



# ALFRED HITCHCOCKS PSYCHO

## *Hoe pure cinema de filmgeschiedenis deed kantelen*

“Op vele manieren voel ik bevrediging dat onze kunst iets heeft verwezenlijkt op het gebied van massa- emotie,” zei Alfred Hitchcock tijdens het legendarische François Truffaut-interview, “we weten dat PSYCHO dat bereikt heeft. Het was niet de boodschap, de acteerprestatie of een hoog gewaardeerde roman die het publiek raakte, het was pure cinema die hen beroerde. Daarom ben ik trots dat de film van ons is, van jou en van mij”. Vijftig jaar geleden verbijsterde deze lowbudget zwart-witfilm met zijn visueel briljante douchemoord het publiek. Het bleek een scharnierfilm in de ontwikkeling van de Amerikaanse populaire cinema.

IVO DE KOCK

“Hitchcock is film” orakelt cineast Guillermo del Toro op de Blu-ray editie van het macabere meesterwerk PSYCHO, “Hitchcock is een idee, net zoals Dali, Disney en Spielberg. Als je zijn naam noemt, roept het iets op dat je denkt te kennen, maar je kunt het misschien niet eens uitdrukken. Het is een gevoel, sommigen noemen het een merk. Voor mij is het nog krachtiger”. Voor zijn 50ste verjaardag werd Alfred Hitchcocks grootste commerciële succes digitaal opgepoetst (hoge definitie beeldkwaliteit, *digital surround* geluid) en vergezeld van een batterij extra's. Het is genieten van (een fragment uit) het interview dat Truffaut afnam van Hitchcock, een documentaire over de erfenis van

de meester en een uitgebreide making of vol weetjes en anekdotes. Voorts serveert dvd-producent Laurent Bouzereau ons een informatieve commentaar van Stephen Rebello (auteur 'Alfred Hitchcock and the making of Psycho'), een documentaire over het 'respectvol moderniseren' van het geluid en boeiend archiefmateriaal. Terwijl de douchemoord zonder geluid bekijken ons twee dingen leert. Een, Bernard Herrmanns score-met-snerpende-violen is een pareltje. Twee, met uitsluitend het geluid van het kervende mes is de aanval nog brutaler en verontrustender. Maar Hitch weigerde de stap van angst naar walging te zetten. De aflevering van 'Alfred Hitchcock presenteert' herinnert er ons aan

dat amusement, humor en zelfspot belangrijk voor hem waren.

### *Maagdelijke kijkervaring*

Tijdens hun interview/gesprek toont Truffaut zich verbaasd over het feit dat PSYCHO gebaseerd is op “een heel slecht boek” van Robert Bloch. “Wanneer ik een idee zoek lees ik de roman soms helemaal en soms ook niet. Ik geloof niet dat ik deze helemaal gelezen heb” repliceert Hitch. Wat sprak hem aan? “De moord in het bad, omdat het zo onverwacht was. Dat was alles”. Waarna Truffaut samenvat: “de situatie is belangrijker dan het verhaal”. En de kans



die Joseph Stefano's scenario hem bood om te verrassen.

In tijden van Facebook en Twitter is het ondenkbaar, maar dat *PSYCHO* als zo schokkend werd ervaren vloeit voort uit het feit dat het publiek anno 1960 zonder voorkennis naar deze lowbudgetfilm kwam kijken. Om die maagdelijke ervaring te garanderen ging Hitchcock voor totale controle. Hij manipuleerde het publiek via een informatiestop tijdens de opnames, een boodschap bij de release (oproep om de plot niet te verklappen) en richtlijnen bij de vertoning (niemand werd na het begin van de projectie nog toegelaten). De mythe wil dat hij zelfs zo veel mogelijk exemplaren van Bloch's roman opkochte om het einde toch maar geheim te houden.

Een en ander maakte van *PSYCHO* een attractie. "Ik was er die eerste avond bij en toen we buiten kwamen vroegen wachtenden ons 'wat gebeurt er,'" getuigt Martin Scorsese, "maar we zeiden niets, lachten en renden weg. Het was zoals een circus". Peter Bogdanovich benadrukt dat toen de film opende in juni '60, "noch het publiek, noch de pers enig idee hadden waarover het ging. Critici kregen geen voorvertoning of synopsis en dienden samen met het publiek de film te ontdekken tijdens de eerste vertoning in het De Mille Theater. 1000 betalende toeschouwers vulden de zaal terwijl 500 perslui, onder wie ikzelf, op het balkon plaatsnamen. Het werd de meest memorabele vertoning die ik ooit meemaakte. Niet de leukste". Volgens de cineast was het "de eerste keer dat naar de bioscoop gaan niet meer veilig was. *PSYCHO* was een fysieke aanval". De impact was het sterkst op dat allereerste publiek "omdat we geen geruchten hadden ge-

