

Vergestaltings van trauma in *Suspria* (1977) deur Dario Argento

Cilliers van den Berg

Cilliers van den Berg, Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans,
Universiteit van die Vrystaat

Opsomming

In hierdie eerste van twee bydraes word Dominick LaCapra se onderskeid tussen strukturele en historiese trauma as basis gebruik vir die duiding van trauma as belangrike benaderingswyse binne filmstudies. Waar strukturele trauma volgens hom as ontologiese gegewe geld, fokus historiese trauma op die spesifieke ervaring van 'n unieke historiese gebeurtenis. Begripsoos soos *verlies* en *leemte* en *verwerking* en *performatiewe uitspeel van traumasimptomatologie* word voorts deur hom met die onderskeidende konseptualisering van trauma in verband gebring. Strukturele trauma kan nie direk daargestel of verbeeld word nie, maar word eerder indirek geïmpliseer deur die kennisname van die voorlopigheid van enige visuele en/of narratiewe betekenisgeving. In ooreenstemming met poststrukuralistiese veronderstellings kan betekenis nie bestendig word nie, aangesien strukturele trauma die losse skroewe van representasie as sodanig onderskryf. In hierdie bydrae word die grufilm van die Italiaanse regisseur Dario Argento, getiteld *Suspria* (1977), as 'n filmiese vergestaltung van strukturele trauma ontleed. Gesien as 'n film wat narratiwiteit ten gunste van eksperimentering met helder, primêre kleure en 'n ikoniese klankbaan laat links lê, is die film bekend vir die onoortuigende diëgetiese wêreld wat dit die kyker bied, deurdat die gebruik van verskeie elemente in die film moeilik diëgeties of simbolies gemotiveer kan word. Die kyker word telkens weer bewus van die film as film, hetsy dit toe te skryf is aan 'n diëgetiese surplus, wat telkens 'n metavlak veronderstel wat die oormaat aan betekenis kan absorbeer, of die ondermyning van narratiwiteit ten gunste van 'n affektiewe filmervaring behels. Hierdie verskuiwing van diëgetiese na niediëgetiese na ekstradiëgetiese vlakke ter wille van die ankering van betekenis ("suturing" of herverseëling) impliseer die tekortkominge van narratiwiteit en ook 'n strukturele afwesigheid wat nie met woord of beeld geseël kan word nie. In soverre verteenwoordig *Suspria* (1977) nie 'n tematisering van 'n historiese trauma nie, maar eerder 'n performatiewe uitspeel van strukturele trauma.

Trefwoorde: Dario Argento; diëgetiese; grufilms; historiese trauma; Dominick LaCapra; strukturele trauma; *Suspria*

Abstract

Figurations of trauma in Dario Argento's *Suspiria* (1977)

In this first instalment of a two-part study the notions of *structural* and *historical trauma* are utilised as interpretative tools to illustrate the hermeneutic potential of historiographer and theorist Dominick LaCapra's theoretical approach towards trauma within the discipline of film studies. LaCapra defines structural trauma as an ontological state of affairs that determines the existential nature of being human. It subscribes to the idea that being and existence are defined by an inherent lack that cannot be explained or even expressed through language and can therefore only be indicated in an indirect way by virtue of language (and all other forms of representation) performing its own limitations. Historical trauma, on the other hand, refers to unique historical events that can be contextualised in a very precise way in terms of historical dates and geographical location. Whereas the former adheres to poststructuralist perspectives on semiosis and the structures of language, the focus of the latter is on historical events and the attempts at their representation. Structural and historical trauma have a very complex relationship, in that they are interconnected, often related through the dynamics of lack (defined as being germane to structural trauma) and loss (defined as being germane to historical trauma), as well the dynamics of acting out (performing) and working through (coming to terms with) trauma.

In order to illustrate the difference between structural and historical trauma, two films are presented and analysed as being exemplifications of the respective definitions of trauma. In part one of the study the notion of structural trauma is used as an approach to analyse *Suspiria* (1977) by the Italian film director Dario Argento. Argento, one of the most famous European film directors working in the horror genre, began his career by creating *gialli* in the tradition of forebears like Mario Bava. With *Suspiria* he produced a film that not only established his reputation as an important director in the genre, but also became notable for its use of primary colours, the iconic soundtrack by the progressive rock band Goblin, and the stylistic presentations of graphic violence. The dominance of these elements in relation to the rather flimsy narrative of a "final girl" surviving the machinations of a coven of witches, in various ways subverts not only the integrity of the film's diegetic levels, but also the plot and narratives that can be used to interpret the film.

The plot of *Suspiria* already presents different diegetic worlds, in that the mundane and ordinary existence of the everyday is contrasted with the world of the witches that the American protagonist Suzy Bannion experiences in a dance school in Freiburg, Germany. This contrast is related to two ways of looking at the world: Seeing wrongdoing as the result of "broken mirrors" (i.e. magic) or "broken minds" (i.e. human psychology). But the diegetic differences between these worlds are further complicated by non-diegetic elements such as the soundtrack and the use of Technicolor in the cinematography. These aspects of the film seem to have less of a narrative or symbolic function than simply being instrumental as stylistic devices for the spectacular visual and auditory set-pieces. The effect is that the emphasis seems to be on how these set-pieces are staged, with the result being not only the stylistic superficiality of the film, but even more so its pronounced diegetic artificiality. This is further accentuated by certain goofs in the film, such as exposed wires, when obvious sets are destroyed, or bad dubbing, when the dialogue evidently is not synchronised with the articulation of the actors. The viewer is therefore left with the impression that the boundaries between the various diegetic levels are permeable, but notwithstanding this that he or she would be able to "suture" these discrepancies

by interpreting the film and its filmic mistakes from an extra-diegetic position. The different levels, from the diegetic to the non-diegetic to the extra-diegetic level of the suturing viewer, can be described as isomorphic repetitions or *mise en abyme*, whereas the movement between these levels is described by the literary theorist Gerard Genette as metalepsis (1980). Although suturing might seem to seal off the movement from lower to higher diegetic levels, the renouncement of suturing might imply that the extra-diegetic world of the viewer is as superficial as the diegetic world of the film.

This artificiality is further illustrated in the ways in which the film undermines narratives, not only in terms of diegetic narrative plot structures, but also in terms of the various narratives that might be used to read and interpret the film. This is underscored even more when the importance of the stylistic set-pieces is taken into account. The latter seem to be examples of what Tom Gunning (2006) would describe as “cinema of attractions”, but they also align with Sergei Eisenstein’s definition of this term with reference to graphic examples from *grand guignol*. The result is that the very function and relevance of narrativity are suspended, in that its limitations and superficiality are foregrounded. Whereas narratives normally have a suturing function, the fact that their failures and/or shortcomings become exposed could have the same effect as the metaleptic movement between the various diegetic levels. Both metalepsis and the exposure of narratives as being inherently limited and superficial have the potential to expose the shortcomings of the extra-diegetic context and world in which the viewer finds himself or herself. By implication the metalepsis cannot be sutured with meaning, even as the meaning in *Suspiria* as filmic text cannot be sutured. The result is a poststructuralist notion of meaning that cannot be sustained, which in part exposes the inherent structural failures of all modes of representation. In LaCapra’s conceptualisation of structural trauma these are the very features that come into play: insight into the precarious nature of the meaning(s) and modes humans use to deny, deflate and ignore the ontological gaps at the foundation of both their being and their sense of being. This is what LaCapra defines as paramount to structural trauma – and this is precisely what Argento, in a playful, but often very gruesome way, presents to the viewer of *Suspiria*. Historical trauma is notably absent from Argento’s version, but is taken up by Luca Guadagnino in the 2018 remake of the film.

Keywords: Dario Argento; diegesis; historical trauma; horror films; Dominick LaCapra; structural trauma; *Suspiria*

1. Inleiding

I like films that are surprising and provocative, that take risks with their visual solutions, and that might be judged as the fruit of “bad taste”. I hate successful films that travel on an easy wave of “good taste”: for me, that is simply anti-culture. (Tovoli in Heller-Nicholas 2015, loc 1682)

In teenstelling met algemeen-aanvaarde opvattings rakende die afplat van traumateorie se tersaaklikheid binne die geesteswetenskappe verteenwoordig die teoretiese spektrum en heuristiese moontlikhede wat hierdie veld bied, vandag steeds ’n besonder genuanseerde wyse om krities en ontledend met tekste om te gaan. Dalk nie meer so populêr soos met die beginfasies van die steeds ontwikkelende veld nie, bied meer onlangse, pluralistiese traumamodelle ’n verskeidenheid invalshoeke. Vanaf die poststrukuralistiese impetus tydens die 1990’s tot die

meer onlangse fokus op historiese uniekheid¹ kan traumateorie met groot vrug in kruisbestuiwing met verskeie ander benaderingswyses aangewend word, wat postkolonialisme, feministiese teorie, etniese studies en ekokritiek insluit (Balaev 2018:369, kyk ook Balaev 2014:1–11).² Die pluralistiese modelle in ag genome, blyk die ekstreme eindpunte van die spektrum van invalshoeke betreklik konstant te wees. Enersyds is daar 'n fokus op 'n poststrukuralistiese (en/of Lacaniaans-geïnspireerde) opvatting van semiose, veral die struktuur (en veral grense) van taal en andersyds die uniekheid van die historiese parameters waarin trauma manifesteer, beleef, gekonseptualiseer en gemedieer word. Die doelstelling van hierdie bydrae is nie om die komplekse geskiedenis en reikwydte van traumateorie, nou vervleg met die teorie van kollektiewe geheue, te beskryf nie, maar eerder om die interpretasiemoontlikhede wat hierdie twee ekstreme eindpunte van die spektrum bied, kortliks te illustreer. Dominick LaCapra se onderskeid tussen strukturele en historiese trauma is egter steeds 'n seminale bydrae in hierdie verband.

Twee filmtekste word ter illustrasie van die verskillende vergestaltings van trauma aangebied, enersyds 'n beklemtoning van die strukturele aard van trauma en andersyds 'n beklemtoning van trauma as unieke, historiese gebeurtenis. Aangesien die besprekings van die films egter uitvoerige ontleding noodsaak, sal deel een van hierdie studie uitsluitlik op *Suspiria* (1977) van Dario Argento (as vergestaltung van strukturele trauma) fokus, terwyl deel twee se fokus die herverfilming daarvan, naamlik Luca Guadagnino se *Suspiria* (2018) (as vergestaltung van historiese trauma), betrek. Beide die resepsie van die film deur die regisseur se aanhangers en akademiese publikasies oor *Suspiria* het geruime tyd reeds lank kanonieke status binne die grufilmtradisie aan die film verleen, en daarom is die vrystelling van Guadagnino se weergawe met groot belangstelling afgewag. Onafhanklik van die estetiese waarde van die twee films blyk die verskillende wyses waarop trauma in die betrokke films verbeeld word, 'n produktiewe invalshoek vir die interpretasie daarvan te wees.

