook nie noodwendig ’n manifestasie van die “Rückkehr des Verdrängten” nie, maar *juis* van die instansie *wat* bestraf (kyk Wood 2003:173).²⁹ Williams (1996:211) tipeer dit baie raak as die “Return of Kronos” – met verwysing na die mitologiese titaan wat as voorheen verworpe gesagsfiguur in die hedendaagse grufilm sou terugkeer om paternalistiese wraak op sy kinders te neem. ’n Emblematische film hier sou *Halloween* kon wees, met Michael Myers as die bestraffende “boogyman” (kyk Phillips 2005:135, 138, 140).

Baie grufilms (en spesifiek “slashers”) van die 90’s word deur ’n postmoderne invalshoek getipeer en hoewel teoretici verskeie redes vir hierdie etiket aanvoer,³⁰ is dit veral die speelse self-refleksiwiteit van verskeie grufilms³¹ (bv. parodie en die opstuur van genre-konvensies; kyk Johnston 2010:loc 5067), wat hierdie tipering regverdig. Die lees van hierdie films as ’n inspeel op Baudrillard se konsep van hiperrealiteit (dus ’n “simulasie”, waar films na ander films en genre-merkers verwys, wat op *hul* beurt na ander films verwys en sodoende tot die ewige uitstel van die betekende lei) dui weereens op die resonering van die grufilm met kulturele tendense en sosio-politieke aspekte (Jackson 2013:11, 21, 53; Craig & Fradley 2010:95). Die *Scream*-films is hiervan emblematis: simulasie as sodanig word deur die gesprek van die films met die kanon en onder mekaar vergestalt. Enige “oorspronklikheid” word tot so ’n mate oorskadu, dat dit bykans verdwyn: die intertekstuele spel *word* die teks (kyk Pheasant-Kelly 2015:149-155; kyk ook Kendrick 2014:327).

Die oorgang na die 2000’s staan in die verlengde van bogenoemde: die perpetuele self-refleksiwiteit van die filmnarratiewe; ’n vermenging van genres (kyk Craig & Fradley 2010:82, 97) en die versaking van tradisionele betekenis in terme van plot, storie, karakter, tema, ens. ten gunste van die kyker se konfrontasie met eksplisiete en grafiese visualiserings van “bloed en derms”, word merkbaar. Laasgenoemde figureer veral in die martelporno-genre – wat ’n meer resente mutasie van sekere “slasher”-motiewe verteenwoordig en waarvan die *Saw*-films emblematis is (Jones 2013:13, 19). Ook hier word op die konvensie van ’n outoriteitsfiguur gesinspeel, wat op brutale wyse straf uitdeel (kyk Pinedo 2014:349; Cherry 2009:200ff; Jackson 2013:90; Wetmore 2012:loc 1778), maar wat haas niks méér vergestalt nie as die funksionele en performatiewe uitspeel van outoriteit, sonder enige morele diepgang (behalwe moontlik obscene plesier?). Die kru en eksplisiete presentering van die liggaam se brutale vernietiging in hierdie films is ook ’n terugryp na die Abjekte – die verbrokkeling van enige integere liggaamlike identiteit.³² Die punt is dat, soos in die 1980’s, ’n skynbare nieu-konserwatisme die botoon sou voer (kyk Nelson 2010:111-112, 114; Wetmore 2012:loc 3324).

²⁷ Kyk ook Roche (2014:274) en Williams (1996:184-185, 193).

²⁸ Kyk Sharrett (2014:69); Hutchings (2014:302-303); Kendrick (2014, 317); Wood (2003:168, 170, 172); Williams (1996:215); Phillips (2012:6).

²⁹ Hoe suksesvol dit was, is ’n ander vraag – Short (2007:47ff) en Williams (1996:20) dui op ’n alternatiewe blik.

³⁰ Kyk Pinedo (2004:88, 92); Och (2015:196); Phillips (2005:169).

³¹ Self-refleksiwiteit is by uitstek ’n kenmerk van die grufilmgenre (kyk Roche 2014:145; Kendrick 2014:325; Clover 1992:168; Hantke 2010:viii).

³² Kyk byvoorbeeld Brophy se konsep van “horrorality”: (2000:276-279, 283-284); kyk ook Modleski (2000:288-291); McRoy (2010:192-198, 201-202); Crane (1994:141); Dudenhoefler (2014:7-8); Nelson (2010:107).

Die vraag is waar dit ons laat met betrekking tot Žižekiaanse filmteorie? *It Follows*, ’n grufilm wat selfbewustelik inspeel op verskeie “slasher”-konvensies, kan myns insiens (deur die assosiatiewe interpretasie daarvan)³³ met groot vrug as ’n demonstrasie van Žižekiaanse filmteorie in aksie aangebied word.

