

Vergestaltings van trauma in *Suspiria* (2018) deur Luca Guadagnino

Cilliers van den Berg

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

Opsomming

Waar die eerste deel van hierdie studie op *Suspiria* (1977) van Dario Argento as vergestaltung van strukturele trauma gefokus het, het hierdie bydrae die hervervaardiging van *Suspiria* (2018) deur Luca Guadagnino as fokus. In die 2018-film is dit nie die simptomatiese uitspeel van strukturele trauma wat op die voorgrond staan nie, maar eerder die tematisering van historiese trauma wat 'n ooglopend belangriker rol speel. Tog word laasgenoemde deur 'n unieke lens gefiltreer, naamlik 'n feministiese invalshoek wat sosiopolitieke onreg op grond van genderkonstrukte binne die patriargale bestel identifiseer. Guadagnino se weergawe maak verskeie aanpassings aan die historiese kontekstualisering en narratief van *Suspiria* (1977) ten einde hierdie elemente uitvoerig daar te stel. Dit beteken egter dat die verhouding tussen strukturele en historiese trauma, oftewel die kartering van die een op die ander, teoreties duideliker omskryf moet word. Met verwysing na LaCapra beteken die kartering van historiese op strukturele trauma dat die onkenbaarheid van die betrokke trauma se historiese uniekheid tot fetisj gesublimeer en die gevolglike implikasies daarvan veruniverseel word. Omgekeerd verteenwoordig die kartering van universele op historiese trauma die standpunt dat die aanspreek en verwerking van die historiese trauma en die historiese omstandighede wat daartoe gelei het, per implikasie ook die ontologiese gebrokenheid van die wêreld tot heling sal bring. Dit lei dikwels tot die skep van 'n meesternarratief, wat ongelukkige gevolge mag inhou, aangesien persoonlike traumas verdring kan word in die skep van één narratief, wat uit die staanspoor tot mislukking verdoem is. Hierdie struktuur is ook in *Suspiria* (2018) aanwesig: die persoonlike trauma van verlies teen die agtergrond van die Holocaust word deur 'n kollektiewe narratief van gender-onreg gesubsumeer. In soverre is die hervervaardiging enersyds wel 'n vergestaltung van historiese trauma, maar andersyds 'n toonbeeld van die etiese komplikasies wat spruit uit die interaksie tussen die twee tipes trauma.

Trefwoorde: diëgese; feminisme; gender; Luca Guadagnino; historiese trauma; Dominick LaCapra; strukturele trauma; *Suspiria*

Abstract

Figurations of trauma in Luca Guadagnino's *Suspria* (2018)

The first instalment of this two-part analysis of *Suspria* and its 2018 remake focused mainly on the original and iconic horror film directed by Italian film director Dario Argento. The 1977 version of *Suspria* was presented as a cinematic illustration of trauma, specifically the dynamics of *structural* trauma as this concept is explicated by historiographer and theorist Dominick LaCapra. LaCapra distinguishes between two manifestations of, or rather two perspectives on, trauma, with emphases on its structural and historical nature respectively. The former endorses an ontological lack that determines human existence and that establishes the existential victimhood of all individuals. Confronted by the “thrownness of being” one might or might not become aware of what this implies, namely that narratives which are presumed to be meaningful merely mask an existence defined by inherent and meaningless absence. The latter term refers to historical events that can be established with reference to historical dates and geographical location and that usually have apparent perpetrators and victims, or at least identifiable causes. The movement that takes place between the various diegetic levels of Argento's *Suspria* and which Genette would describe as narratological metalepsis exposes the artificiality of the film's diegetic worlds – this was presented as an indirect sign of structural trauma, in that performing the inability to suture meaning as a basis from which to establish the integrity of a meaningful narrative suggests a structural lack and therefore also structural trauma.

The 2018 remake of *Suspria* follows another itinerary in that it does not focus on structural trauma, but rather on the specifics of historical trauma, as the memory of and coming to terms with the Holocaust play an important part in the narrative of the film. Luca Guadagnino became famous as a director of renowned art films, but decided to remake Argento's classic as a modern *hommage* to the original horror film. He changed the story of the protagonist, Susie Bannion, who in his version does not merely become the victim of a coven of witches in accordance with the original version. Guadagnino's Susie develops into the true and only incarnation of Mother Suspiriorum, to take up the position as undisputed head of the Berlin coven towards the end of the film. With regard to the cinematography, direction and soundtrack of the film, an obvious discrepancy between the diegetic levels (which according to the argument presented in part one of the study is an indication of structural trauma) is minimal, as all of these elements resonate with one another in a meaningful way – either in terms of narrative drive or of symbolic meaning. Those elements which might indicate a meta-awareness in the film with regard to its own status as an aesthetic construct would be discernible only to those viewers who grasp various references to the cinematic tradition of the 1970s.

The relative absence of discernible metalepsis, which would have denounced the superficiality and constructedness of the film's narrative meaning, is offset by the presence of the Holocaust in the film. Not only is this a motif in the background of the 1977 Berlin setting (as part of the discourse on *Vergangenheitsbewältigung*), but one of the seminal characters of the narrative, Victor Klemperer, is a victim of this collective trauma. Klemperer, a practising psychologist, was unable to save his wife, Anke, during the war and has been racked by feelings of guilt ever since. He has devoted a part of his life to the memory of his wife, even though he has no certainty as to the details of her passing during the war. His regular visits to a dacha in East Berlin are his version of vigils for Anke. Although this/his experience of historical trauma is presented in the film, the narrative structure of *Suspria* twists this around: The story of Klemperer and his wife is subsumed by the story of Susie and the coven of witches that she represents. The

Holocaust is not the only historical injustice in the film, as the main focus throughout the narrative firmly remains the question of gender: the role of women within patriarchal structures that exemplify a long tradition of exploiting them and doing them great injustice.

Women play the most important part(s) in the film: Not only does the main narrative follow the development of the protagonist, Susie, from shy novice to powerful head of a coven of witches, but most of the main characters are women. Even the character of Victor Klemperer, a figurehead for masculine rationality throughout the film, is played by actress Tilda Swinton. The impact of the war and the desperate circumstances the women/witches experienced are alluded to in various ways, which also suggests that the notion of *witch* is not meant only to have narrative pull, but should also be seen as a symbolic indicator of strong-willed women who often found, and find, themselves in conflict with a world determined by patriarchal structures. As the narrative of the film unfolds, the trauma of Klemperer, i.e. the loss of his wife and his subsequent feelings of guilt, are projected on to the grand historical narrative of women as the victims of men and/or patriarchy. His personal trauma seems to fade against this narrative of gender injustice. Because Klemperer not only failed to save his wife, but as a psychologist continues to diagnose and downplay the symptoms of his female patients from a masculine frame of reference, he is judged by the witches to be perpetuating a system of injustice. The result is that his trauma is subsumed by the greater issue – a fact that is symbolically represented when Susie wipes Klemperer’s memory clean at the very end of the film. His story and identity fade, as the story of the witches and the issue of gender injustice will remain.

With reference to LaCapra’s distinction between structural and historical trauma the narrative of the film maps one trauma on another as the uniqueness of historical trauma disappears in the general notion of gender inequality. The witches perpetuate a narrative of gender injustice in the face of structural trauma, a narrative that subsequently also overshadows the individual memories related to personal trauma. The remake of *Suspiria* explores the potential dangers of the ways in which historical traumas are negotiated. In that sense the film is not only a remake of the horror classic from 1977, but also a thematic companion piece in its exploration of historical trauma, even as the latter represents the counterpart to structural trauma.

Keywords: diegesis; feminism; gender; Luca Guadagnino; historical trauma; Dominick LaCapra; *Suspiria*

1. Inleiding

I hope that I don’t come across as exploitative [...] But really, this is a question for you. Do you find it exploitative? (Guadagnino in Chen 2018).

In die eerste gedeelte van hierdie studie is Dario Argento se *Suspiria* (1977) deur die lens van Dominick LaCapra se begrip *strukturele trauma* ontleed. LaCapra maak in sy teoretisering onderskeid tussen *strukturele trauma*, wat fokus op trauma as ontologiese gegewe, en *historiese trauma*, wat die unieke, historiese kontoere van trauma, beide as unieke belewenis en as historiese vergestaltung, verteenwoordig. Aangesien ’n tematisering van historiese trauma in die 1977-weergawe van die film afwesig is, is volstaan by ’n beskrywing en ontleding van die surplusbetekenis onderliggend aan die onderskeie diëgetiese vlakke, wat noodwendig ’n metavlak van diëgesis impliseer. Laasgenoemde is geïdentifiseer as die feilbare voorwaarde vir

die bestendiging van betekenisgewing en is daarom verder gedui as simptomatiese teken van die performatiewe uitspeel van strukturele trauma. In hierdie tweede gedeelte van die studie verskuif die fokus na die 2018-hervervaardiging van *Suspiria* deur die Italiaanse regisseur Luca Guadagnino. Hoewel enkele tekens van strukturele trauma in terme van die film se diëgese bespeurbaar is, staan historiese trauma, veral soos verteenwoordig deur individuele ervarings tydens die Tweede Wêreldoorlog, op die voorgrond.

Guadagnino bring egter sy vergestaltung van historiese trauma met 'n alternatiewe motief in die film in verband, naamlik die tematisering van feministiese genderkonstrukte, wat die narratief van sy hervervaardiging rig. In *Suspiria* (2018) kom 'n persoonlike trauma van verlies duidelik uit die verf, maar word net weer oorskadu deur die geskiedenis en tradisie van sosiopolitieke onreg, wat die posisie van die vrou in 'n patriargale wêreld tipeer. Laasgenoemde word uiteindelik die lens waardeur die omgaan met die historiese trauma van die Holocaust gefilter word. Om hierdie kartering van historiese uniekheid op 'n gewaande universele struktuur te verstaan, word 'n verdere teoretisering van die verhouding tussen die twee tipes trauma nodig. In soverre bied die onderskeie weergawes van *Suspiria* 'n ander vergestaltung van trauma, met veral die Guadagnino-hervervaardiging wat die problematiese interaksie tussen die twee konseptualiserings van die begrip ondersoek.

2. Die verhouding tussen historiese en strukturele trauma

Historiese trauma is in die eerste gedeelte van hierdie studie as die teenhanger van LaCapra se definisie van strukturele trauma gedui: Dit verwys na die historiese uniekheid van 'n individu of groep se enkelvoudige belewenis, hoewel meer onlangse benaderings ook kontinue historiese strukture, wat as kontekstuele oorsake van geïnstitusionaliseerde onreg geld, hierby betrek.¹ Waar 'n dader of ten minste 'n spesifieke agentskap as oorsaak vir strukturele trauma nie aangedui kán word nie, is dit in die geval van historiese trauma anders. Agentskap is hier wel deeglik identifiseerbaar, selfs al is dit dikwels ambivalent weens 'n problematiese konfigurasie van aktansiële posisies (wat daders, slagoffers en getuies insluit). Aangesien die twee tipes trauma egter onmiskenbaar twee onlosmaaklike sye van dieselfde teoretiese munt verteenwoordig, is dit belangrik om die verhouding tussen hulle van nader te beskou.