2. Historiese en strukturele trauma

Hoewel die (meta-)historiograaf, teoretikus en spesialis op die gebied van intellektuele geskiedskrywing Dominick LaCapra reeds met die publikasie van *Representing the Holocaust: History, theory, trauma* in 1994 'n seminale teks tot traumateorie bydra, distansieer hy hom vroeg reeds bewustelik van ander teoretici (o.a. Caruth) wie se werk hy as eksemplaries van 'n poststrukuralistiese posisie sien, aangesien dit op epistemologiese kwessies rakende die onrepresenteerbaarheid of numineuse aard van trauma gefikseer sou wees. In soverre slaan sy konseptualisering van laasgenoemde 'n brug na trauma gesien as enkele en unieke histories-gespesifiseerde gebeurtenis. Tog lei die sentraalstelling van die Holocaust in sy werk ook tot kritiek, as sou dit vernaam Eurosentries wees en sistemiese oorsake van historiese traumas nie genoegsaam verreken nie. Die goue draad in sy werk is 'n perspektief gefiltreer deur Freudiaanse psigoanalise, wat ten spyte van die noodwendige onbereikbaarheid van traumaverwerking tog ook 'n appèl op die historiese noodsaaklikheid daarvan rig. LaCapra (1998:47–8) identifiseer in verskeie van sy werke twee tipes trauma, waarvan 'n definisie hier uitvoerig aangehaal word:³

Another way [...] is to argue for a problematic distinction between structural or existential trauma and historical trauma [...]. One may argue that structural or existential trauma appears in different ways in all societies. It may be evoked or addressed in various fashions: in terms of the passage from nature to culture, the eruptions of the pre-Oedipal or pre-symbolic in the symbolic, the entry into language,

the encounter with the Real, the inevitable generation of the aporia, and so forth. Structural trauma is often figured as deeply ambivalent, as both painfully shattering and the occasion for *jouissance*, ecstatic elation, or the sublime. Although one may contend that structural trauma is in some problematic sense its precondition, historical trauma is related to specific events, such as the Shoah or the dropping of the atom bomb on Japanese cities. It is deceptive to reduce, or transfer the qualities of, one dimension of trauma to the other, to generalize structural trauma so that it absorbs historical trauma, thereby rendering all references to the latter merely illustrative, homogenous, allusive, and perhaps equivocal, or, on the contrary, to “explain” all post-traumatic, extreme, uncanny phenomena and the responses as exclusively caused by particular events or contexts. Indeed the problem of specificity in analysis and criticism may be formulated in terms of the need to explore the problematic relations between structural and historical trauma without reducing one to the other.

Hoewel hy in sy teoretiese opvatting baie krities jeens sekere aspekte en uitlopers van die poststrukturalistiese tradisie staan⁴ – veral waar dit by die teoretisering van trauma kom – is die invloed daarvan baie duidelik in sy konseptualisering van strukturele trauma merkbaar. Sy definisie suggereer onder meer (en wys blatant op) die grense van taal se uitdrukkingsvermoë, deur onder meer na die Lacaniaanse Reële te verwys. Wanneer die pre-Simboliese, of dan in hierdie geval die Reële, inbreuk maak op die Simboliese in die vorm van ’n onrepresenteerbare teenwoordigheid en/of afwesigheid, kom die beperkinge of leemtes van die Simboliese orde, dus van taal, narratiwiteit en die koördinate van oriënterende verwysingswêreldes en ideologiese strukture, duidelik uit die verf.⁵ In die suiwerste vorm daarvan (wat egter nooit *kan* manifesteer nie) verteenwoordig hierdie tipe trauma dus nie die lukrake, maar wel gespesifiseerde oorsaak van posttraumatische stresversteuring nie, maar is ’n ontologiese gegewe wat almal, beide individue en kollektiewe groeperinge, tot slagoffers stempel (kyk ook LaCapra 2001:77, 79, 82). Dit kan dus as ’n toestand van eksistensiële geworpenheid beskryf word wat versluier word deur illusies van singewing en ’n vertrouwe in die ankering van betekenis, maar veral geaktiveer word tydens oomblikke van *bewuswording* dat die ankers wel drywende boeie van onsekerheid blyk te wees. Só gesien is ’n dader dus noodwendig as oorsaaklike kapstok afwesig en kan dit alleenlik deur middel van transferensie tot (valse) historiese vergestaltung in die lewe groep word. Indien die ware aard van hierdie trauma enigsins vasstelbaar is, is dit alleenlik sydelings waarneembaar deur die bewuswording van die grense en leemtes, en dus die toevalligheid, terloopsheid en gemanipuleerde gestruktureerdheid van die sinvolle wêreldes wat deur individue en groepe geskep word en dikwels deur middel van tradisies histories oorgedra word.

Historiese trauma is veel makliker om te beskryf, deurdat dit na spesifieke, historiese gebeurtenisse verwys wat weens die psigologiese impak daarvan op beide individue en groepe ’n diagnoseerbare merk laat (kyk bv. LaCapra 2001:78–80).⁶ LaCapra onderskei ook twee verdere begrippe wat ’n sinvolle, teoretiese omgaan met die komplekse onderskeiding van die traumaverskynsel moontlik maak: *leemte* en *verlies*, en die *verwerking* en *performatiewe uitspeel* (“acting out”) van trauma. Hoewel die werkinge van die drie begrippe (dus insluitende *historiese* en *strukturele trauma*) wel ooreenkomste met mekaar vertoon, is hierdie ooreenkomste grootliks isomorfies van aard, dit wil sê hulle vertoon *oënskynlike* gemeenskaplikhede sonder dat dit inherent aan mekaar gelykgestel kan word. Weliswaar belig die drie pare mekaar deur mekaar wedersyds te impliseer. Twee van die begrippe is egter wél nou met mekaar vervleg, naamlik historiese en strukturele trauma, en leemte en verlies (“absence-loss”).⁷ LaCapra (2001:48–9) verduidelik dat leemte (of afwesigheid) transhistories en tydloos is (en sodoende nie beperk is tot unieke, historiese gebeure nie) en sigself teen enige

vorm van historiese “narrativering” weer. Wat nie geken *kan* word nie, maar vanaf die begin afwesig was, kan nie teruggevind word, of trouens selfs beskryf word nie. Daarteenoor verwys verlies na die spesifisiteit van geskiedenis, waar dit wat verlore gegaan het, in tyd en plek lokaliseerbaar is (2001:48). Die kenbaarheid van verlies kan ook deur middel van historiese narratiewe aangedui word (49). Sodoende kan afwesigheid en verlies met redelike geldigheid op strukturele en historiese trauma gekarteer word.

Die subjek se reaksie op verlies en leemte neem verskeie vorme aan en kan losweg met die derde begripsspaar in verband gebring word, naamlik traumaverwerking en die performatiewe uitspeel van traumasimptomatologie. LaCapra keer hier terug na Freud deur na sy *Trauer und Melancholie* (1917) te verwys. Verwerking “brings the possibility of engaging trauma and achieving a reinvestment in [...] life” (LaCapra 2001:66), terwyl die performatiewe uitspeel van traumasimptomatologie die volgende teweeg bring: ’n “arrested process in which the depressed, self-berating, and traumatized self, locked in compulsive repetition, is possessed by the past, faces a future of impasses, and remains narcissistically identified with the lost object”. Duidelik sou strukturele trauma, aangesien dit na afwesigheid of ontologiese leemtes verwys, in die ware sin van die woord nie verwerk kon word nie, waarteenoor dit in die geval van historiese trauma altyd die terapeutiese ideaal bly. Aangesien hierdie studie in die eerste instansie op die begripsspaar historiese en strukturele trauma fokus, val dit buite die bestek hiervan om die komplekse interaksie tussen die drie begripsspare uitvoerig daar te stel. LaCapra stel dit baie duidelik dat die begripsspare onderling en ook in interaksie met mekaar ’n uiters komplekse dinamika veronderstel, wat voorts dan ook in talle werke deur hom ondersoek word. Die ontleding van Argento se *Suspiria* fokus egter op *die vergestaltung van strukturele trauma* sonder om verder uitvoerig na verwerking of “acting out” te verwys. In deel twee van hierdie studie sal die (etiese) gevare van die gelykstel van afwesigheid en verlies en historiese en strukturele trauma verder ondersoek word.

3. *Suspiria* (1977), Dario Argento

Min sou Thomas de Quincey kon vermoed het dat sy poëtiese beskrywing van Mater Suspiriorum, ofte wel Our Lady of Sighs, in *Suspiria de profundis* (1845), die opvolg tot sy *Confessions of an English opium-eater* (1821), in die daaropvolgende eeu as toevallige inspirasie sou dien vir die skep van een van dié seminale films in die Italiaanse grufilmtradisie, naamlik *Suspiria* (1977) deur Dario Argento (1940–).⁸ Argento, wat op daardie stadium die vernaamste eksponent van die Italiaanse *giallo*-genre was,⁹ het met *Suspiria* ’n ooglopende stroomverlegging in die trajek van sy ontwikkelende filmoeuvre bewerkstellig (kyk ook Giusti 2013:154). Oorspronklik aktief as filmkritikus en draaiboekskrywer,¹⁰ verwerf hy as regisseur bekendheid met vier *gialli*: *L’uccello dalle piume di cristallo* (*The bird with the crystal plumage*, 1970), *Il gatto a nove code* (*The cat o’ nine tails*, 1971), *4 mosche di velluto grigio* (*Four flies on grey velvet*, 1971) en *Profondo rosso* (*Deep red*, 1975).¹¹ In *Suspiria* betrek hy egter vir die eerste keer “bonatuurlike” elemente, hoewel die “whodunnit”-struktuur wat sy *gialli* (en die genre as sodanig) gekenmerk het, steeds ten grondslag van die film se narratiewe spanningslyn lê. Per implikasie verteenwoordig *Suspiria* dus ’n kombinasie van *giallo*- en bonatuurlike gru-elemente wat origins, en veral in ooreenstemming met die narratiewe konstruksie van sy vorige films, tematies inspeel op die problematiek rondom die beperktheid van die individu se subjektief-bepaalde geheue. Hieronder geld veral die herinneringe van getuies aan kritieke gebeure, wat uiteindelik ’n sleutel blyk te wees vir die verstaan van die betrokke narratiewe se ontknoping.¹²

Buiten die *giallo*-tradisie kan verskeie invloede in *Suspiria* geïdentifiseer word, met Argento wat ook self op verskillende elemente dui wat as inspirasie vir sy film sou gedien het. Hieronder geld onder meer die duidelike invloed van Duitse ekspressionisme, veral wat die gebruik van kleur en *mise en scène* betref (Giusti 2013:154, 156; Brown 2012:10; McDonagh 2010:99; Curti 2017:182). Die geskikste beskrywing van die film is egter om daarna as 'n moderne sprokie te verwys. Buiten die unieke atmosfeer wat deur kleur en klank geskep word, en die "voice-over", ofte wel niediëgetiese verteller, waarmee die film as *vertelling* ingelei word,¹³ dui verskeie ander motiewe op verhaalvlak op die juistheid van so 'n tipering. Die aanwesigheid van hekse as vernaamste antagoniste, die aseksuele, kinderlike en dikwels bykans naïewe gedrag van menige van die karakters¹⁴ en die prototipiese karakterontwikkeling van die hoofkarakter, Suzy Bannion, strook naatloos met verskeie trope uit die sprokieskat (kyk bv. Firsching 1997, Schulte-Sasse 2002, Cooper 2012:77, McDonagh 2010:99, Curti 2017:181, Heller-Nicholas 2015, loc 575, 1149). McDonagh (2010:100) gaan selfs so ver as om daarop te wys dat Propp se strukturalistiese tipering van sprokies ook op die struktuur en tipologiese funksies van *Suspiria* se narratief van toepassing is. Daarbenewens speel die film grootliks in Freiburg in die Duitse Schwarzwald af – wat noodgedwonge die konnotasie met die Romantiese (sprokies)wêreld van die Grimm-broers aktiveer. Die belangrikste invloed was egter Walt Disney se 1937-animasiefilm *Snow White and the seven dwarfs* – nie net wat die narratief betref nie, maar veral wat betref die gebruik van kleur as stilistiese middel (wat hier onder bespreek word) (kyk Heller-Nicholas 2015, loc 584). Die onsekere geografiese lokalisering wat 'n sprokiesgegewe dikwels veronderstel, sou volgens Curti (2017:182) deels toe te skryf wees aan Argento se toenemende distansiering van die politiek van die dag, veral wat betref die potensiële geweld wat terrorisme meegebring het.¹⁵ Anders as die stilistiese en generiese merkers skyn die spesifisiteit van hierdie en ander historiese kwelpunte afwesig te wees in Argento se moderne sprokie oor maagdelike heldinne en bose hekse. Dit is 'n verhaal wat dit onder meer ten doel stel om terug te keer na die oorspronklike weergawes van sprokies, waar geweld in grafiese besonderhede verbeeld word – en nie die gesaneerde weergawes daarvan wat sedertdien in die populêre kultuurskat gekanoniseer is nie.