3. *IT FOLLOWS* (2014)

It Follows, die tweede film van regisseur David Robert Mitchell, word as ’n verrassende teenhanger tot sy tienerdrama, *The Myth of the American Sleepover* (2010), gesien. Resepsie was oor die algemeen besonder positief, met verskeie kritici wat van die film se intertekstuele gesprek met die grufilmgenre, veral die inspeel op konvensies van “slashers”, melding maak.³⁴ Konvensies word hier omgekeer en ondergrawe – hoewel tog nie so (self)-bewustelik gepresenteer soos in die *Scream*-films nie.³⁵ Vervolgens vergestalt die film nie net inhoudelik die skakering van ’n droomwêreld nie, maar verteenwoordig as ’t ware *die* tekstuele droomwêreld van die grufilm-genre: “A 1980s suburban slasher Never Never Land” (Crow 2015; kyk ook Kaye 2015; Winter 2015; Watkins 2015).

3.1 Verhaalgegewe

Na aanleiding van ’n openingstoneel, waartydens ’n vreesbevange meisie deur die kamera agtervolg en uiteindelik dood aangetref word, handel *It Follows* oor die traumatiese belewenisse van die 19-jarige Jay, wat volg op die eerste seksuele ervaring met haar nuwe kêrel, Hugh. Tydens ’n vorige uitstappie het Hugh reeds ongemaklik op iemand gewys, wat Jay nie kon waarneem nie, ’n scenario wat hy nou ná seks in sy motor verklaar: hy het deur middel van die seksdaad ’n vloek aan haar oorgedra. Sy sal voorts deur “dit” gevolg word, “iets” wat die vorm van enige persoon aanneem en slegs aan die stadige pas waarteen “dit” loop, uitgeken kan word. Hierdie entiteit sal Jay doodmaak, indien sy “dit” nie deur middel van seks aan iemand anders oordra nie. Jay word bewus van “dit” wat haar volg en poog vergeefs om verklarings vir hierdie vloek te vind. Sy word deur haar suster en vriende ondersteun – veral deur Paul, wat duidelik op haar verlief is. Hugh het intussen verdwyn en nadat die vriende hom opspoor, kan hy “dit” ook nie werklik verder toelig nie. As beswering van die vloek slaap Jay (mê sy gewillige instemming) met Greg, wat uiteindelik deur “dit” doodgemaak word. Die vriende wend verskeie pogings aan om van “dit” te ontsnap (alhoewel alleenlik Jay “dit” kan waarneem) en ten slotte beplan hulle om “dit” in ’n swembad te uitoorlê. Die manifestasie van “dit” (heel waarskynlik die vergestaltung van Jay se pa), word hier in die kop geskiet. Teen die einde van die film slaap Jay met Paul en die slottoneel wys die nuwe paartjie wat hand-aan-hand die straat afstap – in die agtergrond stap ’n figuur wat moontlik, maar nie noodwendig nie, ’n vergestaltung van “dit” kan wees.

³³ ’n Onderneming wat natuurlik *tipies* van ’n Žižekiaanse interpretasie is – kyk Deel 1 van hierdie ondersoek.

³⁴ Kyk byvoorbeeld Kohn (2014); Watkins (2015); Dowd (2015); Whittaker (2015); Mulcahey (2015); Bradshaw (2015); Parkin (2015); Rooney (2014); Høglund (2015); Schlager (2015); Winter (2015); Juzwiak (2015); Kermode (2015).

³⁵ Balanzategui (2015:163-164, 178) dui in hierdie verband op ’n “new sincerity”.

3.2 Psigo-analitiese grufilm-motiewe en “Slasher”-konvensies in *It Follows*

Hoewel sy dit nie in terme van haar status as laaste oorlewende verdien nie, neem Jay wél weens haar toenemende teistering deur die “monster” die rol van die *Finale Meisie* aan. Daar “dit” slegs deur *sekere* individue deur middel van seks in die lewe geroep word, word ook net *hulle* as slagoffers geteiken. Jay is dus wel die vroulike hoofkarakter, maar nie die tradisionele *Finale Meisie* soos hierbo bespreek nie.

Dit bly ’n algehele onbekende faktor – ’n transmutterende instansie waarvan absoluut niks met sekerheid gesê kan word nie. Daar is geen trauma wat “dit” verklaar nie – en juis dit *veroorzaak* die traumatiese uitwerking: nie net wat “dit” doen nie, maar ook die afwesigheid van enige sinvolle interpretasie daarvan. Die monster kan alleenlik vorm gegee word deur ’n fantasmitiese hipotese daaroor te werp (wat trouens tydens die swembad-toneel gebeur!).³⁶

Dat Jay, asook die ander slagoffers van die film, vir seksuele transgressie gestraf word, kan slegs vanuit ’n baie eng, konserwatiewe perspektief beweer word. Daar is interpretasies wat die film as ’n allegorie oor die verspreiding van seksueel oordraagbare siektes lees, aangesien die vloek realiseer nêr as seks met ’n slagoffer plaasvind wat reeds draer van die virus is. Tog skiet so ’n interpretasie duidelik tekort – want *juis* méér seks met méér mense sou die vloek op ’n afstand hou (kyk Lyne 2015).