LaCapra (2001:43–85) is huiwerig om die presiese aard van die verhouding tussen strukturele en historiese trauma te beskryf, juis weens die historiese veranderlikes wat die uniekheid van die verhouding tussen die twee bepaal:

One way to formulate the problem of specificity in analysis and criticism is in terms of the need to explore the problematic relation between absence and loss (or lack) as well as between structural and historical trauma without simply collapsing the two or reducing one to the other [...] One may even argue that it is ethically and politically dubious to believe that one can overcome or transcend structural trauma or constitutive absence to achieve full intactness, wholeness, or communal identity and that attempts at transcendence or salvation may lead to the demonization and scapegoating of those on whom unavoidable anxiety is projected. But historical trauma and losses may conceivably be avoided and their legacies to some viable extent worked through both in order to allow a less self-deceptive confrontation with transhistorical, structural

trauma and in order to further historical, social, and political specificity, including the elaboration of more desirable social and political institutions and practices. (84)

Kortom vind daar 'n komplekse interaksie tussen strukturele en historiese trauma plaas, afhange van die unieke historiese belewenis van trauma en die unieke, historiese konseptualisering en narrativering van strukturele trauma as universele gegewe. Dat een dimensie van trauma dikwels as klankbord vir die ander dien, is gewoon eie aan die aard van trauma as sodanig, maar tog waarsku LaCapra teen die gelykstelling van die een met die ander (kyk bv. 2001:46–8, 52, 56–7, 64–5, 77, 80–1). Sinvolle omgaan met trauma beteken vervolgens die vermoë om tussen die implikasies wat deur albei tipes verteenwoordig word te onderskei.

Die kartering van historiese op strukturele trauma veronderstel 'n fundamentele wantroue in enige pogings tot die uitdrukking van en (terapeutiese) omgaan met unieke, traumatiese gebeurtenisse. Die onkenbaarheid van die trauma se historiese uniekheid word tot fetisj gesublimeer en die gevolglike implikasies daarvan veruniverseel – wat verreikende gevolge vir die potensiele verwerking daarvan inhoud. Die trauma, wat duidelik die gevolg van 'n identifiseerbare (historiese) agent is,² se sosiopolitieke gegewens word na 'n geïmpliseerde ontologiese struktuur getransponeer, wat beteken dat die onreg, soos behorende tot 'n spesifieke tyd en plek, per definisie nie in werklikheid gekonfronteer of verwerk kán word nie (kyk Eisenstein 2003:53, LaCapra 2001:21–5, 68–72). Heling word telkens weer op basis van *différance* uitgestel en die simptomatologie van trauma performatief uitgespeel, soos wat die reikhalsende Achilles telkens weer poog om die skildpad in te haal, maar dit nooit kan doen nie. Die trauma word sodoende vergestaltung van die sublieme, met daadwerklike pragmatiese pogings om posttraumatiese omstandighede te verbeter, wat op skouspelagtige wyse genegeer word, of gewoon in die slag bly (kyk LaCapra 2001:80).³ Indien egter strukturele op historiese trauma gekarteer word, word van die veronderstelling uitgegaan dat die aanspreek en verwerking van die historiese trauma en die historiese omstandighede wat daartoe gelei het, per implikasie ook die ontologiese gebrokenheid van die wêreld tot heling sal bring. Op politieke gebied, waar dit dikwels gaan oor die kollektiewe omgaan met moeilike verledes, word as gevolg hiervan dikwels 'n ideologiese meesternarratief geskep⁴ wat in ekstreme omstandighede lei tot fundamentalistiese oortuigings en optrede, wat moontlik tot groot vernietiging kan lei (kyk LaCapra 2001:78, 82; Eisenstein 2013:128, 141). Die diskrepansie tussen geloof en vertroue in die potensiele reikwydte van politieke besluitneming enersyds en die werklikheid van 'n ontologiese afwesigheid andersyds, word misken, met die gevolg dat soms gepoog word om die gaping wat as gevolg daarvan ontstaan, met geweld te sluit. Om terug te verwys na Argento se *Suspiria*: Die kartering van strukturele op historiese trauma sou die fokus op “broken minds” veronderstel (dus 'n geestestoestand wat met die regte psigiatriese behandeling genees kan word); terwyl die omgekeerde vervolgens die fokus op “broken mirrors” verteenwoordig ('n magiese toestand van gebrokenheid, wat selfs met die fisiese heelmaak van die spieël niks van die ongeluk daardeur veroorsaak kan temper nie).⁵

Watter vorm die interaksie tussen strukturele en historiese trauma ook al mag aanneem, verteenwoordig en bly dit twee dimensies van een verskynsel. Die tydsdimensie en kontekstuele aspekte verbonde daarmee maak hierdie interaksie telkens weer onvoorspelbaar – wat egter elke keer opnuut die appèl rig om op eties verantwoordbare wyse die onderskeid tussen die twee te maak. Die vraag is hoe hierdie interaksie in *Suspiria* deur Luca Guadagnino uitspeel.

3. *Suspiria* (2018): Luca Guadagnino

'n Moontlike hervervaardiging van Dario Argento se *Suspiria* (1977) is vir dekades lank as die pleeg van heiligskennis geag. Nie net word dit as die meesterstuk van een van Italië se belangrikste grufilmregisseurs beskou nie, maar die invloed daarvan op menige ander filmmaker en tallose intertekstuele verwysings daarna het *Suspiria* óf as klassieke werk óf as kultusfilm gekanoniseer, afhangende van kritici se houding jeens sogenaamde genrefilms. Nicolas Winding Refn se *The neon demon* (2016) en Gaspar Noé se *Climax* (2018) geld as net twee onlangse voorbeelde, waarin eksplisiet na *Suspiria* verwys word, of die stilistiese eksperimentering daarvan merkbare spore gelaat het.⁶ Groot was die verbasing toe 'n liefing van die kunsfilmkringloop, Luca Guadagnino, aandui dat sy hervervaardiging van *Suspiria* in 2018 vrygestel sou word. Veral bekend vir sy “Desire”-trilogie, wat bestaan uit *I am love* (2009), *A bigger splash* (2015) en *Call me by your name* (2017),⁷ is Guadagnino, soos befonds deur Amazon Studios, as onverwagte keuse vir hierdie produksie beskou, hoewel hy die regte vir die maak van die film reeds 'n aantal jare tevore gekoop het. Vir die Italiaanse regisseur was die generiese stroomverlegging van romantiese dramafilm na die grufilmgenre egter minder opvallend, aangesien hy Argento se *Suspiria* as een van die belangrikste filmervarings van sy kinderjare beskryf. Reeds hier is ook sy droom gebore om sy eie weergawe te verfilm:

“I was 14. It was a mid-week evening, and the movie was being played on Italian International TV,” Guadagnino said, reflecting on that life-changing hour. “It was a magic screening that I gave the pleasure of to myself. I saw it alone, which is almost a forbidden thing to do, and I remember watching that film and being completely shocked by the freedom of the film, by its beauty, and by its aggression to the senses. I wanted to enact again this emotion. It became a part of my being, wanting to make this film.” (Baila 2018)

Hy beskou sy *Suspiria* daarom ook nie as 'n hervervaardiging nie, maar eerder as 'n *homage* aan die oorspronklike weergawe: “I was just a boy who had seen a movie that made him what he became. So that’s how I am approaching it: a homage to the incredible, powerful emotion I felt when I saw it” (Collinson 2018; kyk ook Fendi 2018).⁸ In samewerking met sy muse, Tilda Swinton, en met Dakota Johnson in die hoofrol, skep Guadagnino 'n *Suspiria* wat tydsgewys een uur langer as die oorspronklike film is, die verhaal van Susie Bannion op sy kop draai en die temas van vrouwees en moederskap op die voorgrond plaas. Na bewering was Argento se reaksie enigsins gedemp (“[I]t betrayed the spirit of the original film [...]” – Nordine 2019), maar *Suspiria* 2018 is desnieteenstaande op verskeie vlakke 'n insiggewende teenhanger vir Argento se operette van beeld, klank en kleur.

Met betrekking tot hervervaardigings is die titel van Roche (2014) se studie, *Making and remaking horror in the 1970s and 2000s: Why don't they do it like they used to?*, kenmerkend van 'n bepaalde blik op die hervervaardiging van klassieke grufilms uit die genoemde era: “The main idea behind this book is quite simple: Why are the American blockbuster horror remakes of the 2000s less ‘disturbing’ than the independent American horror movies of the 1970s?”⁹ Die antwoord op hierdie vraag impliseer 'n komplekse verwewing van verskeie elemente, wat strek vanaf kodifisering en kommodifisering van eertydse transgressiewe benaderings in/tot film, tot outomatisering van kykers se generiese verwagtinge – iets wat egter nie in hierdie betoog onder die loep geneem kan word nie.¹⁰ Hoewel daar onder andere verskillende tipologieë van hervervaardigings bestaan (kyk bv. Leitch 2002:38, 54; Grindstaff 2002:276, Kelleter 2012:28) en hierdie films dus vanuit verskeie oogpunte benader kan word, is die

hervervaardiging van narratiewe 'n baie ou gebruik en beskik dit oor 'n lang tradisie wat terugstrek tot die aanvang van die filmmedium as sodanig (kyk bv. Harney 2002:65; Forrest 2002:89; Roth 2002:225; Klein en Palmer 2016:9). Veral binne 'n poststrukuralistiese raamwerk stel hervervaardiging ernstige vrae oor die oorspronklikheid van die film as kunswerk, ingebed soos wat dit is in spesifieke genres en toegespits op die onderskeie generiese verwagtingshorisonne van die kykerpubliek (kyk o.a. Leitch 2002:40; Harney 2002:66–7; Grindstaff 2002:275; Klein en Palmer 2016:1, 2, 4–5). Die benadering wat gewoonlik vir die ontleding van hervervaardigings gebruik word, is om die konstante gegewes van die verskeie weergawes as gemeenskaplike noemers te gebruik ten einde die verandering in die “replisering(s)” in terme van kontekstuele, dit is kulturele en/of historiese veranderinge, te ontleed (kyk o.a. Kelleter 2012:28). Die argumente wat volg, stel dit egter nie ten doel om Guadagnino se herverwerking van Argento se *Suspiria* in terme van historiese en kulturele konteks te beskryf nie, maar eerder om dit in terme van die betrokke films se benaderings tot die daarstelling van trauma te belig.

3.1 Verhaalgegewe

Guadagnino se *Suspiria* verwerk die narratief van die Argento-weergawe op veral drie wyses: Eerstens word die verhaal van Susie Bannion omvattend binne die historiese konteks waarin dit afspeel gekontekstualiseer; tweedens is die trajek van Susie se ontwikkeling merkbaar anders as dié van die protagonis van die 1977-weergawe; en laastens is die verhaal van nog 'n karakter, Josef Klemperer, van seminale belang vir die struktuur en tematiese betekenis van die film. Guadagnino plaas sy film se handeling vierkantig binne die “Deutscher Herbst” van 1977 – 'n historiese tydsgleuf wat simptome van tektoniese verskuiwings binne die (Wes-) Duitse sosiopolitiek was, maar natuurlik ook ooreenstem met die jaar waarin Argento sy *Suspiria* vrygestel het. Die Duitse Herfs is gekenmerk deur terroristiese aksies deur die Rote Armee Fraktion (RAF) of groepe wat met hulle geassosieer is en het onder meer die moord op die Wes-Duitse prokureur-generaal, Siegfried Buback, die ontvoering van en moord op die industrialis en voormalige SS-offisier Hans Martin Schleyer, die skaking van die Lufthansa-vlug 181 deur vier lede van die Volksfront zur Befreiung Palästinas, en 'n menigte proteste en betogings, bomontploffings en die konfrontering met die moeilike Wes-Duitse oorlogsverlede ingesluit. Hierdie gegewens is 'n immerteenwoordige motief in die film wat dikwels op die agtergrond en gereeld ook in die vorm van nuusberigte via televisie- en radio-uitsendings deel van die alledaagse diëgetiese wêreld van die karakters uitmaak (kyk Gross 2018; A. Jones 2018; Marcks 2018). Hierdie grootskaalse sosiale onrus resoneer dan ook met die unieke omstandighede waarin Susie se narratief binne die konteks van die Markos Tanzgruppe ontvou.