3.1 Verhaalgegewe

Suspiria vertel die verhaal van 'n Amerikaanse ballerina, Suzy Bannion, wat in Duitsland arriveer om onderrig aan die bekende Freiburg Tanzakademie te ontvang. Met haar aankoms te midde van stormagtige weer onderneem sy 'n onverkwiklike taxirit en arriveer by die akademie, waar sy 'n onthutsende ervaring het: 'n Meisie, wat later die danseres Pat blyk te wees, skyn angsbevange van die akademiëgebou te vlug. Suzy hoor flardes van die gesprek wat Pat met iemand by ontvangs voer, maar Pat hardloop weg, terwyl Suzy toegang tot die gebou geweier word. Intussen vlug Pat na die tuiste van 'n medestudent wat in die stad woon, waar sy op brutale, dog moeilik verklaarbare wyse vermoor word. Suzy keer die volgende oggend na die Tanzakademie terug, waar sy deur Miss Tanner en Madame Blanc ontvang word. Sy maak met 'n medestudent, Sara, kennis, met wie sy mettertyd 'n vriendskap sluit. Onderweg na 'n eerste danssessie is daar 'n onverklaarbare insident wanneer sy verby Albert, die kleinneef van Madame Blanc, en een van die huismoeders stap: Sy skyn eensklaps op magiese wyse onder die invloed van 'n disoriënterende mag te kom en verloor vervolgens ook haar bewussyn tydens die oefensessie. Teen haar wil moet sy nou haar permanente intrek in die koshuis neem, in die kamer langs dié van Sara, asook 'n spesiale dieet volg. Nadat 'n nes maaiers een aand op Suzy se koshuisvloer ontdek word, word die koshuisgangers na 'n oefensaal geneem om daar te oornag. 'n Onbekende persoon slaap eweneens daar, wat vervolgens deur Sara as die hoof van die skool, Helena Markos, geïdentifiseer word.

By 'n volgende geleentheid word Daniel (die blinde pianis en begeleier van die skool) ontslaan (aangesien sy gidshond vir Albert sou gebyt het), en word dieselfde aand op onverklaarbare wyse deur sy eie hond verskeur. Te midde van die onsekerheid oor al hierdie gebeure bieg Sara aan Suzy dat sy die aand met laasgenoemde se aankoms die persoon was met wie Pat in gesprek was. Pat het vermoedens gehad oor onnatuurlike, selfs bonatuurlike gebeure by die akademie en ook hieroor notas gemaak. Terwyl Suzy aan die slaap raak of haar bewussyn verloor, noem sy dat die akademie se instrukteurs nie die perseel aan die einde van die werksdag verlaat nie – dit is duidelik indien geluister word na die rigting van hulle voetstappe. Sara word vervolgens bewus van 'n indringer in haar kamer en vlug dieper die gebou in, maar word na 'n dramatiese vervolging op grafiese wyse vermoor.

Met Suzy se ontwaking die volgende oggend is Sara skoonveld, met Madame Blanc wat beweer dat Sara die akademie inderhaas verlaat het. Suzy vermoed onraad en kontak 'n psigiater vriend van Sara, Frank Mandel. Mandel en 'n kollega, professor Milius, vertel Suzy van die beweerde geskiedenis van die akademie: Dit sou voorheen ook 'n skool van die okkulte gewees het onder leiding van die bekende heks, Helena Markos, maar na haar dood het die skool uitsluitlik 'n instansie vir dansonderrig geword. Mandel is baie pertinent oor die feit dat hy hierdie relaas as onsin beskou en sê: “[T]he current spread of belief in magic and the occult is part of mental illness; bad luck isn't brought by broken mirrors, but by broken minds”, waarteenoor Milius beweer: “Skepticism is the natural reaction of people nowadays, but magic is ever present [...] magic is everywhere, and all over the world, it's a recognized fact, always.”

Met haar terugkeer na die akademie blyk Suzy se medestudente nie daar te wees nie en sy onderneem om terstond die geheime van die Tanzakademie te ontmasker. Sy volg Pat se notas om die roete van die onderwysers deur die gebou te rekonstrueer – 'n roete wat lei na die kantoor van Madame Blanc. Hier verstaan sy oplaas Pat se verwysings na “geheime”, “drie irisse op die deur” en die “blou een wat gedraai moet word” – die flardes van die gesprek wat sy terloops met haar aankoms die eerste aand gehoor het. Sy draai die blou iris, 'n geheime deur word geopen en met nadere ondersoek in die versteekte ruimtes van die Tanzakademie bevestig Suzy dat Madame Blanc en haar kollegas wel 'n bose heksekolonie verteenwoordig – wat boonop beplan om haar “te laat verdwyn”. Tydens 'n konfrontasie met Helena Markos, wat skynbaar die heelyd in die akademie aanwesig was, is Suzy in staat om hierdie leier van die hekse dood te maak, waarna die hele skool, as skynbare beliggaming van die bose,¹⁶ outomaties vernietig word. Suzy ontsnap en verlaat die akademie met 'n glimlag op haar gesig.

Die verhaalgegewe van *Suspiria* is in nabetragting, en veral met die voltooiing van *Argento se The three mothers*-trilogie, in 'n veel groter narratiewe ingebed. Gesentreer rondom drie hekse, lewer *Inferno* (met New York as basis) en *The third mother* (met Rome as basis) 'n verruimende blik op die gebeure van *Suspiria*: Waar *Inferno* veral die bestaan en magsbasis van die heksedriemanskap toelig, kontekstualiseer *The third mother* die spesifieke gebeure van *Suspiria*, veral Suzy se onverwagte oorwinning oor die magtige Helena Markos. Wat dus in *Suspiria* enigmaties bly, of selfs as narratiewe leemtes sou kon geld, word in gesprek met die teenhangers van die trilogie deur uitvoerige eksposisie aangevul, waardeur enige onsekerhede uit die weg geruim word. Aangesien *Suspiria* verder in hierdie betoog in isolasie bespreek word (veral met inagneming van die herverfilming daarvan), word hierdie addisionele inligting egter nie in die onderhawige ontleding betrek nie.¹⁷

3.2 Diëgetiese vlakke in *Suspiria*

Uit bostaande opsomming van *Suspiria se fabula* is dit duidelik dat daar binne die diëgetiese ruimte van die film merkers is wat onderskeidelik na meer as een fiktiewe wêreld verwys. Indien egter verder ook die ekstradiëgetiese aspekte van die film in die interpretasie daarvan betrek word, word dit ooglopend dat die potensiele betekenis wat die verskuiwing van fokus tussen diëgetiese, niediëgetiese en ekstradiëgetiese vlakke inhou,¹⁸ as teenhanger sou kon dien vir dít wat die film aan (oortuigende) narratiewe kompleksiteit en betekenis inboet. In isolasie (dit is wat betref die diëgetiese) is die storielyn van *Suspiria* immers betreklik dun en die film vergoed hiervoor deur die skep van betekenis via die geïmpliseerde meta-refleksie oor film as medium – iets waardeur voorts ook die kyker se betrokkenheid by die film-as-konstruksie betrek word.

Op diëgetiese vlak is die openingstonele van die film sprekend van twee kontrasterende ervaringswêreldes wat met die verloop van die handeling telkens weer binêr teenoor mekaar opgestel word: die alledaagse wêreld van rasioneel verklaarbare gebeure en handeling, en die magiese en bonatuurlike wêreld van heksery en die irrasionele. Hierdie wêreldes vervloei nie soos in magies realistiese ruimtes *met* mekaar nie, maar bestaan eerder *naas* mekaar.¹⁹

Na die simplistiese openingstitels (wit op ’n swart agtergrond), wat met begeleiding van die dramatiese Goblin-klankbaan verskyn, en gevolg deur die “voice-over” (wat die presiese konteks van Suzy se reis na Duitsland meedeel), is die eerste toneel ’n blik op een van die lughawe se aankoms-en-vertrek-inligtingskerms. Die bedoeling is duidelik: Die lughawe is letterlik ’n veilige hawe geanker in die presiese koördinate van tyd en plek, wat duidelik kontrasteer met die “ongeordende” wêreld anderkant die skuifdeure van die lughaweterminaal se uitgang (kyk Schulte-Sasse 2002, Heller-Nicholas 2015, loc 804). Soos wat Suzy al nader aan die uitgang beweeg, word die kyker trouens bewus van die hewige storm wat buite heers – iets wat benadruk word deur die onheilspellende klankbaan wat hoorbaar word net wanneer die deure oopskuif. Daarbenewens dui ook die moeilik verstaanbare miskommunikasie tussen Suzy en die taxibestuurder (haar artikulasie van die Duitse adres is allesbehalwe onverstaanbaar) daarop dat die onderskeid tussen binne en buite, tussen die bekende en die onbekende, tussen die een ervarings- en verwysingswêreld en die ander, ook ’n breuk in normatiewe kommunikasie impliseer (Schulte-Sasse 2002).²⁰

Hierdie teenoormekaarstelling, of eerder naasmekaarstelling van wêreldes word herhaaldelik in die verloop van die film gesuggereer, maar dit is eers teen die einde van die film dat die juistheid van die gerugte van en vermoedens oor heksery bevestig word. Geheime deure moet letterlik geopen word ten einde van die een wêreld na die ander te kan beweeg. Beide Pat en Sara betaal die prys hiervoor en dit is net Suzy, wat in haar ontdekking van die fantastiese wêreld van bose hekse ook die eindoorwinning hieroor kan behaal, die heksekolonie kan vernietig en vervolgens kan terugkeer na ’n (die?) alledaagse wêreld soos gevestig in Westerse rasionaliteit. Die wêreld waarna sy in die slottoneel terugkeer, is weliswaar nie ’n volmaakte wêreld nie, maar ten minste is die gebrokenheid daarvan herleibaar na menslike feilbaarheid – dus “broken minds” (’n gebroke gees) en nie “broken mirrors” (gebroke spieëls) nie. Frank Mandel en professor Milius word die twee eksponente om die aard van die twee wêreldes, binêr opgestel teenoor mekaar, te interpreteer en te verwoord. Mandel se kwasipsigoanalitiese verduidelikings skiet ver tekort binne die konteks van die verhaalgegewe, wat deels ook gesien kan word as Argento se afwysende kommentaar op psigoanalitiese en/of psigologiese verklarings en narratiewe (kyk Cooper 2012:82).²¹

Op diëgetiese vlak skyn die skep van (en handeling volgens) ’n sinvolle, oriënterende verwysingswêreld ’n wyse te wees om die onbekende en irrasionale aan bande te lê of selfs te maskeer. Maar die afwys of negering van die wêreld van “gebreekte spieëls” is geen waarborg dat die ontoereikendheid van geïnternaliseerde, singewende narratiewe nie lukraak ontmasker kan word nie. Ook die tasting na ontglippende herinneringe ten einde ’n koherente narratief te vorm – ’n motief in Argento se hele oeuvre – dui op die toevallige aard van betekenisgeving vanuit ’n subjektiewe perspektief. Suzy onthou eers teen die einde van die film met behulp van ’n visuele impuls die blou iris en eers dán kan sy die betekenis van Pat se woorde snap.²² Dit is ironies dat die laaste stukkie wat die legkaart van haar herinnering voltooi ’n “sleutel” verskaf om die deur na die onbekende *oop te maak*, en juis nie te *sluit* nie. Suzy word daardeur die karakter in die film wat veel verder gaan as Pat en Sara. Sy betree nie net fisiek die onbekende wêreld van die heksekolonie nie, maar gaan selfs nóg verder in haar pogings om die letterlike oorsprong en bestendiging van hierdie wêreld in die verpersoonliking van Helena Markos te vind. Dit kan sy net doen deur die onsigbare heks tydens hulle konfrontasie met ’n metaalpen te steek, waarna die magtige Markos in ’n walglike siek vrou inkarneer wat vervolgens ook sterf. Markos, as meesterbetekenaar van hierdie wêreld, manifesteer dus as niks meer (of minder) as die towenaar van *The Wizard of Oz* nie en haar wêreld van heksery disintegreer dienooreenkomstig met haar dood. Hierdie fantastiese wêreld, so werklik as wat dit ook al was, was uiteindelik bloot ’n konstruk, wat met die verwydering van die tydelike bestendigheid van ’n meesterbetekenaar inplof. Op diëgetiese vlak blyk die ervaringswêreld van *Suspiria* niks meer as tydelike en boonop onoortuigende konstrakte te wees nie, want selfs die wêreld waarna Suzy in die slottonele (na alle waarskynlikheid) terugkeer, word niediëgeties op verskeie vlakke ondermyn.