Een van die belangrikste motiewe in die film is die afwesigheid van ouerfigure (kyk Kohn 2014; Mulcahey 2015) – die pa is heeltemal afwesig en die ma skaars op die periferie sigbaar. Gelees vanuit ’n psigo-analitiese perspektief dui die afwesigheid van outoriteit op die inploffing van die patriargie – iets wat duidelik uit die allegoriserings van die gesin waarneembaar word (kyk punt 2 by 2.2 hierbo). Die film speel in Detroit af, met baie tonele wat op die stedelike verval van die stad dui. Die VSA se motorhoofstad is berug vir die ekonomiese verval daarvan: ’n aanduiding van die feilbaarheid van ’n (paternalistiese) kapitalisme, vergestalt deur vervallende krotgeboue. Dienooreenkomstig word min verbied (en voorts verdring): ’n toestand van permissiwiteit skyn die lewens van die tieners te tipeer. Al wat sou geld, is om te doen wat jy wil – ’n gegewe wat ironies genoeg ’n apatie in limbo tot gevolg het. Die tieners kan net op hulleself staatmaak – daar skyn geen oriënterende merkers te wees nie: nóg binne gesinstrukture, nóg binne die groter sosio-politieke sisteem.

Fokalisasie van die kamera is ’n kernsaak, maar meer nog die gebruik van die “gaze” in die film. Die “gaze” in *It Follows* is baie nou met die teenwoordigheid van die monster vervleg (kyk hieronder): aangesien “dit” die vorm van enige figuur kan aanneem, beskik ook *alle* figure oor die vermoë om “dit” te wees – wat ’n *unheimliche* skaduwee oor *alle* agtergrondkarakters werp. Die grense tussen “normaal” en “dit” vervaag, veral met ’n tweede kyk na die film, omdat die vermoede bestaan dat enige van die agtergrondfigure die teenwoordigheid van “dit” kan suggereer. Natuurlik is daar wél vergestaltungs van die monster as die abjekte – ’n abjekte in die oë van Jay, wat weens haar “straf” die monster kan visualiseer. Die suggestie word gelaat dat die aanwesigheid van die monster tot só ’n mate van enige simboliese betekenis ontdaan is, dat die enigste wyse om hierdie traumatiese konfrontasie te oorkom, die imaginêre visualisering daarvan in terme van ’n abjekte beeld is.

³⁶ Kyk Balanzategui (2015:172) oor *Fallen* (1998), wat tematies tot ’n mate as voorloper gesien kan word.

3.3 'n (Žižekiaanse?) Interpretasie

Seks beteken tradisioneel 'n oorgang vanuit die liminale toestand van tiener- (selfs kindwees) na volwassenheid. 'n Deel van hierdie oorgang berus binne die konteks van die film volgens my op 'n kennis van sterflikheid, van verganklikheid – dus van die dood.³⁷ As sodanig is seks ook ambivalent – 'n ambivalensie wat op die Žižekiaanse teoretisering van drang en begeerte gekarteer kan word. Seks veronderstel enersyds 'n *drang*, wat as sodanig 'n vervloeiing van eros en thanatos verteenwoordig: dit is lewe en wek lewe, maar laat ook die deur oop vir transending van die Simboliese register, wat in 'n *versinliking* van *jouissance* die Simboliese en Imaginêre kartering van die subjek wegvaag. Hierdie staan egter nie teenoor mekaar nie, maar is twee kante van dieselfde munt (die orgasme is trouens die *petit mort*).

Jay en die ander slagoffers verkry intieme insig in hulle eie sterflikheid en die film verteenwoordig die konfrontasie van die karakters – veral Jay – hiermee. Daar skyn twee moontlike maniere van optrede te wees om met hierdie insig om te gaan: enersyds om méér seks met méér mense te hê (kyk bv. Watkins 2015), of andersyds dit wat Jay teen die einde van die film doen – die sluit van 'n heteronormatiewe, veilige verhouding met Paul. In Žižekiaanse terme kan dit as volg gevolg gelees word: 1) die najaag van meer seks as 'n belofte van die realisering van *jouissance*, of 2) die transmutering van drang in begeerte – seks as hoeksteen van 'n normatiewe sosiale verhouding. Žižek stel baie duidelik dat *jouissance* onbereikbaar bly (kyk deel 1 van hierdie studie) – die teoretiese realisering daarvan sou trouens self-vernietigend wees. Maar die najaag daarvan, soos wat in die film aangedui word, is *ook* self-vernietigend (kyk bv. Parkin 2015). Jay word emosioneel gestroop in die proses om gewillige (en onwillige kandidate) te kry – en die uiteinde is 'n korruptering van haarself. Seks word hiervolgens as 't ware 'n verwonding, wat alleenlik geheel kan word deur verdere verwonding. Teen die einde van die films stap Jay en Paul as die emblemitiese, normatiewe paartjie hand-aan-hand die straat af – in die agtergrond huiwer 'n figuur wat óf vergestaltung van “dit”, óf 'n lukrake verbyganger is. Die einde suggereer, ongeag die status van die agtergrondfiguur, dat “dit” alleenlik *saam* deur hulle op 'n afstand gehou kan word. In daardie sin is die besluit en einde betreklik konserwatief – redding (?) lê juis in 'n bepaalde normatiewiteit (of dan die volvoering van 'n proses van interpellasie, waar Jay en Paul hulle heteronormatiewe rolle opneem).