hoord. Gedurende de eerste 45 minuten van de film was ik ervan overtuigd dat het een rooffilm was. Ik ging volledig op in het dilemma van Janet Leigh die op John Gavin verliefd was, cash stal van haar baas, wegliep, angstig door de regen reed en stopte in een motel waar een all-American-boy-next-door haar inschreef. Want zo zag men Anthony Perkins toen. Na een leuke babbel gaat ze naar haar kamer, besluit het geld terug te geven, kleedt zich uit en gaat onder de douche. De volgende 45 seconden veranderden de filmgeschiedenis". De toeschouwers reageerden met gigantisch gekrijs: "ik hoorde de soundtrack van de douchemoord pas later op tv, zo luid klonk het geschreeuw. Een reactie die er veel mee te maken had dat iedereen zijn ogen wou afwenden maar het niet kon. Door de impressionistische montage waren we ervan overtuigd een naakte Leigh èn het in haar vlees dringende mes te hebben gezien. 'Je denkt alleen maar dat je het ziet' benadrukte Hitch want er is geen naakt in beeld en het mes raakt nooit haar lichaam. De schok was natuurlijk ook dat de ster zo snel uit de film verdween". Die verrassing kwam er na een reeks dwaalsporen. De film begint als een romantisch drama over een koppel met relatieproblemen die elkaar in een hotel ontmoeten. Wanneer Marion aan de haal gaat met 40.000 dollar van een vulgaire klant van haar baas, belanden we in een misdadelfilm. Na een flirt met de roadmovie (de vlucht van Marion met de wagen) en de zwarte komedie (de eerste contacten met de onhandige Norman Bates) belanden we door de douchemoord plotseling in een horrorfilm. Van dan af wordt de film door de schizofrene Norman gedragen.

We volgen aanvankelijk Marion, het eerste hoofd-

personage, van de normale wereld naar die van waanzin en moord. Een realistisch avontuur wordt een surrealistische nachtmerrie. "Misschien vond men het rot voor de vrouw dat ze vroeg stierf," stelt Hitchcock, "dat was een opzettelijke ommezwaai van het ene verhaal in het andere. Sterker nog, het eerste deel van het verhaal diende slechts als afleiding. Om de moord te versterken was het nodig de diefstal en wat er met de vrouw gebeurt lang te rekken om het publiek mee te trekken met de vraag of ze wel of niet zou worden gepakt. Daarom zijn er vele opzettelijkheden om het beoogde effect te bereiken. Zoals de moord. Zelfs de 40.000 dollar moesten tot het einde uitgemolken worden want de mensen willen weten wat er met het geld gaat gebeuren". De cineast wijst erop "dat het publiek altijd vooruit probeert te denken. Ze trachten te voorspellen wat er gaat gebeuren. Daar probeer je bewust mee te spelen. Hoe meer aandacht je aan de reis van de vrouw besteedt, des te meer geraakt het publiek verwickeld in haar probleem en haar situatie. Daarom krijgt de politieman en het omruilen van de wagen ook zoveel aandacht. Wanneer de jongeman vertelt over zijn leven in het motel en ze daarover van gedachten wisselen ben je nog altijd bezig met het probleem van de vrouw tot aan het moment dat ze besluit om terug te gaan en het geld te retourneren. Mogelijk denkt het publiek: de jongeman beïnvloedt haar om van gedachten te veranderen".

Hitchcock's perfectionisme bracht op. De maagdelijke kijkervaring bleek erg krachtig. "Het publiek zat in een emotionele achtbaan" zegt Scorsese terwijl *PSYCHO* William Friedkin "het gevoel gaf dat





film een machtig medium kon zijn. Ik vond hem heel eng”. “Niemand in het publiek herstelde ooit van die ongeziene horror,” getuigt Bogdanovich, “een geruime tijd nadat de film gedaan was voelde ik mezelf nog inwendig trillen. Toen ik terug op straat kwam was het amper middag maar het leek alsof de wereld voor altijd veranderd was. Het voelde alsof ik onherstelbaar geschonden was. PSYCHO was nooit mijn favoriete Hitchcock maar ik ben gaan beseffen dat de regisseur ermee de dood van de vrouwelijke filmster voorspelde. Vanaf de jaren 60 was ze quasi verdwenen”.