Die implikasie dat die onderskeie leefwêreld van die karakters op diëgetiese vlak nie ’n natuurlike gegewe is nie, maar eerder op verskeie wyses gekonstrueer is (en dus ook deur toeval gekompromitteer kan word), resoneer met die wyse waarop niediëgetiese aspekte van *Suspiria* die *kunsmatigheid* van eersgenoemde verder blootlê.²³ Ongeag of al hierdie aspekte noodwendig as sodanig beplan is of nie, maak dit ’n metarefleksiewe besinning oor die kunsmatigheid van die film se diëgetiese wêreld moontlik. Hoewel enkele van hierdie elemente verder maklik uit die oog verloor kan word, deurdat dit dikwels geoutomatiseerde konvensies van die filmmedium as sodanig insluit, blyk dit egter by nadere ondersoek tog die gekonstrueerdheid of gekunsteldheid van die film te beklemtoon. Hieronder geld die kort “voice-over”, waardeur ’n verteller as niediëgetiese instansie die visuele filmnarratief bykans op sprokiesagtige wyse as vertelling inlei. Daardeur word Suzy se verhaal van haar konfrontasie met en oorwinning oor die hekse niks meer as ’n storie nie, “so ... absurd, so fantastic”, soos wat Pat dit stel.

Die ikoniese klankbaan²⁴ deur die groep Goblin kan eweneens uit hierdie hoek beskou word. Buiten die pulserende begeleiding wat dikwels meer van ’n affektiewe kykervaring in die hand werk as wat dit die narratiewe elemente ondersteun,²⁵ is die bekendste musiekmotief by geleentheid letterlik “in gesprek” met die diëges van die karakters. Die sê van die woord “witch” is deel van die eksotiese-geïnspireerde melodie, soos musikaal gedra deur die boesoeki, maar juis hierdie woord word met Daniel se gewelddadige dood diëgeties geïmpliseer (51.50). Voordat die blinde man op ’n plein deur sy eie gidshond verskeur word, vra hy wie daar is. Subtiel word op die klankbaan die woord “witch” geuiter, wat later duideliker herhaal word. Hierdie motief word trouens dikwels in die loop van die film herhaal, iets wat onmiskenbaar die aanwesigheid van die hekse aandui. Niediëgetiese agentskap sypel hier na die vlak van diëges deur, met die gevolg dat die diëges van Daniel (en die ander karakters) as

gemanipuleerde (en dus gekonstrueerde) wêreld aangebied word, juis omdat ingrepe vanuit die niediëgese moontlik blyk te wees.²⁶ Die kyker se bewuswording van dié twee diëgetiese vlakke – juis deur die disjunktiewe sinchronisering daarvan – stel die film in sy geheel as kunsmatig gekonstrueerd op die voorgrond (kyk ook Schulte-Sasse 2002; Cooper 2012:78, 81).

Waarskynlik die mees uitstaande kenmerk van *Suspiria* is die kinematografiese eksperimentering met primêre kleure – iets wat terugherlei kan word na Argento se indrukke van Technicolor, soos gebruik in Walt Disney se 1937-weergawe van *Snow White and the seven dwarfs* (Schulte-Sasse 2002; kyk ook Stagni en Valente 2017:35, 250). Groot moeite is deur Argento en die kinematograaf, Luciano Tovoli, gedoen om die op daardie stadium reeds uitgediende Kodak-filmrolle in die VSA op te koop ten einde die helder kleure van die film te kan skep (kyk Giusti 2013:154–5; Curti 2017:182). Hoewel enkele kommentators poog om betekenis aan die gebruik van kleur in die film toe te ken – hetsy in terme van die diëgetiese opset van ’n betrokke toneel of in terme van simboliese betekenis²⁷ – skyn die kleure volgens ander aan enige sulke pogings tot interpretasie te ontglip (kyk Misek 2010:142–3; Powell 2012:27). Dit is egter betreklik duidelik dat die gebruik van kleur in *Suspiria* nie tot semantiese betekenis gereduseer kan word nie, maar juis, tesame met die film se klanklandskap, ’n *affektiewe* kykervaring bied. Maar hoe ook al ’n interpretasie sou uitspeel, is die gebruik van kleur hoegenaamd nie diëgeties gemotiveerd en verantwoordbaar nie, wat weer eens die gekonstrueerdheid van die film en van film as medium op die voorgrond plaas: “Jarring sounds, jagged shapes, and jolting colors come together in compositions that suggest madness and horror. Their exquisite workmanship makes the film both sublime and beautiful, repellent and hypnotic. It telegraphs the unreality of the diegetic world” (Cooper 2012:86).

Daar is egter ook heelwat ander elemente, wat na alle waarskynlikheid nie as sodanig beplan is nie, maar tog duidelik op die kunsmatigheid van die daargestelde (film)wêreld dui. Die mees ooglopende hiervan is die grafiese moordtonele wat tot in die fynste besonderhede deur Argento gestileer word. ’n Beduidende deel van Argento se oeuvre is trouens gebaseer op sy gedetailleerde stylisering van grafiese geweld – in die geval van *Suspiria* veral van toepassing op die moorde op Pat (12.45) en Sara (1.05.45). Die kleure, musiek en beweging van die kamera skep baie bewustelik ’n operette van die dood, wat visueel alleenlik met ’n filmiese werklikheid versoenbaar is (kyk Cooper 2012:88). Verskeie kontinuïteitsprobleme is in sommige van die tonele te bespeur, onder meer sigbaar in die uitgebreide verloop van moordtonele. Dit is soms onduidelik waar karakters hulle bevind, aangesien die skynbare afwisseling van ruimtes (verder gekenmerk deur onverklaarbare verandering in beligting) nie in terme van die diëgese logies verklaarbaar is nie. Dit laat die vermoede ontstaan dat sommige ruimtes gekies is bloot omdat dit visueel meer treffend is. Hierdie diëgetiese “foute” beklemtoon egter die film as gemanipuleerde produksie. In ooreenstemming hiermee kan ’n “fout” (*goof*) ontdek word wanneer ’n tou duidelik sigbaar is met die afruk van ’n deur tydens die vernietiging van die Tanzakademie aan die einde van die film (1.32.04). Duidelik is hierdie destruksie nie diëgeties spesifiseerbaar as ’n gevolg van Helena Markos se dood nie, maar eerder as ’n stel wat deur tegnici (onder andere met toue) afgetakel word. Een van die karakters se vlietende kyke na die kamera (45.57) is nie ’n Brechtiaanse deurbreek van die vierde muur nie, maar eerder ’n *unheimliche* aanduiding van ’n instansie teenwoordig anderkant die diëgese van die film. Ook van die rekwisiete wat gebruik word, is merkbaar oneg: Vlermuise (1.15.45), wyn en veral bloed verraai enige poging tot outentisiteit (kyk Heller-Nicholas 2015, loc 1126). Laastens is daar dikwels foutiewe sinchronisering tussen dialoog en die artikulering van die akteurs: Heelwat van die dialoog is in postproduksie oorgeklank, aangesien baie van die akteurs toneel met dialoog in hulle moedertaal geskiet het, waarna ’n Engelse weergawe saamgestel is (kyk McDonagh 2010:173).

Die slotsom is dat die tipe regisseurskeuses en/of spore van die filmproduksie die konvensionele geloofwaardigheid van die filmkarakters se leefwêreld ondermyn, hetsy dit die wêreld van “gebreekte spieëls”, “’n gebroke gees”, of die wêreld van herinneringe verteenwoordig.²⁸

Dit is natuurlik uiters problematies indien diëgetiese geloofwaardigheid, soos ingebed in die ontvouing van die filmnarratief, die doelstelling van *Suspiria* sou wees. Tog bestaan daar ’n ander perspektief wat gebruik kan word om die film te ontsluit, ’n perspektief wat geredelik met die visuele Escher-motiewe in die film in verband gebring kan word. Nie net is die Tanzakademie in Escher Straße nie, maar daar is talle sketse deur Escher wat die ruimtes binne die akademie versier. Argento skryf: “I wanted to create a game of visual illusions: not by chance I scattered in the set pieces many drawings by M.C. Escher” (Argento in Curti 2017:184).

Die struktuur van *Suspiria* speel hierdie Escher-motiewe performatief uit: Soos wat Escher in sy kunswerke eksperimenteer met die konstruksie van onmoontlike voorwerpe, sferes, kubusse, spirale, ens. (wat dikwels die onmoontlike veelvlakke van ruimtes verbeeld), so verteenwoordig die film verskeie diëgetiese en niediëgetiese elemente wat soms met mekaar kontrasteer, soms oorvleuel en mekaar soms impliseer, maar telkens weer ’n beweging of selfs verglyding van een diëgetiese vlak na ’n volgende veronderstel (kyk Cooper 2012:76; Giusti 2013:162; Curti 2017:184). Die rede vir laasgenoemde is dat die ongeloofwaardigheid van een diëgetiese vlak telkens ’n volgende vlak as voorvereiste benodig ten einde betekenis te anker.²⁹ Milius en Mandel poog om die wêreld van die hekse rasioneel te bestendig deur dit te negeer of teoreties te omskryf, terwyl Suzy op soek is na ’n meesterbetekenaar as bron en basis om die bese nominaal (en letterlik!) vas te pen. Hierdie pogings is egter almal onsuksesvol, vername omdat die wêreld van die heksekolonie met die vernietiging van Markos inplof. Beide hierdie diëgetiese vlakke word egter deur niediëgetiese elemente ondermyn, met die kyker wat gevolglik van kardinale belang word om die potensiële momentum van die beweging van diëgetiese na niediëgetiese tot stilstand te bring ten einde te verhoed dat dit oorspoel na die vlak van ekstradiëgetiese. Dit kan net *met behulp van ’n oorvereenvoudigde interpretasie van die film* gedoen word wat as volg verwoord kan word: *Suspiria* is ’n film met narratiewe leemtes; weens die onkonvensionele vooropstelling van stilistiese elemente skyn die styl daarvan belangriker as die inhoud te wees, en die filmfoute en gebrekkige uitvoering van filmiese konvensies getuig van ’n swak produksiewaarde. Kortom is die kyker agent van “suturing (herverseëling)”³⁰ deur met hierdie of soortgelyke interpretasies die dinamiese beweging tussen diëgetiese vlakke tot die filmteks as sodanig te beperk (kyk bv. Cooper 2012:80). Maar is hierdie interpretasie juis?

’n Alternatiewe interpretasie sou as volg kon verloop: Die waarde van *Suspiria* is nie in die narratiewe betekenis daarvan opgesluit nie en enige pogings tot interpretasie, volgens Sontag (1964:8) dikwels gevestig in ’n “arrogance of interpretation”,³¹ verdoem die film tot dieselfde lot as Helena Markos. Want die film impliseer uiteindelik geen finale betekenis nie buiten, paradoksaal genoeg, die einste voorlopigheid van betekenis. Verder is ook die momentum van die beweging van diëgetiese na niediëgetiese na ekstradiëgetiese vlak nie te *keer* nie; dit kan grootliks *miskien* word. Want ook die kyker, en sy/haar resepsiekonteks en verwagtingshorison word in hierdie momentum geïmpliseer, met die noodwendige implikasie dat ook die verwysingswêreld van die kyker uitgelewer is aan dieselfde voorlopigheid, onbestendigheid en gemanipuleerde gekunsteldheid as die fiktiewe wêreld van die film – alleenlik betekenis-skepping op ’n metavlak sal dus betekenis-skepping op ekstradiëgetiese vlak kan anker.