In die 2018-*Suspiria* is Susie Bannion 'n begaafde danseres wat haar baie konserwatiewe Mennonitiese huisgesin in Ohio verlaat om 'n oudisie by die bekende Markos Tanzgruppe af te lê – 'n ideaal van Susie, aangesien haar heldeverering vir die leier en choreograaf van hierdie moderne dansgeselskap, madame Blanc, en haar onverklaarbare jare lange begeerte om na Wes-Berlyn te gaan, hierdie besoek noodsaak. Reeds tydens haar oudisie blyk Susie oor 'n merkwaardige en besonderse natuurlike talent te beskik, iets wat deur die senior lede en bestuur van die geselskap opgemerk word, selfs al is hulle nie self by die oudisie teenwoordig nie. Die rede hiervoor is dat die dansgeselskap 'n heksekolonie is wat op 'n bonatuurlike wyse sensitief vir Susie se ongewone talent is. Susie is suksesvol, word vinnig deel van die geselskap en neem as 't ware die plek van Patricia in, 'n danseres wat vroeër onder vreemde omstandighede verdwyn het. Uit die staanspoor word die dinamika van die heksekolonie duidelik: Hoewel Helena Markos aanvanklik nie sigbaar in persoon as karakter verskyn nie, blyk daar 'n magspel tussen haar en madame Blanc te wees. Markos is tans be-liggaam in 'n afgetakelde menslike

gedaante wat lank nie meer volhoubaar is nie en daarom moet 'n ritueel uitgevoer word om haar bewussyn na 'n nuwe liggaam te laat migreer – Patricia was 'n vroeëre kandidaat, maar die ritueel was helaas onsuksesvol. Blanc betwyfel Markos se status as 'n inkarnasie van Moeder Suspiriorum en daarom word 'n stemming gehou oor wie voortaan die leierskap van die kolonie en dansgeselskap sal behartig. Blanc verloor, en daarom moet daar vir Markos, opnuut as leier bevestig, 'n nuwe gasheerliggaam gevind word.

Susie blyk 'n ideale kandidaat te wees, veral met die besondere verhouding tussen haar en Blanc wat vinnig ontwikkel. Dit neem onmiskenbaar die vorm van 'n moeder-dogter-verhouding aan, hoewel daar selfs 'n onderliggende lesbiese motief in enkele tonele gesuggereer word. Susie se formidabele talent word grafies verbeeld wanneer sy haarself nomineer om die hoofrol in die dansgeselskap se bekendste dansnommer, “Volk”, te dans. Nadat Olga, een van die dansers, 'n uitbarsting het en wegstorm, dans Susie die moeilike rol, terwyl Olga se liggaam, intussen deur die hekse gelok na 'n kamer vol spieëls onder die gebou, op misterieuse wyse deur Susie se heftige bewegings verwing word – die skaars nog lewende Olga word later deur die hekse weggesleep. Ter voorbereiding van Susie vir die ritueel word sy vreemde drome deur die hekse ingegee, maar ook sy blyk met verloop van tyd deeglik bewus te word van die onderliggende werkinge van die dansgeselskap. Intussen doen Sara, Susie se aanvanklike vriendin en ook 'n stem van rede, nadere ondersoek na die verdwyning van Patricia en Olga. Dit spruit veral uit die feit dat sy in dié verband genader is deur dr. Josef Klemperer, Patricia se sielkundige. Soos wat Susie met die afrigting van Blanc al hoe meer in haar vertolking van “Volk” ingroei, so vermoed Patricia ook dat eersgenoemde met “hulle” begin saamwerk – sy ontdek trouens ook later die hekse se geheime ruimtes onder die gebou. Die geselskap se vertolking van “Volk” lei die laaste bedrywe van die film in: Met die aanvang van die komplekse dansuitvoering gaan Sara weer na die geheime heksekamers, waar sy Olga en Patricia, nog lewend, ontdek. 'n Ontstemmende teenwoordigheid laat haar op die vlug slaan, met die gevolg dat sy haar been breek. Sy word deur die hekse ontdek, haar beenbreuk word skynbaar vir die oomblik herstel, en onder 'n beswyming sluit sy by die dansuitvoering aan. Sy word egter weer beseer en die uitvoering moet gestaak word.

Die voorbereiding vir die ritueel blyk afgehandel te wees en na 'n aand saam uit gaan Susie na die kelder van die gebou, waar die ritueel reeds 'n aanvang geneem het. Dr. Klemperer is deur die hekse as onwillige getuie van die ritueel uitverkies en moet nakend en onder dwang die atavistiese dansrituele besigtig. Susie is geensins verras deur die gebeure nie en blyk presies te weet wat hier afspeel. Na 'n konfrontasie tussen Blanc en Helena Markos word eersgenoemde bykans deur Markos onthoof, hoewel Blanc tog bewegingloos oorleef. Nadat Markos Susie beveel om haar innerlik leeg te maak, roep Susie 'n inkarnasie van die dood op, bevestig dat sy Moeder Suspiriorum is en maak Markos en talle van die hekse dood. Ook die ontweide Patricia en Sara word op hulle eie versoek deur Susie/Suspiriorum gedood. Die grafiese toneel eindig met Susie wat die dansers opdrag gee om verder te dans.

Die epiloog van die film bestaan uit 'n besoek van Susie aan Klemperer, wie se verhaal 'n belangrike rol in die film speel. Klemperer is reeds in sy tagtigerjare, maar word steeds gekwel deur die verlies van sy vrou, Anke, tydens die Tweede Wêreldoorlog – daar word gesuggereer dat hy destyds nie genoeg gedoen het om sy vrou betyds uit Berlyn te red nie. Hy besoek dikwels sy datsja in Oos-Berlyn, waar die buitemuur van die huisie 'n hartjie vertoon wat as merker van sy nimmereindigende liefde vir (en waarskynlik ook skuldgevoelens jeens) Anke figureer. Klemperer is vroeg reeds bewus van Patricia se vermoedens van heksery in die dansgeselskap, maar poog om dit rasioneel te verklaar as 'n vorm van transferensie. Hy besoek

selfs die polisie, wat sonder sukses 'n besoek by die dansskool aflê, maar word uiteindelik deur die hekse tot gedwonge getuie van hulle ritueel verkies. Hy word trouens na die ritueel gelok deur 'n illusie van sy voormalige vrou wat hom by die datsja inwag en hom dan terugneem na die hekse se tuiste. Susie besoek Klemperer na afloop van die vorige aand se ritueel, waartydens sy haar wording as Moeder Suspiriorum volbring het, en vra om verskoning vir dit wat haar “dogters” gedoen het. Sy lig hom in oor wat in werklikheid met sy vrou, Anke, gebeur het, naamlik dat sy in 1943 in Theresienstadt gesterf het. Ter afsluiting raak sy Klemperer se voorhoof aan en sê: “Of Anke Meier, of Patricia Hingle, of Sara Sims, of Susanna Banion, of all the woman of your undoing, every memory will vanish. They will melt away in the sun and be gone. Wir brauchen Schuld, Doktor, und Scham, aber nicht deine” (2:18:45). Daarmee word sy geheue aan hierdie vrou uitgewis. Die slottoneel van die film skyn in die hede af te speel: Die kamera fokus op Klemperer se datsja, terwyl verskeie mense verbybeweeg, van wie een op 'n slimfoon gesels. Die kamera fokus op die hartjie teen die muur – die merker en motief van Josef en Anke Klemperer se liefde.

3.2 Diëgetiese vlakke

Aangesien die implisering van metadiëgetiese vlakke deur die diëgetiese surplus (in deel een van hierdie betoog) gedien het as teoretiese invalshoek om Argento se *Suspiria* as 'n illustrasie van LaCapriaanse strukturele trauma te tipeer, is met reg die vraag te stel in hoeverre hierdie benadering eweneens met vrug vir die ontleding van Guadagnino se weergawe aangewend kan word. Dit blyk gou dat die tematiese fokus van die 2018-weergawe 'n ander interpretasie verg, deurdat diëgetiese surplus minder vervreemdend op die voorgrond geskuif word en die interpretasie daarvan (as tekenend van die epistemologiese leemtes wat strukturele trauma veronderstel) verder ook veel duideliker deur die gemanipuleerde verwagtingshorison van die kyker gerig word. Kortom staan die tematisering van die Vrou, in al die geleidinge daarvan, tot so 'n mate op die voorgrond dat dit die produktiwiteit van enige ander analitiese invalshoek oorskadu. Dit beteken egter nie dat die film nie wel op 'n bepaalde konseptualisering van trauma gekarteer kan word nie – in hierdie geval egter 'n *historiese* trauma, soos wat dit deur LaCapra geproblematiseer word.

Waar in Argento se film enersyds die wêreld van die hekse (“broken mirrors”) en andersyds die wêreld van die alledaagse werklikheid (“broken minds”) op diëgetiese vlak naas mekaar gestel word en slegs enkele karakters in staat is om tussen die onderskeie wêrelde te beweeg, is die onderskeidende grense in die 2018-weergawe veel moeiliker vas te stel. Indien 'n grens wel bestaan, is dit uitermate poreus, aangesien hierdie wêrelde op verskeie vlakke met mekaar vervloei. Verskeie voorbeelde hiervan kan aangevoer word, deurdat heelwat gebeure óf van meets af aan die towermagte van die heksekolonie toegeskryf kan word of daardeur beïnvloed word, óf ooreenkomste tussen magiese elemente en algemene gebruike aangetoon word: Polisie-offisiere word onder 'n towerspel geplaas en emaskulerend tot bespotting gemaak;¹¹ dansbewegings het direkte impak op die destruktiewe verwringing van liggame;¹² estetiese ervarings word 'n vorm van magiese belewenis;¹³ persoonlike herinneringe aan geliefdes word illusies soos ingegee deur die hekse;¹⁴ die individu se subjektiewe droomtaal word niks meer as die boodskappe van hekse nie;¹⁵ dit wat as psigologiese transferensie beskryf word, blyk in werklikheid die magie van hekserij te wees;¹⁶ ervarings op die doodbed sluit sintuiglike bewuswording van die magiese wêreld van die hekse in;¹⁷ rituele doodsbegeleiding skyn in die konteks van die film min van die hekse se rituele te verskil;¹⁸ skynbaar vrye keuses blyk 'n noodlotsgegewe te wees;¹⁹ ens. Bloot weens die twee wêrelde se vervlegting met mekaar op

verhaalvlak, kan skaars van twee afsonderlike, diëgetiese wêrelde gepraat word – die wêreld van hierdie *Suspiria* is ’n wêreld waarin hekse nou met die alledaagse verweef is.

Hierdie wêreld vervloei egter nie net op verhaalvlak met mekaar nie; dit resoneer ook tematies met mekaar. Hier bo is aangedui dat die film baie duidelik binne die historiese gegewens van die Duitse Herfs van 1977 gekontekstualiseer is. Die betekenis hiervan strek egter veel verder as ’n blote oriëntasie ten opsigte van historiese spesifisiteit, aangesien dit wat buite die wêreld van die dansgeselskap gebeur, ook in die spanning en struwelinge rondom die magsverhoudings binne die heksekolonie teruggevind kan word (kyk bv. Clapp 2018; Fendi 2018; Francisco 2018).²⁰ Selfs die grootste bydrae wat die heksekolonie as dansgeselskap gemaak het, dit is die produksie van “Volk” te midde van die gebrokenheid van die na-oorlogse Duitsland, was ’n direkte reaksie op en produk van ’n baie spesifieke historiese konteks. Soos wat Blanc dit stel, was “the value of the balance of things” die belangrikste les wat “hulle” (’n persoonlike verwysing wat duidelik wyer strek as net die lede van die heksekolonie) geleer het. In soverre vind die geweld wat die sosiale en politieke veranderinge ontketen ’n teenhanger in die geweld wat die magskonfrontasies tussen die hekse tot gevolg het, veral met verwysing na die rolle wat Blanc, Markos en Susie in hierdie verband speel. Dit gee ook ’n ander dimensie aan die grusame geweld wat die moorde en rituele van die kolonie vergesel – die wêreld daarbuite is allermins minder grusaam of gewelddadig.

