

“I just don’t know who I’m supposed to be”

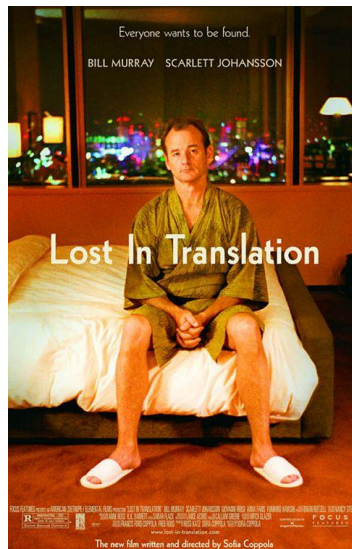
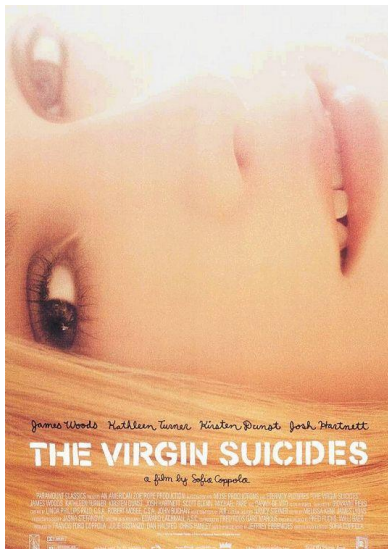
De verbeelding van rite de passage in Sofia Coppola’s filmtrilogie

Judith van Hilten

2-5-2015

3720144

Begeleider: Kathleen Lotze



Abstract

Dit onderzoek richt zich op de eerste drie speelfilms van Sofia Coppola, respectievelijk THE VIRGIN SUICIDES (1999), LOST IN TRANSLATION (2003), en MARIE ANTOINETTE (2006), en hoe deze gezamenlijk een trilogie vormen. Het thema rite de passage neemt een centrale rol in binnen elk van deze films in relatie tot jonge meisjes die een transitie doormaken tot jongvolwassen vrouwen. Aan de hand van een neoformalistische benadering worden in het bijzonder stilistische filmtechnieken grondig geanalyseerd wat betreft de verbeelding van de rites de passage in de films. Vervolgens worden deze stilistische elementen voor elk van de films met elkaar vergeleken en wordt zo duidelijk hoe de films zich tot elkaar verhouden wat betreft de verbeelding van rite de passage. Concluderend kan er worden gesteld dat de films inderdaad vele overeenkomsten bezitten in de manier waarop ze hun rites de passage verbeelden en dat ze dus daadwerkelijk samen een trilogie vormen.

Inhoudsopgave

| | |
|---|----|
| <u>Inleiding</u> | 1 |
| <u>Hoofdstuk 1: Rite de passage in THE VIRGIN SUICIDES</u> | 8 |
| <u>Hoofdstuk 2: Rite de passage in LOST IN TRANSLATION</u> | 15 |
| <u>Hoofdstuk 3: Rite de passage in MARIE ANTOINETTE</u> | 22 |
| <u>Hoofdstuk 4: Rite de passage in Coppola's filmtrilogie</u> | 29 |
| <u>Conclusie</u> | 35 |
| <u>Literatuurlijst</u> | 38 |
| <u>Bijlage plotsegmentaties</u> | 40 |
| <u>Bijlage screenshots</u> | 47 |

Inleiding

“My movies are not about being, but becoming.”¹

– Sofia Coppola

“I’ve always found that a more interesting state, you’re learning something about yourself, or trying to.”²

– Sofia Coppola, over de inzet van ongevormde personages in haar films

De films van Sofia Coppola adresseren herkenbare thema’s als vervreemding, verlangen, eenzaamheid, onzekerheid en isolatie. Haar personages zijn vaak (jonge) mensen die in een overgangsfase in hun leven verkeren, hetgeen gepaard gaat met twijfels over het eigen bestaan en met identiteitscrises. In Coppola’s eerste drie speelfilms worden deze thema’s behandeld in relatie tot de ontwikkeling van een vrouwelijke identiteit. Deze drie films zijn *THE VIRGIN SUICIDES* (1999), *LOST IN TRANSLATION* (2003) en *MARIE ANTOINETTE* (2006). Ze vormen bij elkaar geen trilogie volgens de officiële betekenis van het woord, waarbij er wordt voortgebouwd op één narratief waarin dezelfde personages terugkeren. Echter qua thematiek vallen er vele overeenkomsten te bespeuren, zoals ook Belinda Smaill opmerkt:

(...) in the trilogy composed of her first three features, the most consistent sites of fascination and exploration are young women. These are women engaged in “rites of passage,” whether it is the adolescence and first romance of Lux in *The Virgin Suicides*, Charlotte’s search for direction in *Lost in Translation* or a young bride’s perplexing experience entering the French court in *Marie Antoinette*. They are characters on the cusp of revelation and change.³

Één cruciale term in dit citaat is “rites of passage”, oftewel *rites de passage*. De verbeelding van deze zogenaamde overgangsriten in de levens van jonge vrouwen is de factor die deze drie films met elkaar verbindt en het tot een trilogie maakt. De verbeelding van rite de passage in Coppola’s filmtrilogie is door meerdere academici besproken, en in het bijzonder door

¹ Carrie Rickey, “Lost and Found: Sofia Coppola,” *DGA Quarterly* Spring (2013), <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1302-Spring-2013/Sofia-Coppola.aspx>.

² Dennis Lim, “It’s What She Knows: The Luxe Life,” *New York Times*, 10 december, 2010, http://www.nytimes.com/2010/12/12/movies/12sofia.html?pagewanted=all&_r=1&.

³ Belinda Smaill, “Sofia Coppola: Reading the Director,” *Feminist Media Studies* 13.1 (2013): 150.

Anna Backman Rogers in haar artikelen “Ephemeral Bodies and Threshold Creatures: The Crisis of the Adolescent Rite of Passage in Sofia Coppola’s ‘The Virgin Suicides’ and Gus Van Sant’s ‘Elephant’” en “The Historical Threshold: Crisis, Ritual and Liminality in Sofia Coppola’s *Marie-Antoinette* (2006)”.⁴ Bij bestudering van deze publicaties blijkt dat de films voornamelijk afzonderlijk van elkaar zijn onderzocht op het gebied van de verbeelding van rite de passage. Er is geen of weinig aandacht besteed aan de manier waarop de verschillende rites de passage in de filmtrilogie zich tot elkaar verhouden en hoe dit de films met elkaar verbindt. Ik hoop dat ik op dit punt dan ook met dit onderzoek een bijdrage heb kunnen leveren aan het wetenschappelijk debat over rites de passage in de films van Coppola.

Rite de passage als theoretisch en analytisch concept

Om rites de passage te kunnen herkennen en interpreteren in de filmtrilogie, is het van belang om dit oude concept van een duidelijke definitie te voorzien. De term is voor het eerst geïntroduceerd door de antropoloog Arnold van Gennep in zijn werk *Les Rites de Passage* uit 1909. Hierin heeft hij geprobeerd om alle ceremoniële patronen (die zowel sacraal als seculier kunnen zijn) uit verschillende culturen te beschrijven die gepaard gaan met iemands overgang van één staat naar een andere staat.⁵ ‘Staat’ is hier een veelomvattende term waarmee wordt bedoeld “een relatief vaste of stabiele conditie”.⁶ Bij de overgang naar een andere staat is er dus altijd sprake van een verandering die iemand ondergaat, bijvoorbeeld van de vrijgezelle naar de getrouwde staat, of van de kinderloze staat naar de staat van het ouderschap. Van Gennep benadrukt deze transities als van groot belang voor een gemeenschap en daarom wil hij in het bijzonder ingaan op de werking van deze zogenaamde *rites de passage*.⁷

Hij maakt onderscheid tussen drie verschillende fases waaruit een volledige rite de passage volgens hem bestaat: rituelen van separatie (ofwel preliminale rituelen); rituelen van transitie (ofwel liminale rituelen); en rituelen van incorporatie (ofwel postliminale rituelen).⁸ Allereerst wordt de persoon in kwestie afgescheiden van zijn oude, vertrouwde omgeving (separatie). Vervolgens bevindt hij/zij zich in een overgangsfase (transitie/liminaal). Ten