Die verskillende diëgetiese vlakke van *Suspiria* kan gemaklik met Genette se begrip van literêre *mise en abyme* in verband gebring word.³² Hy definieer diëgetiese vlakke in terme van die

vertellersinstansie(s) wat die wêreld waarin die handeling plaasvind, in die lewe roep of sinvol tot uitdrukking bring: “We will define this difference in level by saying that any event a narrative recounts is at a diegetic level immediately higher than the level at which the narrating act producing this narrative is placed” (1980:228). Hy voeg egter baie veelseggend by: “These terms (metadiegetic, etc.) designate, not individuals, but relative situations and functions” (1980:229). Die analogiese struktuur van die verskillende diëgetiese vlakke, dit wil sê in die geval van *Suspiria* juis die feilbaarheid en ooglopende kunsmatigheid of gestruktureerdheid daarvan, word dus telkens op ’n hoër diëgetiese vlak herhaal wat uiteindelik ook die kyker se ekstradiëgetiese ruimte impliseer. Juis die beweging van een vlak na ’n volgende impliseer wat Genette as *metalepse* beskryf: “[A]ny intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse [...] produces an effect of strangeness that is either comical [...] or fantastic” (Genette 1980:234–5). Die “vreemde gevoel” ontstaan weens die bewuswording van die metaleps, van die beweging tussen diëgetiese vlakke, van die implikasies wat dit vir die eie konteks inhou. Genette verwys na Jorge Luis Borges, wat hierdie *ontologiese* implikasies en die ooglopende resonering daarvan met LaCapra se blik op strukturele trauma duidelik maak:

Why does it disturb us that Don Quixote be a reader of the *Quixote* and Hamlet a spectator of *Hamlet*? I believe I have found the reason: these inversions suggest that if the characters of a fictional work can be readers or spectators, we, its readers or spectators, can be fictitious. In 1833, Carlyle observed that the history of the universe is an infinite sacred book that all men write and read and try to understand, and in which they are also written. (Borges 1964:187; kyk ook Genette 1980:236)

Die vermoede van die kyker dat ook die grense van sy of haar wêreld ooreenkomstig die dinamika van metalepse vergly, is ’n insig wat onder meer ontologiese sekerhede oor identiteit ondermyn. Dít is wat LaCapra as die bewuswording van die struktuur van strukturele trauma beskryf – ’n struktuur wat ter wille van epistemologiese sekerhede dikwels met die sinvolheid van bewustelik of onbewustelik gekonstrueerde narratiewe verloën word. Maar *Suspiria* bevraagteken dan ook die reikwydte van hierdie narratiewe, dié narratiewe wat ten grondslag van beide fiksionele en werklike belewenis- en verwysingswêreld lê.

3.3 *Suspiria* en die bevraagtekening van narratiewiteit

Indien ’n fokus op die kunsmatigheid of ooglopende gekonstrueerdheid van die film se diëgetiese wêreld as vernaamste invalshoek tot die interpretasie van *Suspiria* gebruik word, daag dit per implikasie ook enige heuristiese narratiewe uit wat ’n kyker mag gebruik om die film te interpreteer. Die film se diëgetiese wêreld is natuurlik nie gelyk te stel aan narratiewe representasie as sodanig nie, hoewel narratiewiteit nou vervleg is met karakters se betekenis-skepping binne die diëgetiese wêreld waarin hulle hulself bevind, asook met die benaderings van kykers wat poog om hierdie fiktiewe wêreld(e) ekstradiëgeties te interpreteer. Hier bo is na enkele narratiewe op diëgetiese vlak verwys wat dan ook verskillende funksies binne die film vervul. Hieronder geld Mandel en Milius se kwasipsigoanalitiese en kwasiokkulties-antropologiese narratiewe en Suzy se pogings om haar herinnering aan Pat se woorde as sleutel tot die geheime van die Tanzakademie in ’n narratief van oorsaak en gevolg te reconstrueer. Die narratief van die heksekolonie bly egter onbekend, aangesien die beweegredes van die hekse, besluite wat geneem word, historiese tradisies van die kolonie, ens. nooit onder woorde gebring word nie.³³ Daar word wel oor die kolonie gepraat, maar geen verteenwoordigers van die kolonie praat as ’t ware sêlf nie – en enige moontlike narratief in hierdie verband verdwyn

na alle waarskynlikheid met die dood van Helena Markos.³⁴ Dit is gevolglik die “narratief” in die film wat op die mees skouspelagtige wyse ondermyn, oftewel vernietig word.

Narratiewe word ook ekstradiëgeties as heuristiese middel ingespan om die film te interpreteer, dikwels in terme van analogie of allegorese. Schulte-Sasse identifiseer byvoorbeeld enkele aspekte elemente in *Suspiria* om die film deels as kommentaar op (Duitse) fascisme te interpreteer. Die vernaamste merker wat sy as kapstok hiervoor gebruik, is die dood van Daniel op ’n stadsplein wanneer hy deur sy gidshond verskeur word:

Daniel will die in the middle of a huge, empty square flanked by white buildings with Corinthian columns that is redolent of Munich squares like Odeonsplatz. The misplacement of the square with its neo-classical architecture in the quaint, medieval crampedness of Freiburg is significant because it recalls a very different moment of German history, National Socialism, which got its start in Hitler’s infamous 1923 beer hall putsch [...] What was National Socialism if not a historical version of what the witches achieve on a seemingly apolitical level: a systematic reign of surveillance and paranoia, a disciplining of the body and social behaviour (those punished in *Suspiria* are the ones with a “strong will”), a process of selecting who belongs to the “we” and elimination of who does not. (Schulte-Sasse 2002:4, 5)

Sy voeg egter ’n interessante opmerking by wat haar interpretasie ten gunste van die argument wat hier aangevoer word, ondermyn. Sy voer naamlik aan dat *Suspiria* in die eerste plek inspeel op die kunsmatigheid van narratiewe, waardeur die illusie van outentisiteit en die gevolglike fiktiewe waarheidsaansprake wat daaruit voortspruit, in geheel ondergrawe word: “Argento also calls attention to his fascism subtext by highlighting the very constructedness of this place that doesn’t fit: the square looks fake, like a film set” (Schulte-Sasse 2002:4). En dit is ook die bedoeling: Dit is vals – soos wat al die diëgetiese ruimtes en die narratiewe wat daarmee vervleg is, eweneens vals blyk te wees.

Twee psigoanalitiese interpretasies kan hier vermeld word wat beide van ’n sterk feministiese invalshoek getuig. Daar moet in gedagte gehou word dat *Suspiria* tot ’n groot mate ’n film van vrouekarakters is – manlike figure is grootliks op die agtergrond, en indien aan hulle ’n stem gegee word (soos in die geval van Milius en Mandel, Verdegast en Daniel), blyk daar ’n onvermoë te wees om met die wêreld van die heksekolonie om te gaan, of om dit enigins te verstaan.³⁵ Die eerste interpretasie van hierdie aard is om die film te sien as ’n tematisering van die “monstrous feminine”, soos beskryf deur Barbara Creed:

The evil in *Suspiria* is the classic evil of the supernatural fairy tale: the female-dominated group of people who run the dance academy is really a coven of witches, and as such they represent what Barbara Creed calls the “monstrous-feminine”, the threat of abjected female power to the patriarchal symbolic order. (Cooper 2012:77)

Die vraag wat egter op hierdie stelling sou kon volg, is of die heksekolonie se bestaande magstrukture en verdere soeke na mag nie bloot ’n replisering van patriargale strukture is nie (wel in hulle geval tot uitvoering gebring deur die gebruik van bonatuurlike middele). Verder verklaar so ’n interpretasie ook nie die problematisering van die film se diëgetiese vlakke nie: Die inkarnering van Helena Markos in ’n abjekte vergestaltung van liggaamlike verval is byvoorbeeld nie altyd oortuigend nie, waardeur die niediëgetiese begrip (die “monstrous feminine” as die abjekte) in spanning met die onoortuigende diëgetiese verbeelding daarvan staan.

Die tweede psigoanalities-geïnspireerde interpretasie verwys onder meer na die struktuur van *Suspiria* as moderne sprokie, deurdat dit op die ontwaking en ontwikkeling van Suzy tot volwaardige vrou sou fokus (kyk bv. Heller-Nicholas 2015, loc 1141–9; Curti 2017:184). Hierdie interpretasie hou (soos die vorige twee) ooglopend sinvolle betekenispotensiaal in, maar in dié geval kan ’n ontleding van die slottoneel wel op moontlike tekortkominge van so ’n interpretasie dui. Die heel laaste toneel van die film, waarin Suzy die Tanzakademie ná haar oorwinning oor die heksekolonie met ’n glimlag op haar gesig verlaat (terwyl die gebou op die agtergrond deur vlamme verswelg word), is enersyds die film se mees ambivalente toneel, maar andersyds ook emblematisies van hoe verskeie narratiewe op beide diëgetiese en ekstradiëgetiese vlak potensieel by mekaar betrek kan word. Suzy se lag is op alle vlakke ’n sluitstuk vir die film: Op diëgetiese vlak is dit ’n ryklik verdienende glimlag van oorwinning, en binne die konteks van die filmnarratief beteken dit waarskynlik ook ’n afsluiting van ’n hoofstuk in haar lewe, die herbevestiging van die grens tussen die onbekende en die bekende en ’n eenduidige keuse vir laasgenoemde. Ook het sy haar fragmentariese herinnering aan Pat se gesprek in ’n narratief gekonsolideer, wat ’n sleutel was tot haar oorwinning oor die bose. Op alle diëgetiese vlakke is die narratiewe wat daarmee verbind kan word, hoe beperkend dit ook mag aandoen, afgesluit, met Suzy se glimlag van oorwinning as seël daarop.

Die karakter van Suzy kan egter ook ekstradiëgeties gedui word as die intertekstuele verpersoonliking van ’n maagdlike sprokiesfiguur wat die bose oorwin en met hierdie glimlag haar oorwinning vier. Só word *Suspiria* (onder meer met verwysing na Propp se morfologie) ’n moderne weergawe van ’n tradisionele sprokie, met die einde van die film wat die oorwinning van ’n sterk vrouefiguur daarstel.³⁶ Met verwysing na die grufilmtradisie kan Suzy in nabetragting dus ook in verband gebring word met die “final girl” van die “slasher”-subgenre en dus ook as ’n springmielieweergawe van ’n sterk feministiese karakter. Die probleem is egter dat ’n siniese teenargument met geredelike gemak aangevoer kan word, waardeur Suzy juis as ’n *niefeministiese* figuur getipeer word. As vrou verraai sy die chaotiese manifestering van vroulike (en feministiese) mag, soos vergestalt in die heksekolonie³⁷ – ’n verraad gegrond in die tasbare vernietiging van laasgenoemde en haar terugkeer na die wêreld van ’n patriargale magsdinamika. Só gesien is haar glimlag ’n uiters siniese metafoor vir ’n baie holle oorwinning. Hierdie narratiewe staan dus tot ’n mate in spanning met mekaar en hoewel elkeen met groot vrug aangewend kan word om aspekte van die film te ontsluit, blyk dit eweneens beperkend of ontoereikend te wees. Die punt is om die film se ondermyning van narratiwiteit nie te sien bloot in terme van die valsheid of misplaasheid van die betrokke narratiewe nie, maar wel ook in terme van die tekortkominge wat hierdie narratiewe suggereer, op beide diëgetiese en ekstradiëgetiese vlak. Dit gaan dus oor die beperkte en beperkende reikwydte van die ekstradiëgetiese narratiewe se verklarende potensiaal en in soverre is die ondermyning van narratief hier te verstaan as die inperking van die betekenispotensiaal wat dit bied.

Die mees oortuigende argument wat as teken van die ondermyning van narratiwiteit in *Suspiria* aangevoer kan word, is om op Argento se bewustelike stilering van tonele, veral van grafiese geweldstonele, te fokus. Die dun verhaallyn word immers telkens weer oorweldig deur kleur, klank en beeld, wat ’n heeltemal ander benadering tot die film noodsaak: Narratief word skaars meer as ’n verbindingsmiddel tussen provokatiewe tonele (“set-pieces”), wat ’n affektiewe indompeling in die filmervaring impliseer. Hierdie fokus op affektiwiteit is gegrond in ’n gebrek aan narratiewe oriëntasie (kyk bv. Cooper 2012:81, 90, 107; McDonagh 1993:57; 2010:22; Heller-Nicholas 2015, loc 96). Soos wat Shaviro (1993:60) veral met verwysing na die gestileerde geweld beweer:

Our “identification” or investment is with the very bodies being dismembered, rather than with the agents of their destruction. This is why it is so wrong to regard the films of someone such as Dario Argento as being misogynistic or vengefully patriarchal fantasies. Even when the heroine’s survival is at issue – as in *Suspiria* or *Terror at the Opera* – the protagonist’s dread, shared by the viewer in a state of fearful anticipation, blends into a kind of ecstatic complicity at the convulsive point of danger and violence. Argento’s hyperbolic aestheticization of murder and bodily torment exceeds any hope of comprehension or utility, even as it ultimately destabilizes any fixed relations of power. The spectatorial affect of terror is an irrecoverable excess, produced when violated bodies are pushed to their limits. Terror subsists as a surplus affect, an “incorporeally material” image/effect, a kind of ghostly emanation that survives the extinction of the victim’s body and escapes being appropriated to the account of the killer’s insatiable resentment.