Ook die niediëgetiese elemente rym grootliks met die diëgetiese wêreld van die film. Waar Argento se *Suspiria* ’n affektiewe filmbelevens as “cinema of attractions” verteenwoordig, vernaam ten opsigte van die klankbaan en die diëgeties en tematies ongemotiveerde gebruik van primêre kleure, is Guadagnino se weergawe duidelik anders. Die kleurpalet van die kinematografie is veel somberder en verder ook duidelik diëgeties gemotiveerd, met enkele uitsonderings wat met die onwerklikheid van geïntensiverde of ekstatische droomtoestande en atavistiese rituele saamhang (kyk bv. Anderson 2018).²¹ Volgens Guadagnino was die idee juis om intertekstueel aan te sluit by hoe Duitse films van die laat 1970’s daar uitgesien het (Clapp 2018; Crosbie 2018; Luers 2018; A. Jones 2018). Indien ’n kykerspubliek dus op grond hiervan bewus sou word van die film as gekunsteld of gekonstrueerd, sou dit ’n ingeligte kyker moes wees wie se verwagtingshorison op ekstradiëgetiese vlak geprikkel word. Dit is hier waar die moontlike metabewustheid van die film as film, die film as hervervaardiging en die film as deel van ’n filmtradisie geleë is. Só gesien is die 2018-weergawe dan tog net ’n filmiese konstruk, hoewel die geoutomatiseerde interpretasie van die film as *homage* haas geen afbreuk doen aan die oortuigende manier waarop die diëgetiese wêreld die kyker aangebied word nie. Buiten ’n “ingeligte” blik wat die ekstradiëgetiese, intertekstuele verwysings snap, is die verdeling van die film in ses hoofstukke en ’n epiloog die enigste ooglopende duiding van die film as kunsmatige konstruksie (kyk Chen 2018).²²

Suspiria is egter ryk aan intertekstuele verwysings, wat meestal inspeel op filmiese tradisie en filmtegniek. Die keuse van aktrises wat die onderskeie rolle van die hekse vertolk, is duidelik Guadagnino se erkenning aan die bydrae wat hierdie aktrises tot die Europese filmtradisie van die 1970’s en vroeë 1980’s gemaak het;²³ die mildelike gebruik van filmtegnieke soos die fokus met “split diopters”, waarmee voor- én agtergrond duidelik in fokus gestel word²⁴ en “crash zooms”,²⁵ wat op ’n baie vinnige fokus van die kamera dui, was kenmerkend van baie films van die 1970’s, insluitende die Neuer Deutscher Film (kyk Clapp 2018; Crosbie 2018; Hunt 2018; Marcks 2018). Die keuse van Jessica Harper om die rol van Anke Klemperer te speel, is ’n direkte verwysing na Argento se *Suspiria*, waarin Harper die rol van Suzy Bannion vertolk het (kyk A. Jones 2018), en by Susie se aankoms by die Wes-Berlynse Pankstraße-stasie is ’n

Duitse plakkaat van die film *Dämonen* duidelik sigbaar – ’n verwysing na die Italiaanse grufilm *Dèmoni*, waarvan Argento in 1985 die produksieleier was. Die sentrale rol wat moderne dans inhoudelik in die film speel, en veral die uiterlike van en vertolking deur Tilda Swinton se madame Blanc, verwys onmiskenbaar na die seminale vroue in die ontwikkeling van hierdie dansvorm. Die ooglopendste voorbeelde hiervan is Pina Bausch, Martha Graham en Lucinda Childs (kyk Anderson 2018; Heller-Nicholas 2018).²⁶ Laastens dui die naam Josef Klemperer op een van die belangrikste getuies van daaglikse lewe in Nazi-Duitsland en die Tweede Wêreldoorlog, naamlik Victor Klemperer.²⁷ Hoewel hierdie alles potensieel op die diëgese van die film as gemanipuleerde konstruksie dui, is die aard daarvan merkbaar verskillend van wat dit in Argento se *Suspiria* is: Ter interpretasie van Guadagnino se weergawe moet die fokus nie tussen diëgetiese vlakke skuif nie, maar eerder na die inhoudelike tematisering van die Vrou.

3.3 (Posisie van) die Vrou as tema

Hoewel verskeie temas in *Suspiria* (2018) aangesny word, neem Guadagnino se problematisering van die Vrou se historiese posisie binne die patriargie tematies en verhaalmatig ’n sentrale stelling in. Die meeste van die film se newetemas spruit trouens uit hierdie genderkwessie voort, of verteenwoordig geleidinge daarvan, wat mekaar wedersyds belig, met die gevolg dat ’n komplekse netwerk van betekenis geskep word (kyk bv. Heller-Nicholas 2018). Die film se ooglopende fokus op vroue is voor die hand liggend, deurdat bykans nét vrouekarakters in die film verskyn. Die enigste uitsonderings is die twee polisie-offisiere, na wie reeds verwys is (as duidelike verteenwoordigers van patriargale mag en wetstoepassing, ook van die Lacaniaanse “wet van die vader”), en Klemperer, wie se karakter egter die tema van die Vrou verder kompliseer. Hoewel Klemperer duidelik die stereotiepe opvatting van manlike rede veronderstel, word die karakter deur ’n vrou vertolk, naamlik Tilda Swinton, wat selfs met ’n kunspenis uitgedos is (kyk N. Jones 2018; Juzwiak 2018; Hayes 2018). Die komplekse karakter van Klemperer speel tematies ’n seminale rol in die film se tematisering van trauma, en veral die rol van getuie, maar dit is die ondermyning van sy gender deur die vertolking deur ’n aktrise (oftewel die vertolking van Tilda Swinton as akteur, Lutz Ebersdorf, wat die rol van Josef Klemperer vertolk), wat ook ekstradiëgeties die manlike diskoers uitdaag. Klemperer se pogings om gebeure, meegebring en direk veroorsaak deur die magiese ingryping van die hekse, te rasionaliseer, maak verder van hom/haar ’n maklike teiken in hierdie verband (kyk Baila 2018).²⁸ Maar dit is ook sy onvermoë om sy vrou, Anke, tydens die Tweede Wêreldoorlog te red wat die man se tradisionele rol as beskermer bevraagteken. In *Suspiria* is die vroue as hekse, al dan nie, op hulself aangewese.

Suspiria is in die eerste instansie die verhaal van ’n vrou se wording, naamlik dié van Susie Bannion se ontwikkeling van betreklik naïewe meisie tot Moeder Suspiriorum, ’n vrou wat selfs die beliggaming van die dood kan oproep om haar wil uit te voer. Só gesien is die ontvouing van haar narratief die verhaal van ’n vrouekarakter se bemagtiging, ten spyte van enige historiese en ander kontekstuele beperkinge wat haar sou kon kniehalter. Dat sy ’n magtige heks is/word, beklemtoon gewoon die plofkrag van die feministiese mag wat sy nog altyd beliggaam het en uiteindelik in Wes-Berlyn tot volle uitvoering bring. Susie se hergeboorte, wat tydens die laaste hoofstuk op eksperimentele wyse as ritueel gevisualiseer word, was nog altyd vooruit bestem gewees. Die volvoering van haar wedergeboorte as Suspiriorum word in ’n bykans surreële beeld emblematies voorgestel, deurdat sy haar borskas met haar twee hande oopskeur om sodoende haar kloppende hart te midde van talle sugte wat hoorbaar word te ontbloot (2:07:47). Dit is nie net ’n teken van mag, ’n opneem van haar mantel as die Moeder van Sugte nie, maar ironies genoeg ook ’n tere oomblik van blootstelling en aanvaarding.²⁹

Die heksekolonie as sodanig is noodwendig ’n verbintenis van sterk vroue met mekaar, met madame Blanc wat die boegbeeld van estetiese deurbrake in die tradisie van moderne dans word. Binne die wêreld van die film herdefinieer sy met haar toegewydheid aan hierdie kunsvorm die tradisie van na-oorlogse dans,³⁰ maar dit gaan ook verder, deurdat hulle performatiewe kuns direk met die rol en gemeenskap van vroue binne ’n patriargale wêreld in verband gebring word.³¹ Die vraag is egter waarom die *heks*-begrip gebruik word om hierdie tema te ondersoek. Buiten die film as hervervaardiging van Argento se heksesprokie en die rol van hekse as antagonist binne die grufilmtradisie deel Guadagnino in verskeie onderhoude sy sentimente hieroor:

You know, historically, why a woman is a witch? A woman is a witch because she decides to go out in the world and be together with other women, and spend time with them, and enjoy things that are completely related to being a woman, in a group with other women. And then there is a manly law, and patriarchal law, that instead of seeing that as a natural expression of womanhood, decided that was to be indicted and turned into something evil and supernatural – against the law of the Father. So that becomes a witch, who has to be persecuted, and literally wiped out. So I have the utmost sympathy for witches. Because the witches are literally women who are together. And they are not responding to law that is imposed on them. (Tang 2018; kyk ook Anderson 2018; Fendi 2018, Juzwiak 2018).

Blanc, Markos en hulle heksekolonie is hiervolgens nie inherent boos, soos wat hekse in menige sprokie getipeer word nie, maar eerder die produk van ’n patriargale wet waaraan hulle uitgelewer is en waarteen hulle reageer. Die feit dat hulle wel feilbaar en wreed is, moet dus nie as negatief gesien word nie, maar eerder as Guadagnino se poging om vroulikheid holisties te verbeeld, wat noodwendig ook “negatiewe” of “bose” aspekte insluit (kyk bv. Juzwiak 2018). In die verlengde hiervan word vroue dus ook nie binêr teenoor mans opgestel nie, deurdat dieselfde magsrelasies, politieke konflik en gevolglike kollaterale skade wat die magskonflik van die heksekolonie kenmerk, ook duidelik merkbaar is in die patriargale wêreld daarbuite – nie net ten opsigte van die 1977-tydsgewrig nie, maar veral ook die tydperk van die Tweede Wêreldoorlog. Die heks as vrou en vrou as heks is in hierdie sin nie eenduidig positief of negatief nie, maar juis uiters kompleks – wat maak dat haar uitbeelding in die film aan ’n simplistiese stereotipering ontsnap. Selfs seksualiteit word in die film onthef van ’n man-vrou-binariteit (dus heteronormatiewiteit) Nie net is daar enkele lesbiese suggesties in die film nie (veral tussen Susie en Blanc, maar tog ook tussen Susie en Sara), maar die magie van die dans word deur Susie in verband gebring met ’n animalistiese seksualiteit – volgens haar voorstelling sou dit nié wees soos seks met ’n man nie, maar wel soos diere wat paar (“fuck like animals”).