Wat verteenwoordig die monster dus in terme van hierdie interpretasie, behalwe as 'n vergestaltung van sterflikheid? Myns insiens fungeer “dit” nie as die bestraffende instansie van tradisionele “slashers” (van die 80er-jare) nie. Soos hierbo aangedui, is dit moeilik om enige morele instansie daarin te sien: dit is juis die lukraakheid en onverklaarbaarheid daarvan, wat telkens weer vooropgestel word. *Dat* dit wel teen die einde van die film tot bepaalde konvensionele, morele keuses (deur Jay en Paul) lei, kan egter as *een* van die sleutels tot die verstaan daarvan gesien word. Hierdie keuses verteenwoordig die teruggryp na 'n konserwatisme, wat ironies genoeg in die verloop van die film as feilbaar daargestel word. Die permissiwiteit wat die tienerlewens stempel, floreer in die afwesigheid van outoriteit. *Maar* juis dit word een van die redes vir die apatie van die karakters – Žižek verwys onder meer na postmoderniteit as 'n toestand van permissiwiteit: die enigste opdrag is genot deur “selfverweseningliking” (kyk Deel 1 van hierdie studie). Dit por die individu aan om *jouissance* te bereik – en die onvermoë om dit te verweseninglik bring óf apatie (as insig in die sinloosheid

³⁷ Dit verteenwoordig onder meer die spreekwoordelike eet van die boom van alle kennis, vergestalt deur toetreding tot die Simboliese register van volwasse betekenisgewing (kyk bv. Mulcahey 2015; kyk ook die intertekstuele verwysings na T.S. Eliot en Dostoyevsky in die film – DeCorinth 2015).

van so 'n onderneming), óf 'n verontrusting omdat daaraan nie voldoen kan word nie. Die monster kan myns insiens in hierdie terme ge lees word – die eksternalisering van hierdie vrees vir die postmoderne opdrag: geniet dit!³⁸ Die skynbare internalisering van die heteronormatiewe, burgerlike konvensies deur Jay en Paul teen die einde van die film, word sodoende 'n wyse om enersyds hierdie opdrag te herlei na 'n meer tradisionele normatiwiteit (drang op begeerte te karteer), maar, andersyds hou dit natuurlik ook die moontlikheid van die ekstasiese vervulling van die wens na *jouissance* lewendig (kan *die* orgasme dalk tog realiseer?)

Indien “dit” só ge lees word, word dit ook belangrik om die simboliese “leegheid” en abjekte transgressiwiteit daarvan te verstaan. Die traumatiserende impuls van die monster kan na 'n afwesigheid in die singewende konteks van die Simboliese register teruggelei word, maar óók 'n geprojekteerde, dikwels abjekte, Imaginêre verbeelding van 'n Reële aanwesigheid verteenwoordig. In Deel 1 van hierdie studie word na die *jouissance-objet petit a*-Reële triade verwys – en “dit” staan myns insiens in die skadu hiervan. Die monster maak binne die parameters van die Simboliese register geensins sin nie en kan trouens nie eers deur almal waargeneem word nie.³⁹ Die enigste wyse om daarmee om te gaan, is dat elke slagoffer die leemte Imaginêr verbeeld – as eerste poging om dit tasbaar te konfronteer. Die visuele verbeelding (beide in terme van visuele representasie en fantasie-voorstelling) word 'n eerste tree om uiteindelik 'n Simboliese register as singewende vangnet te span. Tog is die zombie-agtige, onstuitbare teistering van die monster ook vergestaltung van die Reële as drang en vergly die visuele voorstelling daarvan dikwels in manifestasies van die abjekte. As Simboliese leë plek dui die monster ook op die ontoereikendheid van die patriargale orde – die foutlyne in die ideologie wat dit rugsteun en voorts in die stedelike verval van Detroit duidelik word (kyk bv. Whittaker 2015). Die Abjecte van die monster word (via die Oedipale allegoriserings van die karakters) bykans die abjekte oorskot van kapitalisme, oorgeset synde vergestaltung van die sosiale vernietiging waarin kapitalistiese vooruitgang gefundeer is.⁴⁰

'n Laaste aspek wat beide op diëgetiese vlak *en* tydens die kyker se ervaring van die film belangrik word, is die funksie van die “gaze”. Die “gaze” is geensins dié van die “slasher” nie, hoewel ook hiermee gespeel word. Om te *kyk* is 'n sentrale motief in die film. Daar is verskeie voorbeelde van voyeurisme: telkemaal loer jong seuns voyeuristies na Jay en die vergestaltung van die monster is afhanklik van *kyk*, ofte wel word “dit” deur die blik van 'n slagoffer geïmpliseer. Die openingstoneel dra *qua* “gaze” en deur die baie ooglopende intertekstuele inspeel op die openingstoneel van *Halloween*, swaar aan betekenis.⁴¹ Waar Michael Myers se eerste moord (as 6-jarige) in die openingstoneel eenduidig vanuit sy perspektief gefokaliseer word (dit word duidelik deur die “suturing” van 'n volgende kamera-perspektief – kyk Deel 1 van hierdie studie), roteer die kamera in die openingstoneel van *It*

³⁸ In die verlengde van hierdie argument is dit belangrik om na Wood se stelling rakende orgasmes in moderne “slashers” te verwys: “There is just one small problem: in all the films I can recall (and they have fused themselves into one horrible confused image of sex and slaughter) the teenagers hardly ever achieve orgasm” (Wood 2004:xviii); kyk ook Parkin 2015).