Ook wie de film beter voorbereid zag, was onder de indruk. “Als je zoiets bekijkt maakt het niet uit wat je wel of niet weet over de man die het maakte,” zegt monteur Mark Goldblatt, “je weet dat het iets heel speciaals is dat je beetpakt en niet meer loslaat tot het einde”. “Toen ik hem als kind zag was het net een Victoriaanse freakshow,” bekent cineast Joe Carnahan, “het is de eerste keer dat ik me bewust was dat ik gemanipuleerd werd”. Ook Carpenter prijst de manipulator: “Hij kan werken als een pop-



penmeester, als je hieraan trekt hebt je die reactie, als je daaraan trekt die reactie. Je raakt zo geboeid doordat hij je dwingt je in te leven in de personages door de gekozen invalshoek”. Zelf vreesde Hitchcock kritiek “want mensen zullen zeggen: wat een verschrikkelijke film. Het onderwerp is verschrikkelijk, de mensen komen niet echt tot leven, er zitten geen personages in; ik ken de opmerkingen. Maar ik weet ook dat het gebruik van film in de narratieve opbouw het publiek wereldwijd emotioneel heeft laten reageren”.

### De Hitchcock Touch

“Wanneer je naar een Hitchcockfilm ging wist je dat je vermaakt zou worden,” stelt Friedkin, “je kon bang worden, geschokt geraken maar ook veel lachen want zijn humor was goed”. De man wiens naam een term (Hitchcockiaans) werd maakte doorgaans enorm gestileerde en spannende melodrama's. Maar met PSYCHO gooit hij alle schoonheid en fatsoenlijkheid over boord en stelt hij de wereld als een brute plek voor. Hij laat de toeschouwer rondzwalpen in een wereld met verwrongen referenties, zonder zekerheden, vol verdachte en schuldige personages. Een wereld van heftige emoties: onzekerheid, angst, vertwijfeling, frustratie en hysterie. Uitgedrukt in verontrustende beelden: de spiraal van wegzuigend water, het contrast tussen horizontale en verticale constructies (motel en huis), een blinkend mes dat veiligheid en intimiteit doorboort, een close-up van dode ogen,... In tegenstelling tot vroegere Hitchcockfilms – waar suspense voortvloeit uit het feit dat de toeschouwer over meer informatie beschikt dan de bedreigde personages – wordt de kijker verrast door het absurde geweld. Als verwarde voyeur ziet hij in de vervormde spiegel van de fictie slechts emotionele en morele leegte. De douchescène bevat haar eigen de-

constructie; de bewegingen van het mes worden via montage 'cuts', fysieke verminkingen. Een illusie wordt moord “in the eye of the beholder”, een subject wordt door de blik object. De finale verklaring maakt duidelijk dat de ene interpretatie (jaloerie en puritanisme als drijfveer) de andere (overdracht van seksuele driften) verbergt.

Aanvankelijk leeft de kijker mee met de obsessieve Marion, wier vlucht lijkt op een val die met een bestraffing eindigt. Daarna wordt de sympathie getransfereerd naar Norman, de zorgzame en kwetsbare jongeman die zich als slachtoffer profileert. De speurtocht van het trio Sam, Lila en (detective) Arbogast wordt een exploratie van zijn psychotische persoonlijkheid. De grenzen tussen goed en kwaad liggen dicht bij elkaar terwijl de afgrond dreigt door een belastend verleden, seksuele repressie, dwangmatig gedrag en de vernietiging van identiteit. Er wordt niets opgelost, het opsluiten van Norman levert slechts illusoire veiligheid op. Zijn vlucht uit de werkelijkheid naar de beschermende moederszijde van zijn gespleten persoonlijkheid verandert hem in een object zoals zijn opgezette vogels. “De vogels zijn een soort waarnemers, in de zin van zijn eigen masochisme,” zegt Hitchcock, “Norman kende ze, hij wist dat ze hem in het oog hielden. Zijn eigen schuldgevoel kwam tot uitdrukking in de symboliek van de vogels die hem maar bleven waarnemen. Het materiële aspect ervan was dat hij van taxidermie hield en daarom zat zijn eigen moeder vol met zaagsel”.