Hoewel die atavistiese geskiedenis van die hekse volgens Klemperer ver terugreik (“Patricia wrote about three mothers, lost in time, predating all Christian invention ... pre-gods, pre-devil”, 1:26:40),³² word die rol van hierdie vroue wél ook in terme van genderverwagtinge histories gespesifiseer. Sara verduidelik die waarde van die dansgeselskap gedurende die Nazi-tyd deur daarop te wys dat hierdie vroue deur hulle dans juis die opvattinge van en heersende verwagtinge jeens vroue ondermyn het, “when the right just wanted women to shut off their minds and keep their uteruses open”. Hoewel die hekse dus wel enersyds tydloos blyk te wees, neem hul reaksie op die patriargale historisering van hulle posisie (deur onder meer fascistiese normatiewiteit) die vorm aan van hulle “anti-estetiese” konseptualisering van moderne dans.³³ Dit is veral hier waar die konfigurasie van dans, kuns en die magiese ’n belangrike rol speel:

Suspiria se dans is performatiewe kuns, sosiopolitieke en estetiese dissensus en magiese ritueel en towerspel, waarby die kyker as getuie betrek word.³⁴ Dit is die vroulike kreatiwiteit wat geboorte gee aan hierdie moderne dans as 'n feministiese stem wat op magiese wyse die gehoor én filmkyker betrek en as getuie impliseer.³⁵

Moederskap geld as belangrike manifestasie van vrouwees in die film, maar weer eens bestryk die tematisering daarvan in terme van die komplekse verhoudings van die karakters 'n wye spektrum van aspekte: liefde, sorgsaamheid, verantwoordelikheid, mentorskap, skepping en kreatiwiteit, maar ook mag, dominansie, selfgeregtigheid, mededinging en destruktiewiteit.³⁶ Daar is verskeie ma-dogter-verhoudings in die film (Susie en haar ma,³⁷ Susie en madame Blanc,³⁸ en Helena Markos en haar heksekolonie³⁹), maar dit is Susie wat as Moeder *Suspiriorum* die rol van moederskap emblematies opneem – beide as leidster van die reste van die heksekolonie en as boegbeeld van die Vrou in al haar fasette. Sy word teen die einde van die film, in die kontrasterende tonele van die ritueel van destruksie (en geboorte) enersyds en die rustige gesprek met Klemperer andersyds, bykans 'n Kali-figuur (soos wat Guadagnino self na sy opvatting oor hekse verwys; kyk Anderson 2018) – 'n mitologiese weergawe van die Vrou wat enige historisering in terme van tyd en plek oorstyg.

3.4 Trauma, getuienis en geheue

Die ooglopende vraag wat volg, is hoe die tematisering van die Vrou in *Suspiria* (2018) met die vergestaltung van trauma in verband gebring kan word.

Uit die ontleding van die film se diëgetiese vlakke word dit duidelik dat 'n performatiewe demonstrasie van strukturele trauma nie hier tot dieselfde mate sentraal staan soos wat die geval in die *Argento*-weergawe is nie. Guadagnino se *Suspiria* benader trauma duidelik in terme van die *spesifieke*, historiese konkretisering daarvan, maar pas dit ten slotte tog wel op 'n *universele* struktuur toe. Twee elemente is hier van belang, naamlik dié wat 'n heksepakt in die film aangaan: vroulikheid as universele genderkonstruk (wat binne die filmnarratief voortspruit uit en ideologies geaktiveer word deur sosiopolitieke onreg) en die uniekheid van (LaCapriaanse) historiese trauma, veral soos vergestalt in die ervaring van Josef Klemperer, wat sy vrou tydens die Holocaust verloor het. Klemperer se persoonlike worsteling met sy verlede (wat as 't ware die narratief van Susie omarm) speel in 'n spesifieke, historiese konteks af, waar 'n kollektiewe omgaan met trauma en die skuld van 'n vorige generasie vir die grootskaalse veranderinge in die Duitse *res publica* van die dag verantwoordelik was. In die loop van die film word Klemperer se trauma op verskeie vlakke deur die groter narratief van die hekse toegeëien, sodat die unieke wortels daarvan uitgetrek word en Klemperer se geskiedenis (en moontlik selfs die Holocaust?) niks meer as 'n episode en 'n agonie teen 'n veel ruimer agtergrond van strukturele onreg word nie (kyk bv. Anderson 2018; Crosbie 2018).⁴⁰

Hoewel sommige kommentators hom as 'n *passiewe* getuie identifiseer en hom daarom 'n geïmpliseerde skuld las toeskryf (kyk Vigilla 2019; Hayes 2018), is Josef Klemperer, soos Victor Klemperer (die nougesette boekstauer van Nazi-Duitsland), nie net op individuele nie, maar ook op kollektiewe vlak 'n slagoffer van trauma. Josef blyk te laat in sy pogings te gewees het om sy vrou tydens die Tweede Wêreldoorlog te red, met die gevolg dat sy in 1943 in Theresienstadt gesterf het.⁴¹ Sy gebrek aan oordeel om vinniger op te tree, veroorsaak skynbaar 'n skuldgevoel by Klemperer, soos reeds genoem, deurdat hy onmiskenbaar deur sy herinneringe aan Anke en haar traumatiese verlede vasgeketting is. Sy gereelde besoeke aan sy en Anke se datsja in Oos-Berlyn word die gefikseerde en performatiewe uitspeel van sy

skuldgevoelens en verlange na haar – dit is sy pogings tot herkonneksie met ’n skim wat as persoon reeds 34 jaar tevore spoorloos verdwyn het. Dit is veelseggend dat Klemperer homself egter teen enige aanklag van skuld verweer: Die film impliseer dat sy funksie as sielkundige hom in staat stel om gebeure en dikwels ’n gevaarlike stand van sake psigologies te rasionaliseer, dit te besweer en homself in die proses in ’n rasonale diskoers teen skuldaantygings te verskans. Soos wat hy Anke nie gered het nie, so het hy ook nie tot Patricia se redding gekom toe sy hom met bewerings van hekserie tydens haar terapisessies genader het nie.

Wanneer Klemperer uiteindelik deur die hekse ontvoer word om as onwillige getuie van hulle ritueel op te tree en hy in die proses om *Mitleid* (medelye) smeek, is een van die hekse se antwoord: “Mitleid, warum sollte ich? Du hattest jahrelang Zeit mit deiner Frau Berlin zu verlassen bevor es zur Festnahme kam ... Auch wenn Frauen dir die Wahrheit sagen, dann hast du auch kein Mitleid mit ihnen. Du sagst ihnen einfach nur, sie hätten Wahnvorstellungen” (1:56:29).⁴² Dit is in beginsel ’n manlike diskoers wat hier beskuldig word, met Klemperer bloot as die vernaamste, maar uiteindelik ook toevallige, eksponent hiervan. Sy uitroep: “Ich bin nicht schuldig ... ich bin unschuldig. Ich kann mich an alles erinnern ... Ich bin unschuldig. [...] Ich bin keiner von Ihnen” (1:59:18)⁴³ dui op ’n belangrike spanning tussen individuele en kollektiewe skuld wat hier geaktiveer word. Klemperer verdring sy skuld as individu deur middel van sy rasionalisering (ongeach sy skuld jeens Anke en Patricia, al dan nie), maar die vraag is in hoeverre die skuld van die manlike diskoers as sodanig, wat hy hier duidelik en emblematis verteenwoordig, eweneens genegeer kan word. Hierdie vraag resoneer met die problematiek van kollektiewe skuld binne die historiese konteks van *Vergangenheitsbewältigung*, wat so ’n belangrike deel van die Duitse Herfs van 1977 uitgemaak het (kyk o.a. Gross 2018; N. Jones 2018). In die verlengde hiervan kan Karl Jaspers se teoretisering van skuld (na afloop van ’n kollektiewe trauma soos die Holocaust) in *Die Schuldfrage* eweneens hier betrek word. Wanneer Klemperer beweer: “Ich kann mich an alles erinnern ... Ich bin unschuldig”, kan ’n ironiese teenvraag gestel word: “Ich kann mich an nichts erinnern ... Ich bin schuldig”? Is Jaspers se ontologiese skuld nie juis teenwoordig in dit wat ons nie (kan) ken nie, die blinde hoeke van ons verwysingsraamwerke? Is Klemperer se skuld nie terug te voer na die manlike diskoers wat hom nie toelaat om sy skuld enigsins te kán herken nie? Só gesien is hy volgens die Lacaniaanse wet van die vader in blindheid en skuld ontvang en gebore. Kortom neem Klemperer dus die aktansiële posisies van slagoffer, getuie en (volgens die hekse) ook passiewe dader in – afhange van daarvan of hy as individuele subjek of verteenwoordiger van ’n kollektiewe diskoers benader word.

’n Soortgelyke spanning tussen individuele en kollektiewe status is rondom die karakter van Susie merkbaar. Haar reis vanaf groentjie tot Moeder Suspiorum is ook ’n reis vanaf individu na representatiewe verteenwoordiger van die hekse (en binne die parameters van die film dus ook die Vrou). As Moeder Suspiorum is sy in die eerste plek moeder vir haar heksekolonie en verteenwoordig sy laasgenoemde as simboliese instansie. Dit is die rede waarom sy met die aanvang van die ritueel deur Markos aangesê word om haar van haarself te ontleed,⁴⁴ sodat sy suiwer inkarnasie kan word van haar wat Markos is, maar in die konteks van die narratief dus ook die verpersoonliking van die heksekolonie (en dus die Vrou). Hierdie transponering van individu na kollektief word reeds in ’n estetiese konteks deur Blanc verduidelik: “When you dance the dance of another, you make yourself in the image of its creator. You empty yourself, so that her work can live within you (1:19:26).” Die losse skroewe waarop Susie se unieke subjektiwiteit gegrond is, word duidelik merkbaar uit die feit dat sy van mees af aan deur die noodlot as Moeder Suspiorum geormerk was, maar haar individualiteit word ook verder bevraagteken deur haar droomlandskap, wat sedert haar aankoms by die dansgeselskap deur

Blanc ontwerp word,⁴⁵ asof dit in 'n kollektiewe onderbewuste gesetel sou wees (kyk bv. Hayes 2018). Haar wording tot *Suspiriorum*, wat deur die letterlike en simboliese blootstel van haar hart van sugte beseël word, suggereer eweneens die kollektiewe status van haar identiteit, wat verder deur die roesemoes van sugte wat die beelde vergesel, geïmpliseer word.⁴⁶ Die (her)geboorte as Moeder *Suspiriorum* is dus die opneem van 'n representatiewe funksie en 'n estetiese sublimering van haar rol as vrou – soortgelyk aan Klemperer, wat as verteenwoordigend van 'n manlike diskoers verbeeld word. In soverre groei albei dus in die ontvouing van die narratief tot karakters met 'n representatiewe funksie uit, as verteenwoordigend van gender-spektiewe in 'n betrokke manlike en vroulike diskoers te figureer.

Dit gooi 'n lang skaduwee oor die wyse waarop *Suspiria* (2018) trauma, vername die trauma van die Holocaust, tematiseer. Die spesifisiteit van hierdie historiese trauma word telkens weer deur die lens van die genderdiskoers, soos gebaseer op 'n matriks van strukturele onreg, geproblematiseer. Beter gestel: Die historiese trauma van die Holocaust word deur die lens van sosiopolitieke onreg, wat met ideologiese genderopvattinge saamhang, gefiltreer. Die kwessie van die getuienis van (historiese) trauma word 'n insiggewende motief waardeur die kartering van historiese trauma op 'n genderkonstruk belig kan word. Blanc is die karakter wat die belangrikheid van die teenwoordigheid van 'n getuie suggereer ten einde die sukses van die hekseritueel teen die einde van die film te verseker: “Ich werde einen alten Brauch aufgreifen” (1:01:54).⁴⁷ Dit is 'n atavistiese dansritueel wat nakend en in 'n ekstasiese beswyming deur die dansers van die geselskap uitgevoer word, maar ook menslike offers insluit. Die rol van die getuie word nooit gemotiveer nie, maar die keuse van Klemperer blyk tog op verhaalvlak en tematies sin te maak, veral as hy as verteenwoordiger van die manlike diskoers gesien word.