³⁹ Selfs nie teen die einde nie – wat ons daarvan weet, is hipoteses deur die karakters: naartogtelike pogings om sin uit 'n traumatiese afwesigheid te skep.

⁴⁰ Pogings om die monster (en per implikasie ook die film te interpreteer) is 'n performatiewe herhaling van dit wat op die diëgetiese vlak van die film gebeur – die resepsie se skep van 'n singewende interpretasie is niks anders as om die narratiewe leemte te vul nie – ook op resepsievlak fungeer die monster dus as 'n *objet petit a*, met die pogings om hierdie interpretasie te vind, herleibaar na die altyd teenwoordige belofte van *jouissance* wat op die interpretasie-horison lê.

⁴¹ Hierdie is 'n baie bewustelike inspeel op die openingstonele van *Halloween* (kyk bv. Mulcahey 2015).

Follows om die vreesbevange eerste slagoffer van die monster. Die alomteenwoordigheid van hierdie perspektief ondergaan ook geen “suturing” nie, wat dan ’n disrupsie veroorsaak (en bydra tot die ooglopende poging van hierdie kameratategie om angstigheid te medieer).

Maar die “gaze”, soos Žižek dit stel, is nié die perspektief van die kamera nie, wél die bevreemdende insig wat die blinde *terugkyk* van die visuele beeld by die kyker ontlok – oorgeset synde die geïmpliseerdheid van die kyker deur die kyk na die film. Dié siening van die “gaze” is in hierdie film in verband te bring met *Unheimlichkeit*, waarna hierbo verwys is. Nie net die slagoffers (soos Jay) kan nié op diëgetiese vlak altyd tussen “gewone” mense en vergestaltungen van die monster onderskei nie – ook die kyker is aan dieselfde problematiek uitgelewer. *Alle* agtergrondsfigure kan “dit” wees – *almal* word *unheimlich*. Ironies genoeg word hierdie vermoede met ’n tweede kyk na die film bykans eksponensieel groter, deurdat die kyker onder die indruk van hierdie *Unheimlichkeit* van alle figure op die agtergrond word.⁴² *It Follows* word in die proses een van die beste voorbeelde om die Žižekiaanse “gaze” te demonstreer: die film impliseer deurgaans die begeerte van die kyker om agter die kap van die byl te kom (!) – die vermoedens van die monster se teenwoordigheid gooi ’n *unheimliche* skadu oor bykans alle agtergrondsfigure: *almal* kyk met ’n blinde oog na die kyker terug.

Ten slotte kan hier na die onderskeid tussen Brechtiaanse vervreemding en die Žižekiaanse “gaze” verwys word: eersgenoemde presenteer ’n filmiese self-refleksie om die gekunsteldheid van die kunswerk as kunswerk voorop te stel – maar dit bly ’n intensionele boodskap van die film as sodanig, gegewe die diëgetiese ruimte waarin dit afspeel (dit bly deel van die film as ’n “enunciated” artefak).⁴³ Die “gaze” van Žižek (en *It Follows*) fungeer op ’n ander vlak – in en deur die proses van “enunciation”. Die “gaze” wat terugkyk is noodwendig en inherent deel van die filmmedium, ongeag of dit as sodanig belig word, al dan nie. Die figure in *It Follows* is bykans per definisie gekontamineer met die “gaze” – wat in geen onduidelike terme die gekonstrueerde opset van die representasie onderskryf. Die *objet petit a* is die teenwoordige afwesigheid waarop die film skarnier.

4. SLOT: *IT FOLLOWS* AS/EN IDEOLOGIE/FANTASIE

Bogenoemde interpretasie het na verskeie van die Žižekiaanse filmteoretiese motiewe verwys (die “gaze” en “suture”, *objet petit a*, die Simboliese, Imaginêre en Reële registers, *jouissance* en drange en begeerte), maar uiteindelik gebruik Žižek film(kritiek) om fantasie as ideologie, alternatiewelik ideologie as fantasie, te problematiseer. Die pragmatiese gebruik van fantasie word heel prakties in die swembadtoneel gedemonstreer: die tieners se handeling in die terugvegpoging teen “dit” is duidelik gekonseptualiseer rondom die fantasmatische verbeelding van beide die monster, asook waartoe “dit” in staat is. Is hierdie planne onvanpas en enigsins belaglik? Ja – *want dit is veronderstel om belaglik te lyk*. Dít is wat enige gekonseptualiseerde fantasie (as oriënterende ideologie) verteenwoordig: die terugveg of verdringing van die monster se aanwesigheid, oorgeset synde die verdringing van leë plekke in die betekenis ketting.

Die einde van die film is, soos hierbo genoem, ’n “meer volwasse” teruggryp na nóg ’n fantasie – hierdie keer ’n gefantaseerde normatiewiteit, ofte wel die ideologiese inkoop op laasgenoemde ten einde die monster, beide as Simboliese afwesigheid én abjekte Reële, op

⁴² Dit word verder gefasiliteer deur die gebruik van die kameraskote, wat ’n baie wye en diep perspektief toelaat (kyk bv. Watkins 2015; Whittaker 2015; Mulcahey 2015).