Die moeder staat in de geest van Norman voor controle en conformisme. De bij Hitchcock altijd al problematische moeder-kind relatie wordt hier volledig traumatisch en destructief. Emoties worden verbonden met geestelijke ziekte. Die lijn zou Hitchcock in extreme films zoals *The Birds*, *Marnie* en *Frenzy* doortrekken. PSYCHO was ook een scharnierfilm omdat het een aanzet was tot meer autoreflexieve cinema met films die het medium centraal plaatsen. Waarbij de dubbelgangersproblematiek wordt gelinkt met voyeurisme én het voelbaar maken van de aanwezigheid van de regisseur verbonden wordt met een doorgedreven intimidatie van de toeschouwer.

“Als je klassiekers eenmaal hebt gehad worden ze logo's die je overal ziet,” aldus Scorsese, “het mooie aan Hitchcocks werk is dat de subtielere dingen krachtiger zijn en langer blijven. In PSYCHO zitten twee of drie heftige scènes; de douchescène, de moord op Martin Balsam en het schokkende einde. Maar de scènes die me blijven inspireren zijn die waarin ze autorijdt. Ze zit precies in het midden van het beeld. Haar gezichtspunt wordt vanuit het midden getoond. Het is niet ietsje uit het midden. Dat is een groot verschil. Het zijn heel precieze shots, bijna abstract. Het is tot het zwart-wit terug te brengen. Het lijkt een droom en toch ben je wakker”.

### De bron van inspiratie

“Iedereen die films maakt is schatplichtig aan hem,”



zegt John Carpenter, “wanneer je het hebt over de invloed van Hitchcock dan heb je het over de film-geschiedenis”. In die geschiedenis was PSYCHO een kantelmoment. De film versplinterde het conformisme van de jaren 50, introduceerde het creëren van een filmische illusie door een reeks snelle cuts en haalde horror als metaforisch sprookje uit het getto van de B-film. Bovendien plaatste Hitch fantasie centraal in de film, werd cinema de onderstroom van het verhaal en manipulatie verbonden met beeldtaal. Cinema was zijn onschuld kwijt en de meester groeide uit tot een referentie voor filmmakers. Aangezien de maagdelijke eerste kijkervaring van PSYCHO toch niet te herhalen was, besloten filmmakers Hitch niet alleen complexeloos maar ook nadrukkelijk te imiteren. Zijn oeuvre werd een speeltuin voor generaties cineasten.

Dat zijn invloed zich zo over de wereld verspreidde vond hij meer dan okay. Zelf had hij immers ook een onconventionele variant gemaakt van het werken met schaduwen en dreigende effecten van de Duitse expressionisten. Maar nabootsen is moeilijk. “Men probeert het,” zegt sound engineer Gary Rydstrom, “maar het is erg lastig. Zijn persoonlijkheid heeft iets eigens. Dat gekke, donkere gevoel van humor met iets romantisch en een verknijpte donkere kijk op de mensheid. Alles bij elkaar opgeteld geeft dat iets unieks”. Een perfecte kopie bleek problematisch, zoals Gus Van Sant bij zijn *Psycho*-remake ondervond, maar talloze films verwijzen naar of ontlenen dingen aan werk van de meester. Nadrukkelijk zoals *Last Embrace* en *Shutter Island*, subtiel zoals *Blue Velvet* en *Inside Man*. “Noem eens een thriller die niet met Hitchcock kan worden geassocieerd,” vraagt Carnahan, “hij heeft die terminologie in de moderne filmwereld geïntroduceerd”. Een goed voorbeeld van Hitchcockiaanse films zijn volgens Friedkin “de Bourne-films, geen plagiaat maar door Hitchcock geïnspireerd. De scènes zijn explicieter maar dat komt omdat je vandaag veel beeldender kan werken. Dat kon hij niet. Hij was gelimiteerd door de censors”. Componist Nathan Barr wijst naar Steven Spielberg “die bij *Jaws* zoveel problemen met de mechanische haai had dat er hem niets anders restte dan het verhaal Hitchcockiaans te vertellen. Dat betekent dat je de haai bijna niet opmerkt. Je ziet de reactie van mensen, de haai dingen door het water trekken, bloed, mensen die onder water worden getrokken maar je ziet de haai niet. Zo zou Hitch het gedaan hebben”.

Vele cineasten geven toe dat ze de mosterd bij Hitchcock halen. Voor sommigen is het zelfs een erezaak. Brian de Palma heeft er een specialiteit van gemaakt om door Hitchcock beïnvloed te zijn. Zo is *Obsession* een openlijke ode, lijkt een val in *The Black Dahlia* gelicht uit *Vertigo* en refereren *Dressed to kill*, *Blow Out*, *Raising Cain* en *Femme Fatale* aan Hitch. De Palma is niet alleen. “Hitchcock was altijd met uiterlijkheden bezig,” zegt del Toro, “dingen die goed leken maar eigenlijk slecht zijn of dingen die slecht leken maar waar hij het goede van inzag. Hij was net zoals ik geïnteresseerd in vreemdsoortige

familiedrama's. Bovenal gebruikte hij zijn verhalen als parabels zonder zich druk te maken over de realiteit. Hij stilerde graag camerabewegingen, kleding, belichting. Hij zocht niet naar realisme maar naar de waarheid. Daar heb ik veel empathie voor”.