Op verhaalvlak skyn hy 'n ooglopende keuse te wees, aangesien hy in elk geval reeds weens Patricia se ontboeseming sy vermoedens oor die werklike aard van die dansgeselskap koester.⁴⁸ Die hekse is hiervan bewus, maar ook bewus van die implikasies wat die aanskouing van die skokkende ritueel op 'n getuie mag inhou. Indien Klemperer dus slagoffer van sy getuienis sou word, sou dit vir die hekse bloot bykomende sadistiese plesier verskaf. Maar indien hy pertinent as *manlike* getuie gesien word, is sy redusering tot passiewe getuie tydens die wording van *Suspiriorum* en die viering van feministiese mag wat tyd en plek oorstyf, die uiterste belediging. Só gesien is daar egter ook 'n ander struktuur in die dinamika van die getuienis sigbaar, naamlik dat dit net deur die erkenning van die Ander is, dat die legitimititeit van die eie bevestiging kan word (kyk bv. Hayes 2018). Dit is 'n binariteit wat in hierdie konteks man teenoor vrou stel, Klemperer teenoor die hekse - maar hulle tog ook onlosmaaklik met mekaar verbind. Dit is 'n binariteit gebaseer op die wedersydse getuienis van geweld en vernietiging: Soos wat Klemperer getuie is van 'n ritueel van dood en vernietiging, so was die hekse tydens die Tweede Wêreldoorlog getuienis van dood en vernietiging op 'n ongekende skaal (kyk bv. N. Jones 2018). En selfs die trauma van die Holocaust kan per implikasie hier ingereken word, wat beteken dat die spesifieke, historiese aard daarvan weggevaag word in 'n dialektiek van vernietiging, waar rituele geweldpleging en die getuienis daarvan mekaar afwissel. Geweld vind ter wille van die getuienis daarvan plaas en getuienis ter wille van die geweld: Die enigste hoop te midde van hierdie dialektiek is 'n sublimering daarvan tot kuns – dit wat Blanc se dansgeselskap dan ook met projekte soos “Volk” en “Wieder öffnen” doen.⁴⁹

Sentraal tot die epiloog van die film is Susie se uitwis van Klemperer se geheue aan vier (of is dit dalk meer?) vrouens: “Of Anke Meier, of Patricia Hingle, of Sara Sims, of Susanna Banion, of all the women of your undoing, every memory will vanish. They will melt away in the sun and be gone. Wir brauchen Schuld, Doktor, und Scham, aber nicht deine” [Ons het skuld nodig,

doktor, en skaamte, maar nie joune nie] (2:18:45). Op individuele vlak is hierdie daad uitermate ambivalent: Enersyds word die dikwels traumatiese spoke van Klemperer se verre en meer onlangse verlede te ruste gelê, maar andersyds ontnem dit hom van sy persoonlike verlede, hoe moeilik dit ook al mag gewees het. Daarmee gaan ook 'n groot stuk van die narratief van sy identiteit verlore. Soos wat Guadagnino self dit stel: “You feel that something good has happened to a beloved character. But in truth, it’s a monstrous act. Without memory, even the most painful of memories, we are nothing. We are not human. So the person who wipes off the memory is really a villain” (N. Jones 2018; kyk ook Vigilla 2018; Hayes 2018). Die etiese probleem hier is die gelykstel van verskillende vroue met mekaar (eggenote en pasiënte) om sodoende hierdie individuele vroue ondergeskik te stel aan 'n bepaalde begrip *die Vrou*. Die individuele vrou verdwyn dus in die groter narratief van die Vrou (wat vir mans se ondergang (“undoing”) verantwoordelik is), in die groter narratief gebaseer op 'n bepaalde genderkonstruk. Dit is dan die lens wat vir Klemperer oorbly om met sy eie verlede om te gaan: nie die pyn van persoonlike belewenis nie, maar die abstraksie van 'n sosiopolitieke, maar tog ook psigoanalities gefundeerde konstruk.

Die insiggewendste wyse waarop dit in die film verbeeld word, is met die motief van die hartjie, wat as simbool van hulle liefde deur Klemperer en Anke aan die muur van hulle datsja aangebring is. Hierdie motief verskyn regdeur die film: op 'n foto in Klemperer se studeerkamer, maar ook duidelik tydens sy besoeke aan die datsja.⁵⁰ Dit is egter ook die heel laaste toneel van die film, wanneer die kamera al hoe nader op hierdie teken van hulle liefde fokus (die hartjie uitgekerf op die hoek van twee buitemure van die datsja, met die letters “A” en “J” aan die binnekant daarvan), totdat dit so naby beweeg dat dit uit fokus raak. Te oordeel aan die mense wat in die toneel voor die kamera verbybeweeg, blyk 'n lang tyd te verloop het sedert Susie se besoek aan Klemperer – 'n gesprek op 'n slimfoon sou nie in 1977 moontlik gewees het nie. Maar wat beteken hierdie slottoneel van die film? Die hartjie is duidelik simbool van Klemperer se (traumatiese) herinnering aan en ook teken van sy liefde vir en lojaliteit teenoor Anke. Dit is 'n teken waarvan die betekenis net teen die agtergrond van die lewensnarratiewe en geskiedenis van dié individue wat met hierdie konteks vertrou is, verstaanbaar is. Maar sonder 'n herinnering aan die spesifieke verhale word hierdie teken ontnem van 'n konteks en word dit niks meer as 'n objek wat bloot op die verloop van tyd dui nie. Dit is 'n betekenislose objek, buiten 'n merker te wees van die onverbiddelike verloop van leë tyd. Van Klemperer se persoonlike trauma het niks oorgebly nie; dit is gekarteer op 'n genderkonstruk wat die sosiopolitieke ongeregtighede van die Vrou se posisie in die patriargie blootlê, maar dit ook uitdaag. In die plek van Klemperer se hartjie staan nou die kloppende hart van Moeder Suspiriorum wat Susie onder begeleiding van die sugte van die wêreld aan die kyker as getuie ten toon gestel het.

4. Slot: Vergestaltings van trauma

Waar die vergestaltung van strukturele trauma in Argento se *Suspiria* aan die uitstel van betekenis(gewing) (soos verbeeld deur die verskuiwing van fokus tussen diëgetiese vlakke) merkbaar word, is 'n soortgelyke performatiewe uitspeel van die afwesigheid van epistemologiese bestending nie in Guadagnino se weergawe so opvallend nie. Sekere filmiese tegnieke en intertekstuele verwysings wat as metakommentaar op die film as film dui, sou veral vir 'n gesoute kyker opvallend kon wees, maar dit kan maklik ook as bedoelde aanbieding van die film as *homage* gesien word. Daarteenoor speel historiese trauma 'n veel belangriker rol –

vernaam teen die agtergrond van Josef Klemperer se biografie, asook die problematisering van *Vergangenheitsbewältigung* wat in 1977 'n belangrike kwessie binne die Wes-Duitse sosio-politieke diskoers was. Wat in die hervervaardigde film belangriker is, is die wyse waarop die feministiese tema van genderkonstrukte, soos gebaseer op sosiale onreg, as filter gebruik word om veral die omgaan met trauma te rig.

Die perspektief van die hekse skyn 'n blik op die wêreld te wees waar onreg, wat ook geweld en vernietiging impliseer, as historiese vergestaltungen van die gevolge van 'n manlike diskoers gesien word. Hoewel die heksekolonie getuies van laasgenoemde is, is hulle ook slagoffers en neem hulle reaksies hierop eweneens dieselfde vorm van geweld en vernietiging aan. Die agonie van hulle verlede is volgens so 'n siening op hierdie onreg gebaseer – met die inkarnasie van die magtige Moeder Suspiriorum, wat as teenwig hierteen geantisipeer word. Die gevolg is dan dat die trauma van die Holocaust, hetsy as diskursiewe kwessie binne die sosiopolitieke sfeer, of as 'n persoonlike narratief van skuld en verlies, binne hierdie verwysingsraamwerk verdwyn. Om dit in LaCapriaanse terme te stel: Die genderkwessie word 'n meesternarratief wat poog om ten minste vir die wêreld van die hekse heling te bring. Universele trauma as ontologiese gegewe word op historiese trauma gekarteer, waardeur eersgenoemde gereduseer word tot 'n historiese probleem wat met ingryping van menslike (of dan hekse-) agentskap bestuur kan word. Maar soos wat die geskiedenis so dikwels geleer het, is die gevolg hiervan dikwels geweld.

Die figuur van Klemperer word die karakter deur wie die etiese implikasie van hierdie kartering ondersoek word. Sy persoonlikste gevoelens van verlies en skuld word onder die vaandel van 'n groter narratief (“women of your undoing”) as towerspel weggevaag, waardeur hy nie net sy verlede nie, maar ook sy identiteit verloor. Al wat daarvan oorbly, is 'n teken teen 'n muur wat deur niemand meer gesnap word nie. In hoeverre die nuwe inkarnasie van Moeder Suspiriorum die moeilike balans tussen strukturele en historiese trauma(s) verder sal benader, bly egter 'n ope vraag. As die nuwe “hande” van die dansgeselskap en heksekolonie (1:19:46) sal sy ook die komplekse interaksie tussen die “absence at the heart of being” en die nadraai van unieke traumatiese ervarings telkens weer opnuut moet navigeer. Die wens mag wees om aan sekere ervarings van die geskiedenis te ontsnap, soos wat madame Blanc dit aan Susie stel: “I don't know how aware you are of what times we lived through here forty years ago [...] We learned a great cost through those years: the value of the balance of things. Every arrow that flies, feels the pull of the earth. But we must aim upwards.” Maar Susie se antwoord later in die film impliseer dat selfs hekse hulle nie aan die verloop van geskiedenis kán onttrek nie: “It's all a mess, isn't it? The one out there, the one in here, the one that's coming ... Why is everyone so ready to think the worst is over?” (1:46:43)

Bibliografie

Acker, K. 1994. *My mother: Demonology: A novel*. New York: Grove Press.

Anderson, M. 2018. Dance dance devolution. *Artforum*. <https://www.artforum.com/print/201809/melissa-anderson-on-luca-guadagnino-s-suspiria-77262> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Baila, M. 2018. *Suspiria's* director was haunted by the original for years – & you will be, too. *Refinery 29*. <https://www.refinery29.com/en-us/2018/10/214525/suspiria-director-luca-guadagnino-interview-scary-scenes> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Ball, K. 2004. Hegel without reserve. *Twentieth Century Literature*, 50(4):421–32.

Chen, N. 2018. Luca Guadagnino on his visceral, “slow burn” take on *Suspiria*. *Dazed*. <https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/42170/1/luca-guadagnino-suspiria-call-me-by-your-name-interview> (13 Januarie geraadpleeg).

Clapp, C. 2018. Fear of fear: Luca Guadagnino’s visual influences for “*Suspiria*”. *Creative Planet Network*. <https://www.creativeplanetnetwork.com/news/news-features/fear-of-fear-luca-guadagninos-visual-influence-for-suspiria> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Collinson, G. 2018. Luca Guadagnino responds to critics of his *Suspiria* remake. *Flickering Myth*. <https://www.flickeringmyth.com/2018/01/luca-guadagnino-responds-critics-suspiria-remake> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Craps, S. 2013. *Postcolonial witnessing: Trauma out of bounds*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Crosbie, J. 2018. From candy to concrete: Luca Guadagnino’s *Suspiria*. *The Quietus*. <https://thequietus.com/articles/25673-suspiria-guadagnino-remake-review> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Eisenstein, P. 2003. *Traumatic encounters: Holocaust representation and the Hegelian subject*. Albany: State University of New York Press.

Fendi, D.D. 2018. Filmmaker Luca Guadagnino is spell bound for *CR Men* Issue 7. *CR Men*. <https://www.crfashionbook.com/mens/a23900000/luca-guadagnino-interview-cr-men-issue-7> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Forrest, J. 2002. The “personal” touch: The original, the remake, and the dupe in early cinema. In Forrest en Koos (reds.) 2002.

Forrest, J. en L.R. Koos (reds.). 2002. *Dead ringers: The remake in theory and practice*. Albany: State University of New York Press.

Francisco, E. 2018. Why “*Suspiria*” ditched ballet and became a Cold War period movie. *Inverse*. <https://www.inverse.com/article/50308-suspiria-director-screenwriter-interview-explain-why-it-lost-ballet-and-a-cold-war-period> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Grindstaff, L. 2002. Pretty woman with a gun: La Femme Nikita and the textual politics of “The remake”. In Forrest en Koos (reds.) 2002.