⁴³ Kyk byvoorbeeld bekende voorbeelde soos Lars von Trier se *Dogville*, Alejandro Jodorowsky se *The Holy Mountain* en Ingmar Bergman se *Persona*.

'n afstand te hou. En dit nie net in terme van “dit” nie, maar ook in terme van die abjekte residu van kapitalistiese normatiwiteit – vergestalt deur die vervalde dele van Detroit.

Laastens impliseer die Žižekiaanse “gaze” die kyker se blik deur die *unheimliche* vervreemding van die karakters gepresenteer in die film. Nie net word ideologiese dinamika en struktuur diëgeties deur die karakters uitgespeel nie – ook die kyk na die film as sodanig repliseer die inkoop, implisering, maar ook (deur die bewuswording van die “gaze” as *objet petit a*) bevreemding van die kyker se blik. *It Follows* verteenwoordig die fantastiese manipulasie van hierdie blik/begeerte: deur insig hierin te verkry, word attent gemaak op hoe ideologie in die daaglikse lewe werk – veral in ’n postmoderne, kapitalistiese opset. En hierdeur word ook die ondergrondse kragte wat die kontoere van ons werklikheid plooi, werklik verken: dié doelstelling van Žižekiaanse filmteorie.

BIBLIOGRAFIE

- Altman, Rick. 2012. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In Grant, Barry Keith (ed.). 2012. *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, pp. 27-41.
- Balanategui, Jessica. 2015. Crises of Identification in the Supernatural Slasher: The Resurrection of the Supernatural Slasher Villain. In Clayton, Wickham (ed.). 2015. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 161-179.
- Bradshaw, Peter. 2015. *It Follows* review – sexual dread fuels a modern horror classic. *The Guardian*, 26 Februarie. <https://www.theguardian.com/film/2015/feb/26/it-follows-review-horror-sex-death> [29 Augustus 2016].
- Britton, Andrew; Lippe, Richard; Williams, Tony; Wood, Robin (eds). 1979. *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals.
- Brophy, Philip. 2000. Horrality – The Textuality of Contemporary Horror Films. In Gelder, Ken (ed.). 2000. *The Horror Reader*. London & New York: Routledge, pp. 276-284.
- Buscombe, Edward. 2012. The Idea of Genre in the American Cinema. In Grant, Barry Keith (ed.). 2012. *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, pp. 12-26.
- Carroll, Noël. 1990. *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*. New York & London: Routledge.
- Carroll, Noël. 2004. Afterword: Psychoanalysis and the Horror Film. In Schneider, Jay (ed.). 2004. *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 257-270.
- Cherry, Brigid. 2009. *Horror*. London & New York: Routledge.
- Clayton, Wickham. 2015. Introduction: The Collection Awakes. In Clayton, Wickham (ed.). 2015. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 1-16.
- Clover, Carol J. 1992. *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Conrich, Ian. 2015. Puzzles, Contraptions and the Highly Elaborate Moment: The Inevitability of Death in the Grand Slasher Narratives of the Final *Destination* and *Saw* Series of Films. In Clayton, Wickham (ed.). 2015. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 106-117.
- Copjec, Joan. 2000. Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety (Extract). In Gelder, Ken (ed.). 2000. *The Horror Reader*. London & New York: Routledge, pp. 52-63.
- Craig, Pamela & Fradley, Martin. 2010. Teenage Traumata: Youth, Affective Politics, and the Contemporary American Horror Film. In Hantke, Steffen (ed.). 2010. *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 77-102.
- Crane, Jonathan Lake. 1994. *Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.
- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous Feminine*. London & New York: Routledge.
- Creed, Barbara. 2000. Kristeva, Femininity, Abjection. In Gelder, Ken (ed.). 2000. *The Horror Reader*. London & New York: Routledge, pp. 64-70.