⁴ Anna Backman Rogers, “Ephemeral Bodies and Threshold Creatures: The Crisis of the Adolescent Rite of Passage in Sofia Coppola’s ‘The Virgin Suicides’ and Gus Van Sant’s ‘Elephant’,” *European Journal of Media Studies* 1.1 (2012): 148-168; Anna Backman Rogers, “The Historical Threshold: Crisis, Ritual and Liminality in Sofia Coppola’s *Marie-Antoinette* (2006),” *RELIEF* 6.1 (2012): 80-97.

⁵ Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, 1909, vertaald door Monika B. Vizedom en Gabrielle L. Caffee (Chicago: University of Chicago Press, 1960), 2, 10.

⁶ Victor Turner, “Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage,” in *Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, red. Louise Carus Mahdi, Steven Foster en Meredith Little, 5e ed. (Chicago: Open Court Publishing Company, 1994): 4.

⁷ Van Gennep, 10.

⁸ *Ibidem*, 11.

slotte wordt de persoon in kwestie weer opgenomen in de (nieuwe) gemeenschap (incorporatie). Van Gennep stelt dat theoretisch gezien een rite de passage al deze drie fases bevat, maar in bepaalde gevallen zijn ze niet allemaal van even groot belang of even goed uitgewerkt.⁹ Ik verwachtte dat dit tevens zou gelden voor de rites de passage in de filmtrilogie van Coppola, hetgeen inderdaad het geval was.

In zijn werk *The Ritual Process: Structure and Anti-structure* uit 1969 gaat Victor Turner dieper in op de tweede fase van een rite de passage: de liminale fase. In deze overgangsfase bevindt de persoon in kwestie zich op de drempel (*threshold*) tussen de oude, achtergelaten staat en de nieuwe staat. Hij/zij is dus zonder identiteit en is, in de woorden van Turner, “betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial.”¹⁰ In deze fase kan er ontstaan wat Turner noemt een ‘communitas’; een gemeenschap van gelijke individuen die geen enkele sociale status genieten. In deze communitas bestaat er een anti-structuur die tegenover de normale structuur van het dagelijks leven in de gemeenschap staat.¹¹ Alexander Moore voegt hieraan toe: “Within the transitional (liminal) phase of the ritual process one may find bizarre role reversals, wild fantasies, and even political opposition to the status quo of ordinary social structure with its day-to-day roles, ranks and statuses.”¹² In de liminale fase kunnen dus abnormale situaties optreden en kan er ander gedrag worden vertoond dan in de stabiele structuur van het dagelijks leven.

In de literatuur die specifiek ingaat op rites de passage in cinema, waaronder de artikelen van Backman Rogers, maar bijvoorbeeld ook in Bree Hoskins artikel “Playground Love: Landscape and Longing in Sofia Coppola’s *The Virgin Suicides*” en Mark Siegel artikel “*The Rocky Horror Picture Show: More Than A Lip Service*”, wordt verwezen naar en gebruikgemaakt van de theorieën van Van Gennep en Turner, hetgeen betekent dat er binnen de filmwetenschappelijke context geen sprake is van drastische veranderingen met betrekking tot de oorspronkelijke definitie van de term rite de passage.¹³ In dit onderzoek is er dan ook gebruikgemaakt van Van Genneps en Turners theorieën voor de analyse van de rites de passage in Coppola’s films.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, 1969 (New Jersey: Transaction Publishers, 1995), 95.

¹¹ Ibidem, 96.

¹² Alexander Moore, “Walt Disney World: Bounded Ritual Space and the Playful Pilgrimage Center,” *Anthropological Quarterly* 53.4 (1980): 210-211.

¹³ Bree Hoskins, “Playground Love: Landscape and Longing in Sofia Coppola’s *The Virgin Suicides*,” *Literature/Film Quarterly* 35.3 (2007): 214-221; Mark Siegel, “*The Rocky Horror Picture Show: More Than A Lip Service*,” *Science Fiction and the Non-Print Media* 7.3 (1980): 305-312.