Gross, L. 2018. Love is colder than death: Luca Guadagnino on *Suspiria*. *Filmmaker*. <https://filmmakermagazine.com/105976-love-is-colder-than-death/#.XhzRjXduJPY> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Guiducci, M. 2018. "Suspiria" director Luca Guadagnino on his "Tetralogy of desire". *Garage*. https://garage.vice.com/en_us/article/mb4xpn/suspiria-director-luca-guadagnino-on-his-tetralogy-of-desire (13 Januarie geraadpleeg).

Hammond, J. 2017. Why the snap zoom is out of place in *Man of steel*. *Monday Morning Movie Quarterback*. <https://mondaymorningmoviequarterback.wordpress.com/2017/11/27/snap-zoom-out-of-place-man-of-steel> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Harney, M. 2002. Economy and aesthetics in American remakes of French films. In Forrest en Koos (reds.) 2002.

Hayes, B. 2018. Sunday reads: *Suspiria* – Psychoanalyzing Luca Guadagnino's rapturous rebirth of a horror classic. *Birth. Movies. Death*. <https://birthmoviesdeath.com/2018/11/04/sunday-reads-suspiria-psychoanalyzing-luca-guadagninos-rapturous-rebirth-of> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Heller-Nicholas, A. 2018. Three Mothers Redux: Kathy Acker, Pina Bausch, Tilda Swinton and Luca Guadagnino's *Suspiria*. *Senses of Cinema* 88. <http://sensesofcinema.com/2018/feature-articles/three-mothers-redux-kathy-acker-pina-bausch-tilda-swinton-and-luca-guadagninos-suspiria> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Horton, A. en S.Y. McDougal. 1998. *Play it again, Sam: Retakes on remakes*. Berkeley en Los Angeles: University of California Press.

Hunt, A. 2018. "We should recreate the real world in another Dimension": Director of photography Sayombhu Mukdeeprom on Luca Guadagnino's *Suspiria*. *Filmmaker*. <https://filmmakermagazine.com/106220-we-should-recreate-the-real-world-in-another-dimension-director-of-photography-sayombhu-mukdeeprom-on-luca-guadagninos-suspiria/#.Xh1td-gzbc> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Jess-Cooke, C. 2009. *Film sequels: Theory and practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Jones, A. 2018. Killing the mother: Luca Guadagnino discusses "Suspiria". *Notebook*. <https://mubi.com/notebook/posts/killing-the-mother-luca-guadagnino-discusses-suspiria> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Jones, N. 2018. Luca Guadagnino reveals Dakota Johnson's secret second role in *Suspiria*. *Vulture*. <https://www.vulture.com/2018/10/luca-guadagnino-suspiria-interview.html> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Juzwiak, R. 2018. Director Luca Guadagnino on assaulting the senses and indicting patriarchy in *Suspiria*. *Jezebel*. <https://themuse.jezebel.com/director-luca-guadagnino-on-assaulting-the-senses-and-i-1829994124> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Kelleter, F. 2012. "Toto, I think we're in Oz again" (and again and again): Remakes and popular seriality. In Looek en Verevis (reds.) 2012.

- Klein, A.A. 2011. *American film cycles: Reframing genres, screening social problems, and defining subcultures*. Austin: University of Texas Press.
- Klein, A.A. en R.B. Palmer (reds.). 2016. *Cycles, sequels, spin-offs, remakes, and reboots: Multiplicities in film and television*. Austin: University of Texas Press.
- Klein, A.A. en R.B. Palmer. 2016. Introduction. In Klein en Palmer (reds.) 2016.
- LaCapra, D. 2001. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Leitch, T. 2002. Twice-told tales: Disavowal and the rhetoric of the remake. In Forrest en Koos (reds.) 2002.
- . 2007. *Film adaptation and its discontents: From "Gone with the wind" to "The Passion of the Christ"*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Loock, K. en C. Verevis (reds.). 2012. *Film remakes, adaptations and fan productions: Remake/Remodel*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Luers, E. 2018. "Suspiria" DP Sayombhu Mukdeeprom on the complexities of shooting a horror masterwork. *No Film School*. <https://nofilmschool.com/2018/10/suspiria-sayombhu-mukdeeprom> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).
- Marcks, I. 2018. *Suspiria*: Season of the witch. *American Cinematographer*. <https://ascmag.com/articles/suspiria-season-of-the-witch> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).
- Meyer-Grimberg, R.J. 2018. History and art elevate Luca Guadagnino's *Suspiria* ... With legal consequences. *Berlin Film Journal*. <http://berlinfilmjournal.com/2018/11/history-art-elevate-luca-guadagnino-suspiria-legal-consequences> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).
- Nordine, M. 2018. Luca Guadagnino on "Suspiria", his "Zone of darkness", and that "Call me by your name" sequel – Venice. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/2018/09/luca-guadagnino-suspiria-interview-venice-film-festival-1201999848> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).
- . 2019. Dario Argento says "Suspiria" remake "betrayed the spirit of the original". *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/2019/01/dario-argento-suspiria-remake-luca-guadagnino-1202036691> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).
- Perkins, C. en C. Verevis (reds.). 2012. *Film trilogies: New critical approaches*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Renée, V. 2013. Deep focus: Taking a closer look at the use of split diopters in film. *No Film School*. <https://nofilmschool.com/2013/10/deep-focus-use-of-split-diopters-in-film> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).
- Roberts, J.L. 2018. *Trauma and the ontology of the modern subject: Historical studies in philosophy, psychology, and psychoanalysis*. Londen en New York: Routledge.
-

Roche, D. 2014. *Making and remaking horror in the 1970s and 2000s: Why don't they do it like they used to?*. Jackson: University Press of Mississippi.

Roth, M. 2002. Twice two: *The fly* and *Invasion of the body snatchers*. In Forrest en Koos (reds.) 2002.

Tang, E. 2018. How *Suspiria* bewitched us a second time. *Elle*. <https://www.elle.com/culture/movies-tv/a25018803/suspiria-luca-guadagnino-giulia-piersanti-interview> (13 Januarie 2020 geraadpleeg).

Varndell, D. 2014. *Hollywood remakes, Deleuze and the grandfather paradox*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Verevis, C. 2006. *Film remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Vigilla, H. 2019. Deep analysis: Luca Guadagnino's *Suspiria* remake (Part Two). *Flixist*. <https://www.flixist.com/deep-analysis-luca-guadagnino-s-suspiria-remake-part-two> (13 Januarie geraadpleeg).

Wee, V. 2014. *Japanese horror films and their American remakes: Translating fear, adapting culture*. New York en Londen: Routledge.

Zanger, A. 2006. *Film remakes as ritual and disguise: From Carmen to Ripley*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Eindnotas

¹ Craps (2013:2) identifiseer vier elemente waar 'n "Eurosentriese" teoretisering van trauma sou tekortskiet:

Remarkably, however, the founding texts of the field [...] largely fail to live up to this promise of cross-cultural ethical engagement. They fail on at least four counts: they marginalize or ignore traumatic experiences of non-Western or minority cultures, they tend to take for granted the universal validity of definitions of trauma and recovery that have developed out of the history of Western modernity, they often favour or even prescribe a modernist aesthetic of fragmentation and aporia as uniquely suited to the task of bearing witness to trauma, and they generally disregard the connections between metropolitan and non-Western or minority traumas. As a result of all of this, rather than promoting cross-cultural solidarity, trauma theory risks assisting in the perpetuation of the very beliefs, practices, and structures that maintain existing injustices and inequalities.

² Hetsy 'n menslike agentskap of 'n natuurramp.

³ Só 'n siening sou byvoorbeeld trauma as bepalende faktor van identiteit as sodanig onderskryf (kyk bv. Roberts 2018:4, 58, 74, 79, 83–4, 87, 96).

⁴ Eisenstein (2003:45) verwys hier na die skep van Lacaniaanse “quilting points” (kyk ook Eisenstein 2003:42, 44–5, 47, 59, 71, LaCapra 2001:78, Ball 2004:429, Žižek 1989:xxviii, xxix, 45, 48–9).

⁵ In sy werk *Traumatic encounters: Holocaust representation and the Hegelian subject* (2003) voer Eisenstein aan dat die fokus op enige eties-aanvaarbare omgaan met trauma wel strukturele trauma behoort te benadruk. Hy poneer verder ’n derde opsie in die balansering van strukturele en historiese trauma, wat hier nie bespreek kan word nie, maar tog weer eens op strukturele trauma as voorwaarde vir historiese trauma fokus, wat volgens hom ook enige empatiese omgaan met die traumas van ander beliggaam (Eisenstein 2003:6, 12, 68, 70, 135, LaCapra 2001:71–2, 74, 141, Ball 2004:430).

⁶ *Suspiria* (1977) se invloed strek ook verder as die filmkuns: In die eksperimentele skryfster Kathy Acker se roman *My mother: Demonology: A novel* (1994) verskyn ’n hoofstuk getiteld “Clit city”, waarin Acker haar weergawe van die Argento-film aanbied – die hoofstuk is trouens ook opgedra aan Argento (kyk bv. Heller-Nicholas 2018).

⁷ Guadagnino se eerste twee films is *The protagonists* (1999) en *Melissa P.*, maar dit is veral die bittersoet *Call me by your name* wat hom hoofstroomsukses besorg het. Laasgenoemde film is vir vier Academy Awards genomineer en het die Oscar vir beste verwerkte draaiboek ontvang.

⁸ Guadagnino verkies ook die term *cover version* vir sy film (Nordine 2018).

⁹ Hierdie tendens is natuurlik geensins tot die grufilmgenre beperk nie, maar *enkele* hervervaardiging van bekende, soms hoofstroomgrufilms wat in 2019 vrygestel is, of wat in 2020 verwag word, sluit in: *Child’s play* (2019), *It chapter two* (2019), *Pet sematary* (2019), *Black Christmas* (2019), *Jacob’s ladder* (2019), *Rabid* (2019), *The grudge* (2020), *The invisible man* (2020), *Candyman* (2020) en *Fantasy island* (2020, gebaseer op die TV-reeks uit die 1970’s).

¹⁰ Dit is egter opvallend dat talle hervervaardigings dié elemente wat in die oorspronklike weergawes enigmaties bly, deur middel van ’n oormaat aan narratiewe eksposisie verduidelik. Intussen het verskeie werke verskyn wat poog om die verskynsel van hervervaardigings te teoretiseer. Hieronder geld: Andrew Horton en Stuart Y. McDougal se *Play it again, Sam: Retakes on remakes* (1998), Jennifer Forrest en Leonard R. Koos se *Dead ringers: The remake in theory and practice* (2002), Constantine Verevis se *Film remakes* (2006), Carolyn Jess-Cooke se *Film sequels: Theory and practice from Hollywood to Bollywood* (2009), Claire Perkins en Constantine Verevis se *Film trilogies: New critical approaches* (2012), Amanda Ann Klein se *American film cycles: Reframing genres, screening social problems, and defining subcultures* (2011), Thomas Leitch se *Film adaptation and its discontents: From “Gone with the wind” to “The Passion of the Christ”* (2007), Kathleen Lookock en Constantine Verevis se *Film remakes, adaptations and fan productions* (2012), Daniel Varndell se *Hollywood remakes, Deleuze and the grandfather paradox* (2014), Valerie Wee se *Japanese horror films and their American remakes* (2014), Anat Zanger se *Film remakes as ritual and disguise: From Carmen to Ripley* (2006) en David Roche se *Making and remaking horror in the 1970s and 2000s: Why don’t they do it like they used to?* (2014).