- Crow, David. 2015. *It Follows*: A Homecoming for '80s Horror. *Den of Geek*, 27 Maart. <http://www.denofgeek.com/us/movies/it-follows/244671/it-follows-a-return-to-1980s-horror-john-carpenter> [29 Augustus 2016].
- De Corinth, Henri. 2015. On Mitchell's *It Follows*: Literary Allusions. 31 March. <https://henridecorinth.wordpress.com/2015/03/31/on-mitchells-it-follows-2014-literary-allusions/> [29 Augustus].
- Dika, Vera. 1990. *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Dowd, A.A. 2015. David Robert Mitchell on his striking new horror film, *It Follows*. *A.V. Club*, 12 Maart. <http://www.avclub.com/article/david-robert-mitchell-his-striking-new-horror-film-216215> [29 Augustus 2016].
- Dudenhoeffer, Larrie. 2014. *Embodiment and Horror Cinema*. New York: Palgrave MacMillan.
- Dumas, Chris. 2014. Horror and Psychoanalysis: An Introductory Primer. In Benschhoff, Harry M. (ed.). 2014. *A Companion to the Horror Film*. Chichester: Wiley Blackwell, pp. 21-37.
- Gelder, Ken. 2000a. Introduction to Part Nine. In Gelder, Ken (ed.). 2000. *The Horror Reader*. London & New York: Routledge, pp. 273-275.
- Gelder, Ken. 2000b. Introduction to Part Two. In Gelder, Ken (ed.). 2000. *The Horror Reader*. London & New York: Routledge, pp. 49-51.
- Greven, David. 2011. *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. New York: Palgrave Macmillan.
- Grindon, Leger. 2012. Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History. In Grant, Barry Keith (ed.). 2012. *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, pp. 41-59.
- Halberstam, Judith. 1995. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham & London: Duke University Press.
- Hantke, Steffen. 2010. Introduction: They Don't Make 'Em Like They Used To: On the Rhetoric of Crisis and the Current State of American Horror Cinema. In Hantke, Steffen (ed.). 2010. *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. vii-xxxii.
- Hoglund, Andy. 2015. References in *It Follows* Set the Tone. *The Huffington Post*, 25 Mei. http://www.huffingtonpost.com/andy-hoglund/-references-in-it-follows-set-the-tone_b_6933810.html [29 Augustus 2016].
- Humphrey, Daniel. 2014. Gender and Sexuality Haunts the Horror Film. In Benschhoff, Harry M. (ed.). 2014. *A Companion to the Horror Film*. Chichester: Wiley Blackwell, pp. 38-55.
- Hutchings, Peter. 2014. International Horror in the 1970s. In Benschhoff, Harry M. (ed.). 2014. *A Companion to the Horror Film*. Chichester: Wiley Blackwell, pp. 292-309.
- Jackson, Kimberly. 2013. *Technology, Monstrosity, and Reproduction in Twenty-First Century Horror*. New York: Palgrave Macmillan.
- Johnston, David MacGregor. 2010. Kitch and Camp and Things That Go Bump in the Night; or, Sontag and Adorno at the (Horror) Movies. In Fahy, Thomas (ed.). 2010. *The Philosophy of Horror*. Lexington: University of Kentucky Press, pp. 229-243.
- Jones, Josh. 2015. The First Horror Film, George Méliès' *The Manor of the Devil* (1896). *Open Culture*, 27 Oktober. <http://www.openculture.com/2015/10/the-first-horror-film-george-melies-the-manor-of-the-devil-1896.html> [29 Augustus 2016].
- Jones, Steve. 2013. *Torture Porn: Popular Horror After Saw*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Juzwlak, Rich. 2015. A Conversation About *It Follows*, 2015's First Must-See Horror Movie. *Defamer*, 13 Maart. <http://defamer.gawker.com/a-conversation-about-it-follows-2015s-first-must-see-h-1691215470> [29 Augustus 2016].
- Kawin, Bruce F. 2012. Children of the Light. In Grant, Barry Keith (ed.). 2012. *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, pp. 360-381.
- Kaye, Chris. 2015. The Unrelenting Pursuer in Horror Film "It Follows". *Europe Newsweek*, 24 Januarie. <http://europe.newsweek.com/unrelenting-pursuer-horror-film-it-follows-301761?rm=eu> [29 Augustus 2016].
- Kendrick, James. 2014. Slasher Films and Gore in the 1980s. In Benschhoff, Harry M. (ed.). 2014. *A Companion to the Horror Film*. Chichester: Wiley Blackwell, pp. 310-328.