### Nooit meer

Anderen geven toe dat ze ideeën en trucs stelen. Zo laat Friedkin “in *To Live and Die in L.A.* het hoofdpersonage ook voortijdig omkomen” en gebruikt hij in *The Exorcist* “het schot van Balsam die in PSYCHO vermoord wordt op de trap waar de camera lijkt mee te bewegen in zijn val. Het is een schot waar een personage in zijn zaakje wordt gegrepen door het bezeten meisje en kermend achterover valt. Hij kreeg een camera op, ik had ontdekt hoe Hitchcock het gedaan had en deed hetzelfde”. In *Cape Fear* probeert Scorsese “bewust even in die wereld te leven, creatief gezien, door van techniek en stijl gebruik te maken. Zelfs het traditionele loopje door de gang. Aan het einde van de gang wil je niet dat ze binnengaan maar ze doen dat wel. Daar zit oom Max Cady dan op het podium een sigaret te roken. Juliette Lewis volgt het pad naar het podium. Het is een scène geïnspireerd door de onderstroom uit Hitchcocks films. Met Robert De Niro half in beeld en Lewis ook. Hij doet haar emotioneel en psychologisch geweld aan. Maar de camera beweegt niet en dat is een invloed van de rustigere scènes bij Hitchcock. Die is zoveel meer dan snelle montage en schokkende momenten”. Volgens Scorsese hebben “de bokscènes in *Raging Bull* te maken met de actiescènes in mijn hoofd, alle montages en de camerabewegingen die ik de laatste 25 jaar gezien had doken in mijn geest op en die van Hitch namen daarbij een belangrijke plaats in. Zeker bij het bedenken van de scène waarin Sugar Ray Robinson als La Motta in de touwen hangt, naar hem wil komen, hem wil komen afmaken. We krijgen een montage van een soort bewerkte strafscène. En die is shot per shot gebaseerd op de douchescène van PSYCHO”. Ook voor Eli Roth is Hitchcock “een grote invloed, niet alleen in *Cabin Fever* maar ook in *Hostel*. Ik heb de verwisseling van de hoofdpersoon uit PSYCHO ge-



pikt. Neem iemand als hoofdpersoon en dood hem voor halfweg de film. Nu zitten de anderen vast in een vreemd land, waarvan ze de taal niet spreken, de mensen niet kennen en bang zijn van de politie. Hitchcock had angst voor de politie, dat zit erin”. De uitdaging is uiteraard de invloed creatief aan te wenden. “Ik probeerde eens een dialoog te doen tussen twee mannen in een auto,” zegt Carpenter, “ze praten. Ik wou het doen zoals Hitchcock een suspensescène zou doen. Ik liet iemand het uittekenen. Er kwamen vele close-ups van handen en gezichten aan te pas. Dat leek me een manier om Hitchcocks ideeën te nemen en anders toe te passen. Ze toepassen voor dialoog of een inleiding in plaats van suspense. Zo kun je wat experimenteren”.

Een nieuwe Hitchcock komt er nooit meer. “Ik leen van Hitchcock, iedereen leent van Hitchcock,” geeft Carpenter toe, “maar niemand heeft eenzelfde nalatenschap. Net zoals niemand een nalatenschap heeft zoals Howard Hawks of John Ford. Die gasten waren artiesten met een heel specifiek perspectief. Ze uitten zich in de vorm van een Hollywoodfilm”. Maar een voorbeeldfunctie is al heel wat. “Ik denk niet dat jongeren die willen leren filmen een studie moeten volgen,” stelt Friedkin, “dat deed ik ook niet. Ze moeten naar de films van Hitchcock kijken. Die blijven een rijke bron voor cineasten”. ✕

**PSYCHO(BD):** Alfred Hitchcock; USA 1960; 110'; met Anthony Perkins, Vera Miles, Janet Leigh, John Gavin, Martin Balsam; FILM: ★★★★★ / EXTRA'S: ★★★★★ (documentaires, commentaar, aflevering 'Lamb to slaughter' van Alfred Hitchcock presenteert, archiefmateriaal); dis. Universal