¹¹ Die offisiere, wat op aandrang van Klemperer by die dansgeselskap oor Patricia gaan navraag doen, word onder 'n towerspel geplaas, kaal uitgetrek en deur 'n hele paar van die hekse uitgelag. Veral een van die offisiere se penis word objek van bespottings, wat duidelik inpas by die feministiese emaskulering van hul verteenwoordigende patriargale gesag.

¹² Susie se dans van “Volk” het nie ten doel om Olga te beseer nie, maar lei op enigmatiese wyse tot die vernietiging van laasgenoemde se liggaam: dans, estetiese ritueel en towermag word hier 'n konfigurasie van elemente met destruktiewe implikasies.

¹³ Dans word dikwels met 'n estetiese belewenis in verband gebring – soos wat 'n sublieme ervaring ook aan die magiese grens.

¹⁴ Klemperer se privaatherinneringe word tot so 'n mate deur die hekse gemanipuleer dat hy later glo dat hy Anke weer ontmoet. Vervloeibaarheid tussen heksery en subjektiewe geheue is in sy geval duidelik en ontstemmend.

¹⁵ In die geval van Susie skyn haar drome van elders te kom – dit is dikwels ontstemmende beelde soos veral gestuur deur Blanc.

¹⁶ Patricia se beskrywings word verkeerdelik deur Klemperer as transferensie beskryf, hoewel sy psigologiese diagnose dalk ook in die film as blote heksespreuk ontmasker word. (Boeke wat in sy kantoor verskyn, sluit C.G.W. Pelman se *Psychische Grenzzustände* en C.G. Jung se *Die Psychologie der Übertragung* in.)

¹⁷ Wanneer Susie haarself tydens die ritueel aan die einde van die film van haar ma “losmaak”, word laasgenoemde duidelik hiervan bewus – die kleur van die film verander na rooi, wat daarop dui dat selfs geografiese afstande geen merkbare impak op die reikwydte van hierdie wêreld, gekleur deur magie, het nie – die gevolg is dat die wêreld noodgedwonge vervloei.

¹⁸ Susie se ma lê skynbaar op sterwe en vir haar as konserwatiewe Mennoniet is daar ook doodsbegeleiding wat plaasvind. Die jukstaponering met die rituele van die dansgeselskap benadruk die gemeenskaplike noemer van magiese ritualiteit tussen die twee wêreldes. Dit gaan egter ook veel verder as dit, deurdat Klemperer baie duidelik vir Patricia daarop wys dat daar haas geen verskil tussen wa(a)nvoorstellings en geloof is nie: “You can give someone your delusion – that’s religion.” Hy bring voorts ook die rituele van Nazi-Duitsland hiermee in verband.

¹⁹ Susie se droom (selfs as klein dogtertjie) om na Wes-Berlyn te gaan, blyk nooit 'n vrye keuse te gewees het nie. Sy was altyd reeds Moeder Suspiriorum en haar reis na die verdeelde stad was nooit iets anders as die reis na haar eie wording nie.

²⁰ Hierdie tematiese resonansie kan egter ook in terme van teenstellings geïnterpreteer word (kyk Clapp 2018; Gross 2018).

²¹ Veral die ritueel teen die einde, wat ook die wording van Susie as Moeder Suspiriorum verbeeld, is hier van belang: Bykans surreële beelde (soos Susie wat haar borskas oopskeur ten einde haar kloppende hart te vertoon) word met 'n intense rooi kleur en flitsende lig

daargestel. Die kyker word hier affektief in die belewenis van die ritueel betrek – ’n duidelike “cinema of attractions”.

²² Die hoofstukke is “1977”, “Palaces of tears”, “Borrowing”, “Taking”, “In the Mütterhaus (All the floors are darkness)” en “Suspiriorum”; die epiloog is getitel “Epilogue: A sliced-up pear”. Die “Palaces of tears” is weer eens ’n duidelike bewys van die oorfleueling van die wêreld van die hekse en die alledaagse: die “Tränenpalast” was ’n voormalige oorgangstasie tussen Oos- en Wes-Berlyn (so genoem weens die trane van afskeid wat daar gestort is), maar verwys ook na die tuiste van die heksekolonie, waar Olga onder meer deur onbeheerste trane in haar oë tot haar ondergang in die kamer van spieëls gelok word.

²³ Hieronder geld Angela Winkler (die Duitse aktrise in films soos *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, *Deutschland im Herbst* en *Die Blechtrommel*), Ingrid Caven (voormalige eggenote van Rainer Maria Fassbinder en aktrise in talle van sy films) en Renée Soutendijk (Nederlandse aktrise in films soos *Spetters* en *De vierde man* deur Paul Verhoeven).

²⁴ Kyk Renée (2013) vir illustrasies van hierdie kameratagniek.

²⁵ Kyk Hammond (2017) vir illustrasies van hierdie kameratagniek.

²⁶ Die rol van vrouekunstenaars sou volgens Meyer-Grimberg (2018) pertinent deur Guadagnino betrek word; kyk byvoorbeeld sy gebruik van beelde deur Ana Mandieta, wat later uit die lokfilm van *Suspiria* verwyder moes word weens kopieregprobleme.

²⁷ Hier raak Guadagnino se keuses moreel-eties gevaarlik, aangesien ’n seminale skrywer oor Duitsland se moeilike verlede betrek word. Klemperer is veral vir twee werke bekend: *LTI – Notizbuch eines Philologen (Lingua Tertii Imperii)* (1947) en die belangrike “*Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*”. *Tagebücher 1933–1945*, wat in agt volumes verskyn het. Klemperer geld as een van die belangrikste getuies van die oorlog – ’n tema wat pertinent in *Suspiria* ondersoek word.

²⁸ Klemperer beskryf Patricia se vermoedens oor die heksery as “Wahnvorstellungen”.

²⁹ Reeds vroeg in die film (12:44) vat Susie aan haar borskas, wat eers heelwat later oopgeskeur sal word. Die vooruitwysing hierna is egter duidelik.

³⁰ Volgens Blanc: “There are two things that dance can never be again: beautiful and cheerful. Today we need to break the nose of every beautiful thing” (1:18:34). Dit herinner aan ’n Adorniaanse opvatting van modernistiese kuns as reaksie op Auschwitz.

³¹ Sara sê aan Susie oor Blanc: “She’s incredible ... The way she transmits her work ... Her energy ... when it shines on you, it’s addictive, is the word for it. She’s tough. She kept the company alive through the war, when the right just wanted women to shut off their minds and keep their uteruses open ... That was Blanc.” Meer banaal sê Tanner aan Susie: “In this company we fully understand the importance of a woman’s financial autonomy” (17:20).

³² Sara ontdek in die hekse se geheime kamer talle historiese afbeeldings van vrouefigure, wat duidelik op ’n historiese matriargale magsbasis dui.

³³ “Volk” is gebaseer op die werk van die choreograaf Damien Jalet, veral sy “les médusées” (kyk Guiducci 2018:5; kyk ook <https://www.youtube.com/watch?v=ZeSdm1aCsGw> vir ’n opname van hierdie dans).

³⁴ Hierdie samehang word duidelik uit ’n gesprek tussen Blanc en Susie. Blanc meen: “Movement is never mute, it is a language, it is a series of energetic shades, written in the air like words, forming sentences. Like poems, like prayers.” Susie voeg dan by: “Spells?” (1:17:50; kyk ook Guiducci 2018).

³⁵ Kyk hier onder vir ’n bespreking van die rol van die getuie in die film.

³⁶ Markos sê byvoorbeeld aan Susie: “If you accept me, you must put down the woman who bore you. Think of that false mother now [...] Expel her ... You have the only mother you need here. Death to any other mother” (2:03:28–2:03:55). Dit herinner op ironiese wyse aan die soetlike boodskap wat teen die muur van Susie se biologiese ma vertoon word: “A mother is a woman who can take the place of all others, but whose place no one else can take”; kyk ook Anderson (2018); A. Jones (2018); N. Jones (2018).

³⁷ Hierdie verhouding word ooglopend negatief daargestel deurdat Susie se ma ook oor laasgenoemde beweert: “My daughter, my last one ... she’s my sin. She’s what I smeared on the world” (1:31:13). Susie sweer ook haar biologiese ma af met haar wedergeboorte as Moeder Suspiriorum – dit skyn asof sy in die proses moontlik ook haar ma se dood veroorsaak (kyk bv. 2:03:21).

³⁸ Hierdie verhouding is veelvlakig, deurdat Blanc ook mentor van Susie is en ’n lesbiese geneentheid tussen die twee soms merkbaar is (kyk bv. 1:47:37). Die magsverhouding wat die verhouding tussen mentor en protégé impliseer, word herhaal in Blanc as kreatiewe skepper van “Volk” en “Wieder öffnen” en Susie wat haar vertolking hiervan uitdaag.

³⁹ Blanc is uiters negatief oor Markos se uitvoering van haar moederlike plig ten opsigte van die heksekolonie – wat ’n voorbeeld is van magskonflik, soos wat dit gekarteer kan word op die verskillende generasies waartoe moeders en dogters behoort: “Wenn Markos wirklich eine Mutter wäre, dann würden wir nicht in dieser Situation stecken” (“As Markos werklik ’n moeder was, sou ons onself nie nou in hierdie situasie bevind het nie”; eie vertaling) (59:22).

⁴⁰ Dit open noodwendig vrae rondom enkele etiese aspekte van *Suspiria* – veral wat betref die moontlike problematiese gebruik van die Holocaust as verhaalgegewe. Soos wat Klemperer se persoonlike trauma en gevoelens van skuld tematies gesproke binne ’n groter narratief geïnstrumentaliseer word, so kan ook vrae gestel word oor Guadagnino se gebruik van die Holocaust in die film, met ander woorde in hoeverre ook hy konvensies van (Holocaust-) traumanarratiewe na sy film transponeer. Júis die ontleding van die film in terme van die kartering en veral kodifisering van trauma in terme van narratiewe konvensies maak egter die deur oop vir besinning oor die representasie van die Holocaust as etiese kwessie.

⁴¹ Klemperer word eers teen die einde van die film deur Susie van die besonderhede van haar dood verwittig.

⁴² “Waarom sou ek medelye hê? Jy het jare lank die geleentheid gehad om Berlyn met jou vrou te verlaat voordat dit tot enige arrestasie gekom het ... Ook as vroue aan jou die

waarheid vertel, het jy geen medelye met hulle nie. Jy sê gewoon aan hulle dat hulle onder 'n waan verkeer" (eie vertaling).

⁴³ "Ek is nie skuldig nie ... ek is onskuldig. Ek kan alles onthou ... Ek is onskuldig. [...] Ek is nie een van julle nie" (eie vertaling).

⁴⁴ "There will be nothing of you left inside, only space for me" (2:00:42).

⁴⁵ Blanc: "Ich sehe es jede Nacht, wenn ich ihr unsere Träume schicken" (1:02:39) ("Ek sien dit elke nag as ek haar ons drome stuur"; eie vertaling).

⁴⁶ Die dans "Wieder öffnen", wat reeds ook op hergeboorte en die opening van Susie se hart dui, is die estetiese teenhanger hiervan (kyk Hayes 2018).

⁴⁷ "Ek sal 'n ou gebruik opneem" (eie vertaling).

⁴⁸ Die verskil tussen "kyk" en "sien" is hier belangrik: Klemperer se vermoedens bring hom tot op die grens daarvan om te sien, waar ander volstaan met net te kyk. Soos wat Blanc oor die gehoor beweer wat die uitvoering van "Volk" bygewoon het en wat in werklikheid ook 'n ritueel is: "They saw a dance, that's all" (1:46:40).

⁴⁹ Die kyker van *Suspiria* (2018) is natuurlik sêlf 'n getuie: Die film as sublimering impliseer reeds die kyker as getuie.

⁵⁰ Kyk onder meer 4:54, 26:10, 1:45:27 en 2:25:39.