- Kermode, Mark. 2015. *It Follows* review – genre clichés at an art-house distance. *The Guardian*, 1 Maart. <https://www.theguardian.com/film/2015/mar/01/it-follows-review-observer-mark-kermode> [29 Augustus 2016].
- Kohn, Eric. 2014. Cannes Review: ‘It Follows’ Is a Teen Horror Movie Like You’ve Never Seen It Before. *Indie Wire*, 24 Mei. <http://www.indiewire.com/2014/05/cannes-review-it-follows-is-a-teen-horror-movie-like-youve-never-seen-it-before-26132/> [29 Augustus 2016].
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lyne, Charlie. 2015. *It Follows*: ‘Love and sex are ways we can push death away’. *The Guardian*, 21 Februarie. <https://www.theguardian.com/film/2015/feb/21/it-follows-teen-horror-movie> [29 Augustus 2016].
- McRoy, Jay. 2010. “Parts is Parts”: Pornography, Splatter Films and the Politics of Corporeal Disintegration. In Conrigh, Ian (ed.). 2010. *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. London: I.B. Tauris, pp. 191-204.
- Modleski, Tania. 2000. The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory. In Gelder, Ken (ed.). 2000. *The Horror Reader*. London & New York: Routledge, pp. 285-293.
- Mulcahey, Matt. 2015. “We Didn’t Have to Add Too Much Creepiness”: *It Follows* DP Mike Gioulakis. *Filmmaker Magazine*, 31 Maart. <http://filmmakermagazine.com/93629-we-didnt-have-to-add-too-much-creepiness-it-follows-dp-mike-gioulakis/#.V8PjPuJ97cs> [29 Augustus 2016].
- Murphy, Jo. 2011. Re-Presenting Fear: The Slasher Remake as Cumulative Hypertext. Dunedin: University of Otago. Unpublished MA-thesis.
- Nelson, Andrew Patrick. 2010. Traumatic Childhood Now Included: Todorov’s Fantastic and the Uncanny Slasher Remake. In Hantke, Steffen (ed.). 2010. *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 103-118.
- Nickel, Philip J. 2010. Horror and the Idea of Everyday Life. In Fahy, Thomas (ed.). 2010. *The Philosophy of Horror*. Lexington: University of Kentucky Press, pp. 14-31.
- Nowell, Richard. 2011. *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. New York: Continuum.
- Och, Dana. 2015. Beyond Surveillance: Questions of the Real in the Neopostmodern Horror Film. In Clayton, Wickham (ed.). 2015. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 195-212.
- Olick, Jeffrey K. 2007. *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*. New York & London: Routledge.
- Parkin, Nigel. 2015. “It Follows”: A Critical Analysis. *Fangoria*, 27 Maart. <http://www.fangoria.com/new/it-follows-a-critical-analysis/> [29 Augustus 2016].
- Pheasant-Kelly, Fran. 2015. Reframing Parody and Intertextuality in *Scream*: Formal and Theoretical Approaches to the ‘Postmodern’ Slasher. In Clayton, Wickham (ed.). 2015. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 149-160.
- Phillips, Kendall R. 2005. *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Westport, Connecticut & London: Praeger.
- Phillips, Kendall R. 2012. *Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Pinedo, Isabel. 2004. Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film. In Prince, Stephen (ed.). 2004. *The Horror Film*. New Brunswick: Rutgers University, pp. 85-117.
- Pinedo, Isabel C. 2014. Torture Porn: 21st Century Horror. In Benshoff, Harry M. (ed.). 2014. *A Companion to the Horror Film*. Chichester: Wiley Blackwell, pp. 345-361.
- Roche, David. 2014. *Making and Remaking Horror in the 1970s and 2000s: Why Don’t They Do It Like They Used To?* Jackson: University Press of Mississippi.
- Roche, David. 2015. (In)Stability of Point of View in *When a Stranger Calls* and *Eyes of a Stranger*. In Clayton, Wickham (ed.). 2015. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 17-36.
- Rockoff, Adam. 2002. *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978 to 1986*. Jefferson: McFarland & Company.
- Rooney, David. 2014. ‘It Follows’: Film Review. *The Hollywood Reporter*, 17 Mei. <http://www.hollywoodreporter.com/review/follows-film-review-cannes-705174> [29 Augustus 2016].

- Schager, Nick. 2015. 5 Horror Classics: That Influenced *It Follows*, the New Must-See Horror Movie. *Esquire*, 12 Maart. <http://www.esquire.com/entertainment/movies/a33626/it-follows-horror-classics/> [29 Augustus 2016].
- Schneider, Jay. 2004. Introduction. In Schneider, Jay (ed.). 2004. *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge: Canbridge University Press, pp.1-14.
- Sharrett, Christopher. 2014. The Horror Film as Social Allegory (And How it Comes Undone). In Benshoff, Harry M. (ed.). 2014. *A Companion to the Horror Film*. Chichester: Wiley Blackwell, pp. 56-72.
- Short, Sue. 2007. *Misfit Sisters: Screen Horror as Female Rites of Passage*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Smuts, Aaron. 2014. Cognitive and Philosophical Approaches to Horror. In Benshoff, Harry M. (ed.). 2014. *A Companion to the Horror Film*. Chichester: Wiley Blackwell, pp. 3-20.
- Staiger, Janet. 2015. The Slasher, the Final Girl and the Anti-Denouement. In Clayton, Wickham (ed.). 2015. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 213-228.
- Tarrat, Margaret. 2012. Monsters from the Id. In Grant, Barry Keith (ed.). 2012. *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, pp. 382-401.
- Watkins, Gwynne. 2015. The Yahoo Movies Interview: 'It Follows' Director David Robert Mitchell on His Surprise Horror Hit. *Yahoo! Movies*, 20 Maart. <https://www.yahoo.com/movies/the-yahoo-movies-interview-it-follows-director-114138739632.html> [29 Augustus 2016].
- Wetmore, Kevin J. 2012. *Post-9/11 Horror in American Cinema*. New York: Continuum.
- Whittaker, Richard. 2015. *It Follows* Goes Everywhere: Director David Robert Mitchell on finding horror in Detroit. *The Austin Chronicle*, 26 Maart. <http://www.austinchronicle.com/daily/screens/2015-03-26/it-follows-goes-everywhere/> [29 Augustus 2016].
- Williams, Tony. 1996. *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*. Cranbury: Associated University Presses.
- Winter, Max. 2015. Watch: 'It Follows' Is a Slash in the Fabric of the American Dream. *Indie Wire*, 1 Oktober. <http://www.indiewire.com/2015/10/watch-it-follows-is-a-slash-in-the-fabric-of-the-american-dream-131962/> [29 Augustus 2016].
- Wood, Robin. 1979. Introduction. In Britton, Andrew; Lippe, Richard; Williams, Tony; Wood, Robin (eds). 1979. *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals, pp. 7-28.
- Wood, Robin. 2003. *Hollywood From Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia University Press.
- Wood, Robin. 2004. Forward: "What Lies Beneath?". In Schneider, Jay (ed.). 2004. *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge: Canbridge University Press, pp. xiii-xviii.
- Wright, Judith Hess. 2012. Genre Films and the Status Quo. In Grant, Barry Keith (ed.). 2012. *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, pp. 60-68.