(Kyk ook 1993:ix, asook Heller-Nicholas 2015, loc 334, 884; Costanzo 2014:278, 280; Hutchings 2003:129, 133–4, 137; Koven 2006:123, 125–7, 141, 156.)

Indien enigsin van semantiese betekenis gepraat sou kon word, sou dit teenwoordig wees in die konnotatiewe aaneenskakeling van beelde en vir seker niks te make hê met die denotatiewe struktuur daarvan nie. Só ’n benadering sou beskryf kon word as Tom Gunning (2006:385) se “cinema of attractions”, dus ’n opvatting van film wat teruggryp na ’n tyd voor die “narrativering” van die filmmedium. Sy konseptualisering van die beginjare van film (d.i. voor 1906) word deur hom in verband gebring met die avant-garde, wat “’n fokusverskuiwing vanaf die narratiewe binding van die visuele beelde na ’n meer ‘direkte’ impak van die beeld op ’n sintuiglike vlak [impliseer en ...] wat dus nie gemedieer word deur die funksie wat dit in terme van ’n/die betrokke narratief vervul nie” (Van den Berg 2017b). Gunning vind sy inspirasie in opmerkings van Sergei Eisenstein oor die destydse filmiese avant-garde, wat die visuele as narratologies ongebonde skouspel tipeer:

An attraction [...] is any aggressive moment in theatre, i.e. any element of it that subjects the audience to emotional or psychological influence, verified by experience and mathematically calculated to produce specific emotional shocks in the spectator in their proper order within the whole. These shocks provide the only opportunity of perceiving the ideological aspect of what is being shown, the final ideological conclusion [...]. Emotional and psychological, of course, in the sense of direct reality as employed, for instance, in the Grand Guignol, where eyes are gouged out or arms and legs amputated on stage, or the direct reality of an actor on stage involved through the telephone with a nightmarish event taking place dozens of miles away, or the situation of a drunkard who, sensing his approaching end, pleads for protection and whose pleas are taken as a sign of madness. (Eisenstein 1998:30 – oorspronklike beklemtoning; kyk ook Strauven 2006:11, 18 en Elsaesser 2006:207.)

Is dit nie ironies dat Eisenstein in grafiese terme onder meer na tonele uit die *Grand Guignol* verwys nie, tonele wat maklik in enige Argento-film, insluitende *Suspiria*, sou tuis hoort? Met apologie aan Eisenstein sou ek die ideologiese insig wat die kyker as gevolg van ’n affektiewe belewenis van “skouspelagtige” tonele sou verkry, wou gelykstel met die bewuswording van die ontologiese leemtes, of dan strukturele trauma, anderkant gemaklike narratiewe. As alternatief tot die film gesien as “cinema of attractions”, maar tog ook in die buurt van laasgenoemde, kan *Suspiria* verder volgens Powell (2005:8–9) in terme van die mildelike

gebruik van Deleuziaanse “tactisigns” en “sonsigns” verstaan word, wat die kyker opneem in ’n “affective contamination” gekenmerk deur die afwesigheid van afstandelikheid, wat narratiwiteit meestal impliseer (kyk ook 119–21; Powell 2012:168, 172–5). So ’n benadering gaan uit die staanspoor van die beginsel uit dat film in die eerste plek visueel is, met narratief dus as ’n terloopse toevoeging wat na die aanvanklike eksperimenterings met die filmgenre met verloop van tyd as konvensie geoutomatiseer is.³⁸ Volgens Koven (2006:126–7, 141, 156) en Totaro (2003:162, 163) is die tradisie van die filmiese skouspel wat in spanning met die filmiese narratief staan, ’n element wat dikwels in die Italiaanse films teruggevind kan word – wat *Suspiria* en per implikasie Argento as deel van hierdie tradisie bevestig. Maar ongeag hoe dit geïnterpreteer word, of watter waarde daaraan toegevoeg word, bevraagteken *Suspiria* dus in die eerste plek narratiwiteit, deur onder meer die geloofwaardigheid en/of outentisiteit van die verskillende diëgetiese vlakke wat daarmee geassosieer word, te problematiseer.

4. Slot: vergestaltings van trauma

Van die tematisering van historiese trauma is daar in *Suspiria* (1977) geen sprake nie – die gestileerde doodstonele laat geen oorlewendes of getuies nie en dit is moontlik net die ongeïnisieerde Argento-kyker wat deur die grafiese geweld ontstel mag word. Maar na die hoogbloeit van die Amerikaanse “slasher”-filmgenre, waartoe Argento se *gialli* en bonatuurlike grufilms so ’n groot bydrae gelewer het, is selfs grafiese geweld sedertdien ’n geoutomatiseerde kenmerk van talle films wat tot die grufilmgenre behoort. Die ooglopendste en mees onlangse voorbeeld hiervan is die martelpornofilmgenre, wat egter ook ander invloede van beide die Amerikaanse en die Italiaanse filmtradisies betrek.³⁹ Wat egter wel uit die ontleding van *Suspiria* duidelik geword het, is ’n verskuiwing van fokus wat tussen die film se diëgetiese vlakke plaasvind: Geen van die diëgetiese vlakke skyn outargies betekenis moontlik te maak nie, met die gevolg dat ’n metavlak van diëgetiese telkens noodsaaklik is om betekenis te anker. Die diëgetiese vlak word deur bedoelde en onbedoelde elemente uit die niediëgetiese vlak geaffekteer, terwyl laasgenoemde slegs deur die kyker se (simplistiese) interpretatiewe blik vanuit die ekstradiëgetiese vlak as afgeslote narratief beskou kan word om sodoende die betekenis van die film te bestendig.⁴⁰ Om dit in ander woorde te stel: Daar bestaan ’n diëgetiese surplus op elk van die diëgetiese vlakke wat dan telkens weer ’n metavlak suggereer, om die oormaat aan betekenis te absorbeer. Wat daarom voorop staan, is die gekunstelde konstruk van die film as film.

Soos hier bo aangedui, is strukturele trauma nie direk te beskryf of te verbeeld nie. Die enigste wyse waarop die aanwesigheid daarvan geïmpliseer kan word, is deur dit sydelings te suggereer deur die strukturele of ontologiese leemte in die sentrum van die Simboliese orde performatief uit te speel. In die geval van *Suspiria* (1977) word dit verbeeld: Sonder historiese slagoffers van trauma staan beide karakters en kykers van die film onder die skaduwee van die strukturele trauma wat deur die gekunstelde diëgetiese vlakke van die film, en dus die beperkinge van die narratiwiteit wat daarmee geassosieer word, geïmpliseer word. Ook die kyker se ekstradiëgetiese wêreld word geïmpliseer as gekunsteld, terloops, toevallig, gemanipuleer en maklik kompromitteerbaar. Die tipering van *Suspiria* (1977) as *vergestalting van strukturele trauma* veronderstel trouens ’n verdere poging om op ekstradiëgetiese vlak die betekenis van die film te bestendig. Maar dit impliseer weliswaar ook hierdie interpretasie as maar een teoretiese invalshoek onder vele ander – wat gevolglik ’n verdere metavlak van interpretasie noodsaak om die verskeie interpretasiemoontlikhede tot een benadering te integreer waardeur

finale betekenis vasgelê kan word. In soverre sny die film veel dieper as wat dit met 'n eerste oogopslag mag lyk, deurdat dit iets laat deurskemer van dit wat LaCapra met die begrip *strukturele trauma* bedoel: die (poststrukuralistiese) onbestendigheid van die simboliese wêreld waarin die talige subjek ontvang en gebore is. Moet dit egter steeds 'n trauma genoem word, gesien dat almal (struktureel) en dus ook niemand nie (histories) slagoffers hiervan is? In hierdie verband is *Suspiria* (1977) 'n speelse omgaan met die problematiek van strukturele trauma, maar die werklike impak van hierdie tipe trauma rig as 't ware die bestaan van menswees, hetsy die wêreld van die mens gesien word as bepaald deur “gebreekte spieëls” of deur “'n gebroke gees”. In vergelyking hiermee is die omgaan met historiese trauma dikwels eties meer gekompliseerd – iets wat in deel twee van hierdie studie met verwysing na *Suspiria* (2018) ondersoek sal word.

Bibliografie

Ahmad, A. en S. Moreland (reds.). 2013. *Fear and learning: Essays on the pedagogy of horror*. Jefferson: McFarland & Company.

Allmer, P., E. Brick en D. Huxley (reds.). 2012. *European nightmares: Horror cinema in Europe since 1945*. Londen en New York: Wallflower Press.

Anderson, A. 2018. Venice: Thom Yorke equates writing “Suspiria” soundtrack to “Casting spells”. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/news/venice-thom-yorke-equates-writing-suspiria-soundtrack-casting-spells-1139211> (27 Junie geraadpleeg).

Balaev, M. (red.). 2014. *Contemporary approaches in literary trauma theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

—. 2014. Literary trauma theory reconsidered. In Balaev (red.) 2014.

—. 2018. Trauma studies. In Richter (red.) 2018.

Beulens, G., S. Durrant en R. Eaglestone (reds.). 2014. *The future of trauma theory: Contemporary literary and cultural criticism*. Londen en New York: Routledge.

Bond, L. en S. Craps. 2020. *Trauma*. Londen en New York: Routledge.

Borges, J.L. 1964. Partial magic in the *Quixote*. In Yates en Irby (reds.) 1964.

Brown, K.H. 2012. Deleuzean hybridity in the films of Leone and Argento. Edinburgh: University of Edinburgh. PhD-proefskrif.

Caruth, C., R.P. Brochard en B. Tam. 2019. “Who speaks from the site of trauma?”: An interview with Cathy Caruth. *Diacritics*, 47(2):48–71.

Cohn, D. 2012. Metalepsis and mise en abyme. *Narrative*, 20(1):105–14.

- Cooper, L.A. 2012. *Contemporary film directors: Dario Argento*. Urbana, Chicago en Springfield: University of Illinois Press.
- Costanzo, W. 2014. *World cinema through global genres*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Curti, R. 2017. *Italian gothic horror films, 1970–1979*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Davis, C. en H. Meretoja (reds.). 2020. *The Routledge companion to literature and trauma*. New York en Londen: Routledge.
- De Quincey, T. 2013. *Confessions of an English opium eater and other writings*. Oxford: Oxford University Press.
- Dickmann, I. 2019. *The little crystalline seed: The ontological significance of mise en abyme in post-Heideggerian thought*. Albany: State University of New York Press.
- Edwards, M. 2007. The new throwback: The films of Dante Tomaselli. In Edwards (red.) 2007.
- Edwards, M. (red.). 2007. *Film out of bounds: Essays and interviews on non-mainstream cinema world-wide*. Jefferson en Londen: McFarland & Company.
- Eisenstein, S. 1998. The montage of attractions (1923). In Taylor (red.) 1998.
- Elsaesser, T. 2006. Discipline through diegesis: The rube film between “Attractions” and “Narrative integration”. In Strauven (red.) 2006.
- Firsching, R. 1997. Suspiria: Dario Argento’s masterpiece of gothic horror. *Images Journal*, 5. <http://www.imagesjournal.com/issue05/infocus/suspiria.htm> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).
- Genette, G. 1980. *Narrative discourse: An essay in method*. Ithaca: Cornell University Press.
- Giusti, G.L. 2013. Expressionist use of colour palette and set design in Dario Argento’s *Suspiria* (1977). *Cinergie: il cinema e le altre arti*, 2(4):154–65.
- Gunning, T. 2006. The cinema of attraction[s]: Early film, its spectator, and the avant-garde. In Strauven (red.) 2006.
- Gutman, Y., A.D. Brown en A. Sodaro (reds.). 2010. *Memory and the future: Transnational politics, ethics and society*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Heller-Nicholas, A. 2015. *Devil’s advocates: Suspiria*. Buzzard: Auteur. Kindle-weergawe.
- Hutchings, P. 2003. The Argento effect. In Jancovich e.a. (reds.) 2003.
- Jancovich, M., A.L. Reboll, J. Stringer en A. Willis (reds.). 2003. *Defining cult movies: The cultural politics of oppositional taste*. Manchester: Manchester University Press.
-

- Koven, M.J. 2006. *La Dolce Morte: Vernacular cinema and the Italian giallo film*. Lanham, Toronto en Oxford: The Scarecrow Press.
- LaCapra, D. 1994. *Representing the holocaust: History, theory, trauma*. Ithaca en New York: Cornell University Press.
- . 1998. *History and memory after Auschwitz*. Ithaca en Londen: Cornell University Press.
- . 2001. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- . 2004. *History in transit: Experience, identity, critical theory*. Ithaca en New York: Cornell University Press.
- . 2009. *History and its limits: Human, animal, violence*. Ithaca en Londen: Cornell University Press.
- . 2013. *History, literature, critical theory*. Ithaca en New York: Cornell University Press.
- Laity, K.A. 2013. A raven's eye view: Teaching scopophilia with Dario Argento. Fear and learning: Essays on the pedagogy of horror. In Ahmad en Moreland (reds.) 2013.
- McDonagh, M. 1993. The elegant brutality of Dario Argento. *Film Comment*, 29(1):55–8.
- . 2010. *Broken mirrors / Broken minds: The dark dreams of Dario Argento*. Minneapolis en Londen: University of Minnesota Press.
- . 2016. Trauma, history, memory, identity: What remains? *History & Theory*, 55(3):375–400.
- McHale, B. 2006. Cognition *en abyme*: Models, manuals, maps. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 4(2):175–89.
- Misek, R. 2010. *Chromatic cinema: A history of screen color*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Needham, G. 2003. Playing with genre: Defining the Italian giallo. In Schneider (red.) 2003.
- Olick, J. 2010. Afterword. In Gutman e.a. (reds.) 2010.
- Powell, A. 2005. *Deleuze and horror film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- . 2012. Dario Argento and Deleuze's cinematic sensorium. In Allmer e.a. (reds.) 2012.
- Richter, D.H. (red.). 2014. *A companion to literary theory*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Rothberg, M. 2014. Preface: Beyond Tancred and Clorinda – Trauma studies for implicated subjects. In Beulens e.a. (reds.) 2014.
- Schneider, S.J. (red.). 2003. *Fear without frontiers*. Godalming: FAB-Press.
-

Schulte-Sasse, L. 2002. The “mother” of all horror movies: Dario Argento’s *Suspria* (1977). *Kinoeye*, 2(11). <https://www.kinoeye.org/02/11/schultesasse11.php> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Shaviro, S. 1993. *The cinematic body*. Minneapolis en Londen: University of Minnesota Press.

Sontag, S. 1964. *Against interpretation*. <https://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Stagni, P. en V. Valente (reds.). 2017. *On Suspria and beyond: A conversation with cinematographer Luciano Tovoli*. Dublin: Artdigiland Ltd. Kindle-weergawe.

Strauven, W. 2006. Introduction to an attractive concept. In Strauven (red.) 2006.

Strauven, W. (red.). 2006. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Taylor, R. (red.). 1998. *The Eisenstein reader*. Londen: British Film Institute.

Totaro, D. 2003. The Italian zombie film: From derivation to reinvention. In Schneider (red.) 2003.

Tseti, A. 2016. Review of Gert Buelens, Sam Durrant and Robert Eaglestone (eds), *The future of trauma theory: Contemporary literary and cultural criticism*. Jane Kilby and Antony Rowland (eds), *The future of testimony: Interdisciplinary perspectives on witnessing*. *European Journal of American studies*, 2016–1. <https://journals.openedition.org/ejas/11174> (27 Junie geraadpleeg).

Van den Berg, C. 2017a. Slavoj Žižek en film(teorie)? Deel 1: ’n Oorsig. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 57(1):187–204.

—. 2017b. Slavoj Žižek en film(teorie)? Deel 2: ’n Interpretasie van *It follows*. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 57(2):596–613.

—. 2018a. Die Lacaniaanse Reële en grufilms: Jennifer Kent se *The Babadook* (2014). *LitNet Akademies*, 15(1):30–68. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2018/06/LitNet_Akademies_15-1_VandenBerg_30-68.pdf.

—. 2018b. Die Lacaniaanse Reële en grufilms: Die kommodifisering van die Reële? Enkele opmerkings oor die “martelporno”-genre. *LitNet Akademies*, 15(1):69–99. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2018/06/LitNet_Akademies_15-1_VandenBerg_69-99.pdf.

Yates, D.A. en J.E. Irby (reds.). 1964. *Jorge Luis Borges: Labyrinths: Selected stories and other writings*. New York: New Directions Publishing Corporation.

Eindnotas

¹ Gesien as beide unieke gebeurtenis en unieke, historiese, strukturele gegewe.

² Die werk *Contemporary approaches in literary trauma theory* deur Balaev (2014) se fokus is juis op pluralistiese modelle van trauma. Die afplating van traumateorie kan drieledig verstaan word. Eerstens het die vernuwende eksponensiële groei van traumateorie, veral in terme van die poststrukuralistiese invalshoek van die Yale-skool (waarmee Caruth soms in verband gebring word) begin verlangsaam. Tweedens het die diversifisering en dikwels ook selfrefleksiewe problematisering van en kritiek op sommige van die seminale tekste in die ontwikkelende tradisie (bv. rakende die Eurogesentreerdheid daarvan) daartoe gelei dat die kontoere van *trauma* so ver verlê is dat verskeie konseptuele terreine hierby betrek is wat voorheen nie sentraal tot traumateorie gestaan het nie. Hiervolgens dui die afplating nie op verminderde belangstelling nie, maar eerder op die breër-gekonseptualiseerde tersaaklikheid daarvan (kyk bv. Caruth 2019:65). In 'n bundel met die titel *The future of trauma theory* voer Rothberg (2014, loc 138–146) aan: “While recognizing their debt to the intellectual genealogy that culminated in the poststructuralist theorization of trauma in the 1990s, the contributors are not bound to or by it. Both individually and, most powerfully, taken together, they make an irrefutable argument that in the future – and, really, already in the present – trauma studies will need to travel further and add a whole new series of destinations to its agenda.” Twee ander terugskouende bundels sluit by hierdie siening aan: *Trauma* (2020) deur Lucy Bond en Stef Craps en *The Routledge companion to literature and trauma* (2020), saamgestel deur Colin Davis en Hanna Meretoja. Derdens het die ontwikkelinge binne (kollektiewe-)geheuestudies 'n merkbare invloed op die trajek van traumateorie gehad, aangesien hierdie velde nou met mekaar vervleg is. Wat egter geld vir kollektiewe geheuestudies geld ook vir traumastudies: “Critics are thus often conflating memory studies with the boom it analyzes when they seek to dismiss it along with the politics it seemed to them to represent. But we now have the perspective, through a growing intellectual history, to see that memory studies is not reducible to the boom of the last 30 years” (Olick 2010; kyk ook LaCapra 2016 en Tseti 2016).

³ Van sy seminale werke in hierdie verband sluit in: *Representing the Holocaust: History, theory, trauma* (1994), *History and memory after Auschwitz* (1998) en *Writing history, writing trauma* (2001).

⁴ Kyk o.a. LaCapra (1994:14, 205–8); (1998:46–8, 111, 195, 208); (2001:59, 84, 107–9, 186); (2004:120–2); (2009:38–43, 70–1, 115, 158) en (2013:148–63).

⁵ Kyk Van den Berg (2017a, 2017b, 2018a, 2018b) vir 'n uitvoerige bespreking van die Lacaniaanse Reële, veral binne die konteks van (gru)films.

⁶ Hierdie stelling is egter ook problematies, deurdat meer onlangse opvattinge ook op historiese strukture van traumatisering dui, wat 'n heeltemal ander dimensie hieraan verleen. Volgens laasgenoemde sou slawerny of brutale sosiopolitieke diskriminasie wat oor jare strek, ook as historiese trauma kon geld. Hoewel dit dus 'n struktuur veronderstel, is dit histories vasstelbaar.

⁷ Kyk die hoofstuk “Conclusion: Acting-out and working-through” in LaCapra se *Representing the Holocaust: History, theory, trauma* (1994) vir 'n duidelike uiteensetting van

die verwerking en/of performatiewe (en simptomatiese) uitspeel van trauma (kyk ook LaCapra 1998:44).

⁸ Buiten Mater Suspiriorum beskryf De Quincey (2013:143) ook Mater Lachrymarum, “Our Lady of Tears”, en Mater Tenebrarum, “Our Lady of Darkness”: “These were the *Semnai Theai*, or Sublime Goddesses — these were the *Eumenides*, or Gracious Ladies, (so called by antiquity in shuddering propitiation)—of my Oxford dreams.” Die drie figure kan nominaal met die hekse in Argento se *Le Tre madri* (*The three mothers*-) trilogie in verband gebring word. Laasgenoemde bestaan uit *Suspiria*, *Inferno* (1980) en *La Terza madre* (*The third mother*, 2007).

⁹ *Giallo* (“geel”) verwys na die Italiaanse gruriller-filmgenre, oorspronklik geïnspireer deur die goedkoop sagteband-misdaadfiksie/speurromans, wat tradisioneel met ’n geel omslag uitgegee is. Dit verteenwoordig geensins ’n duidelik omlynde genre nie (kyk bv. Needham 2003:135, 136, 138), maar sluit sekere konvensies soos eerstepersoonskameraskote, erotiese tonele wat op gestileerde geweld (dikwels in die vorm van grafiese moordtonele) uitloop, ’n “whodunnit”-storielyn, ’n moordenaar geklee in ’n masker en met swart handskoene aan, ens. in. Selfs al is die konvensies van die *giallo*-genre veranderlik, dui direkte intertekstuele verwysings van die “slasher”-genre na spesifieke *gialli* op ’n onmiskenbare skatpligtigheid jeens laasgenoemde. Die ooglopendste voorbeeld hiervan is die eerste twee *Friday the 13th*-films wat tonele uit Mario Bava se *Ecologia del delitto* (*Bay of Blood*, 1971) direk herhaal (kyk Koven 2006:3–4, 146–7, 159–71. Bava (1914–1980) geld as een van die grondleggers van die *giallo*, aangesien hy nie net oorspronklik die stilistiese en narratiewe kenmerke van die genre vasgestel het nie, maar ook ’n beduidende invloed op die films van Argento uitgeoefen het. Dit val buite die bestek van hierdie studie om die impak van *gialli* op “slashers” meer volledig te bespreek, maar kyk Van den Berg (2017b:601–5) vir ’n voëlvlugblik op die historiese trajek, generiese merkers en konvensies van “slashers”.

¹⁰ Hy skryf onder meer saam met Bernardo Bertolucci die draaiboek vir een van die belangrikste films in die (spaghetti-) Western-genre: Sergio Leone se *C’era una volta il West* (*Once upon a time in the West*, 1968).

¹¹ *Le cinque giornate* (*The five days*, 1973), ’n komediedrama wat teen die agtergrond van die anti-Oostenrykse opstande in Milaan van 1848 afspeel, is binne die konteks van Argento se eerste ses films ’n tematiese uitvaller (kyk ook McDonagh 2010:71–2).

¹² In *The bird with the crystal plumage* onthou en interpreteer die getuie (en hoofkarakter) Sam Dalmas ’n gewelddadige insident verkeerd; in *The cat o’ nine tails* poog Cookie om die betekenis van ’n gesprek wat toevallig en gedeeltelik deur hom gehoor is, met ’n reeks moorde in verband te bring; *Four flies on grey velvet* tematiseer onder meer die bedrieglikheid van die subjektief-gekonstrueerde ervaring van protagonist, Roberto Tobias; en *Deep red* vertel die verhaal van Marcus Daly, wat eweneens met die bedrieglikheid van sy ooggetuie van ’n gewelddadige gebeurtenis gekonfronteer word. Ook in *Suspiria* poog Suzy Bannion telkens weer om die laaste stukkies van haar herinnering aan ’n insident uit haar geheue op te diep om sodoende die legkaart te voltooi, verklarings te vind en betekenis vas te lê. Hierdie motief is ook kenmerkend vir ’n hele aantal van Argento se latere films, byvoorbeeld *Tenebre* (*Tenebrae*, 1982), *Trauma* (*Dario Argento’s Trauma*, 1993), *La sindrome di Stendhal* (*The Stendhal syndrome*, 1996) en *Non ho sonno* (*Sleepless*, 2001); kyk ook Cooper (2012:152).

¹³ Hierdie aspek word in die Italiaanse weergawe van die film verder beklemtoon deur die feit dat Dario Argento self die agtergrondstemrol waarneem: “Suzy Banyon decided to perfect her ballet studies in the most famous school of dance in Europe. She chose the celebrated academy of Freiburg. One day, at nine in the morning, she left Kennedy airport, New York, and arrived in Germany at 10:40 p.m. local time ...”

¹⁴ “In the film, the exaggerated ceiling-height and the vaulted doors of the interiors of the building constantly give the impression of dwarfing the actresses, as if they were being crushed by the massive environment [...]. This impression does not occur at random, as the idea of reducing the actresses’ size through architecture and décor was a factor of Argento’s original conception. *Suspiria*’s original setting was to be a children’s school. Argento eventually changed the script after an argument with his Italian distributor, who considered the idea of children being chased and tortured by evil witches inappropriate” (Giusti 2013:159; kyk ook 154).

¹⁵ Hy was byvoorbeeld ooggetuie van ’n bomontploffing, soos uitgevoer deur die RAF (Rote Armee Fraktion) in München tydens die verfilming van *Suspiria*. Hierdie punt is onder meer in Luca Guadagnino se herverfilming van *Suspiria* belangrik.

¹⁶ Die Tanzakademie as beliggaming van die hekse se bose teenwoordigheid word onder meer ook performatief deur die kamerabewegings (wat geen ooglopende “herverseëling” moontlik maak nie) geïmpliseer (kyk bv. 48.15). (Kyk eindnota 30 oor “suturing”.)

¹⁷ Kyk veral Cooper (2012:94–118) vir ’n baie insiggewende ontleding van *Inferno* en *The third mother* in terme van die problematisering van narratiewe strategieë, in vergelyking met die narratief van *Suspiria*.

¹⁸ In hierdie betoog word niediëgetiese vlakke geassosieer met filmelemente wat nie bewustelik deur die karakters beleef (kan) word nie, byvoorbeeld die klankbaan, die redigering, kamerafokus en -tegnieke, ens.; terwyl die ekstradiëgetiese vlak dié van die kyker in sy/haar resepsiekonteks veronderstel, soos wat laasgenoemde sy/haar verwagtingshorison bepaal. Wanneer “diëgetiese vlakke” vermeld word, sluit dit dus ook die niediëgetiese en ekstradiëgetiese vlakke in, aangesien dit in terme van diëgese gekonseptualiseer is.

¹⁹ Pat maak aan die begin van die film die volgende uitlating, wat beide as diëgetiese kommentaar op die binêre opposisie tussen die twee fiksionele wêreldes én as metarefleksiewe kommentaar op die film as sodanig geïnterpreteer kan word: “It’s useless to try and explain it to you. You wouldn’t understand. It all seems so ... absurd ... so fantastic.” (Kyk ook Cooper 2012:75–6.)

²⁰ Die oorgang van die “een wêreld” na die “ander” word deur die kinematograaf Luciano Tovoli soos volg beskryf: “I immediately decided to make that place the *borderline* between reality and abstraction. I imagined that the passengers unwittingly had to cross through a violent red light, created by an intended overexposure, immersing them, together with the young American, in a world of extreme colours and unnaturally – *supernaturally* – coloured rain, with blinding and mysterious chromatic variables [...] It’s the first symbolic frame in *Suspiria*. When you see the coloured rain, especially the first bloodred downpour, you understand that we’re in another world, far from so-called reality” (Stagni en Valente 2017, loc 807, 865).

²¹ Die wyse waarop Suzy se gesprekke met Mandel en Milius verfilm is, verbeeld volgens Heller-Nicholas 2015, loc 1119) letterlik (en ironies) die metafoor van “broken mirrors”.

²² Kyk 5.22 (die ontmoeting met Pat waartydens Suzy die woorde hoor); 23.50 (’n eerste poging om Pat se woorde te onthou – Suzy kan slegs “secret” en “iris” of “lilac” onthou); 54.48 (gesprek met Madame Blanc, waartydens Suzy net “secret” en “irises” onthou); 1.22.43 (die ontknoping, waarmee Suzy by die aanskoue van ’n blou iris in ’n spieël Pat se woorde in geheel kan agterhaal).

²³ ’n Ander beskrywing sou dié van die kinematograaf, Luciano Tovoli, wees: “I had the sensation that another world, another horizon had opened up before my eyes. It was a much freer horizon, with more fresh air than just the straightforward reproduction of the real world allowed. This was a world of creative freedom, finally unchained from the obsession with realism” (Heller-Nicholas 2015, loc 1480).

²⁴ Thom Yorke, wat deur Luca Guadagnino genader is om die musiek vir die hervervaardiging van *Suspiria* te komponeer, beskryf die Goblin-klankbaan onder meer as legendaries (Yorke in Anderson 2018; kyk ook Laity 2013:130; Edwards 2007:119).

²⁵ Oor *Suspiria* as affektiewe kykervaring, of “cinema of attraction”, later meer.

²⁶ Met verwysing na hierdie inspeel van diëgetiese vlakke op mekaar sou *Suspiria* met groot vrug vanuit die perspektief van “herverseëling” ontleed kon word (kyk eindnota 30).

²⁷ Kyk byvoorbeeld Giusti (2013:154–5, 157).

²⁸ Kyk McDonagh (2010:99): “What’s most remarkable about both films and particularly about *Suspiria* – perhaps only because it was made first and paved the way for *Inferno* – is their mind-boggling artificiality.”

²⁹ Die ankering van betekenis verteenwoordig natuurlik pogings tot “herverseëling” (kyk eindnota 30).

³⁰ Kyk Van den Berg (2017a:191): “Die volgende kan as ’n baie simplistiese voorbeeld van filmiese ‘suturing’ dien: 1) die kyker sien ’n kameraskoot en geniet die beeld wat hy/sy sien; 2) die kyker ervaar die geïmpliseerde gekonstrueerdheid van die kameraskoot deur bewuswording van die ‘framing’ daarvan; 3) hierdie insig impliseer ’n instansie wat vir die ‘framing’ van die beeld verantwoordelik is, maar sodra die kyker hierdie instansie (d.i. die perspektief van waaruit die kameraskoot gerig of gekonstrueer word) kan identifiseer of selfs hom- of haarself met hierdie instansie kan identifiseer (byvoorbeeld deur ’n volgende kameraskoot), het ‘suturing’ plaasgevind. Die aktiwiteit van die kyker word dus gewek (2) maar dit word binne die parameters van die filmiese teks geabsorbeer (3) deurdat die illusie van (uitgestelde) koherensie geskep word. In Lacaniaanse terme beskryf suksesvolle ‘suturing’ dus die toetrede van die subjek tot die Simboliese Orde, ofte wel die suksesvolle inneem van ’n (ideologies gekontameneerde) subjekposisie deur identifisering met laasgenoemde.” Ek gebruik *hier* “herverseëling” as ekwivalent van “suturing”, aangesien eersgenoemde ’n proses van normalisering by die kyker bewerkstellig, nadat die kyker as gevolg van ’n bevreemdende ervaring bewus geword het van die gemanipuleerde aard van die filmiese aanbieding. ’n Voorheen *oënskynlik* koherente en natuurlike aanbieding, verseël

in die genormaliseerde verwagtinge van die kyker, word dienooreenkomstig herbevestig na 'n tydelike versteuring.

³¹ Sy stel dit ook: “In place of a hermeneutics we need an erotics of art” (Sontag 1964:10).

³² Genette verwys na *mise en abyme* in die Franse *nouveau roman*: “The famous *structure en abyme*, not long ago so prized by the ‘new novel’ of the 1960’s, is obviously an extreme form of this relationship of analogy, pushed to the limits of identity” (Genette 1980:233; kyk ook Cohn 2012 en McHale 2006 oor *mise en abyme*). Dickmann se *The little crystalline seed: The ontological significance of mise en abyme in post-Heideggerian thought* (2019) ondersoek onder meer *mise en abyme*-strukture in die ontologie van Derrida, Deleuze en Levinas.

³³ Enkele voorbeelde: Waarom word Suzy aan die begin van die film onder 'n towerspel geplaas? Het Daniel se hond werklik vir Albert gebyt? Waarom word Albert van sy diens onthef en “vermoor”? Wat is die doelstelling(s) van die heksekolonie? Waarom skyn Helena Markos in die toestand te wees waarin sy verkeer? Wat is die magsdinamika in die heksekolonie? Hoe is dit moontlik dat Suzy vir Markos kon doodmaak? Wat presies is die verhouding tussen Madame Blanc en Miss Tanner? Is enige van die studente betrokke by die heksekolonie?

³⁴ In die inleiding is verwys na die “groter” narratief waarin *Suspiria* ingebed is wanneer die ander twee films van die trilogie in gedagte gehou word. Hierdie twee films verskaf veel duideliker toeligting oor die heksekolonie.

³⁵ Professor Milius verteenwoordig moontlik 'n uitsondering, hoewel sy invalshoek by benadering in 'n manlike wetenskapsdiskoers gesetel is.

³⁶ So 'n interpretasie word van meet af aan redelik sterk deur die film bevestig: Suzy is 'n baie eiesinnige karakter en selfs Miss Tanner blyk daardeur beïndruk te wees (hoewel haar tersyde opmerking moontlik ook ironies bedoel kan wees): “I had no idea you were so strong-willed. I see that when you make up your mind about something, nothing will change it for you ... my compliments” (25.40).

³⁷ Heller-Nicholas (2015, loc 804, 812, 819) interpreteer die film onder andere vanuit 'n feministiese perspektief deur onder meer die agtergrondsteminleiding (as poging tot diskursiewe manlike beheer met die visuele (en ander) stemme van vroue te kontrasteer.

³⁸ Die komplekse interaksie tussen affektiewe indompeling in die filmbelewenis en die bewuswording van die film as konstruksie (wat dus eerder 'n vervreemding tydens die kykproses impliseer) kan nie hier bespreek word nie. Dit sou enersyds die rol van *Unheimlichkeit* moes betrek, wat juis affektief ervaar word, asook die film se afwisseling tussen beklemtoning van narratief (selde) en eksperimentering met beeld en klink (dikwels) in ag moes neem.

³⁹ Peter Strickland se *Berberian sound studio* (2012) verteenwoordig hier 'n interessante teenhanger deurdat dit as *hommage* aan die Italiaanse *gialli* juis nie op die grafiese en eksplisiete *verbeelding* van geweld fokus nie, maar wel op die klankbane, oftewel die klanke wat die grusame tonele van hierdie films suggereer. In daardie sin is die film 'n vervreemding van die kyker se visuele verwagtinge, maar daarom juis 'n appèl gerig op die verbeelding om

grafiese en eksplisiete tonele in die geestesoog te skep. Nie die tradisionele *giallo* as sodanig word (visueel) getematiseer nie, maar wel die verwagtinge van die tradisionele kyker van hierdie tipe genrefilms.

⁴⁰ 'n Tipe *différance* is hier onmiskenbaar, hoewel LaCapra baie waaksaam is oor die gevare verbonde hieraan met betrekking tot die teoretisering van trauma (kyk bv. 2001:20–2).