In haar artikel over *THE VIRGIN SUICIDES* en *ELEPHANT* beargumenteert Backman Rogers dat een dominante trend binnen de Amerikaanse onafhankelijke filmindustrie het verkennen van verschillende adolescentie rites de passage is. Zij legt de nadruk op de liminale fase van de rites de passage van jeugd tot volwassenheid in deze films en concludeert dat er hier sprake is van een “cinema of crisis”: de personages verkeren in een permanente, instabiele staat van transitie, en slagen er niet in deze af te ronden. Er bestaat een onvermogen en weigering tot vooruitgang (intrede volwassenheid), omdat de uitkomst van de transitie reeds vastligt en er geen mogelijkheid is tot zelfontplooiing en het maken van eigen keuzes.¹⁴

In haar artikel over *MARIE ANTOINETTE* gaat Backman Rogers in tegen de kritiek op deze film dat er alleen maar sprake zou zijn van stijl en geen inhoud. Dit doet ze door te demonstreren hoe de focus op Marie Antoinettes rite de passage en de specifieke stijl die hiermee gepaard gaat bepaalde dieperliggende betekenissen genereert, die niet tot uiting zouden kunnen komen in een traditioneel kostuumdrama. Daarnaast beargumenteert Backman Rogers door middel van een analyse van de getoonde rituelen dat *MARIE ANTOINETTE* een politieke film is, waarbij het vrouwelijk lichaam wordt gepolitiseerd en in bezit wordt genomen. In plaats van Marie Antoinette als mythisch historisch figuur af te beelden, wordt ze volgens Backman Rogers gepresenteerd als kwetsbaar meisje in een extreme situatie, wiens identiteit haar wordt ontnomen.¹⁵

Hoskins linkt het concept van rite de passage aan de thema's van verlangen en nostalgie in de buitenwijken van *THE VIRGIN SUICIDES*. De setting van deze buitenwijken zijn volgens Hoskins veelbetekenend en worden neergezet als “a universal space of childhood experience”.¹⁶ Hier liggen zowel de mooie herinneringen aan de jeugd als de realisatie dat deze voor altijd verloren is. De buurjongens die de Lisbon zusjes observeerden en jaren later hun herinneringen aan hen oprakelen, hebben volgens Hoskins dan ook nooit daadwerkelijk de transitie tot volwassenheid kunnen doormaken. Daarvoor moeten ze namelijk de Lisbon zusjes loslaten, wat voor hen gelijk staat aan de vernietiging van (de herinnering aan) hun jeugd of “the destruction of a part of the younger self”.¹⁷

Siegel gebruikt het concept rite de passage ter ondersteuning van zijn stelling dat de film *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* gelezen kan worden als een kritiek op traditionele heteroseksuele normen in de samenleving van de VS.¹⁸ Hierbij gaat hij specifiek in op de drie

¹⁴ Backman Rogers, “Ephemeral Bodies and Threshold Creatures,” 148, 165.

¹⁵ Backman Rogers, “The Historical Threshold,” 81-82, 96.

¹⁶ Hoskins, 214-221.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Siegel, 306.

door Van Gennep beschreven fases van een rite de passage, en past deze toe op de (trans-, bi-, homo-)seksuele initiatierituelen die in de film centraal staan. Volgens hem blijft de derde fase van incorporatie uit aangezien “our society has not yet nearly stabilized its sexual attitudes”.¹⁹ Dit sluit aan bij eerder genoemd punt van Van Gennep dat niet elke fase van een rite de passage even goed uitgewerkt hoeft te zijn, hetgeen ook geldt voor de rites de passage in Coppola’s films.

In tegenstelling tot genoemde artikelen is er binnen dit onderzoek voornamelijk gefocust op stilistische filmtechnieken, en alléén op narratieve elementen als deze in directe relatie staan tot de geanalyseerde technieken en de verbeelding van rites de passage. Daarnaast gaan genoemde artikelen vaak in op betekenissen die buiten de film zelf liggen en wordt er dus gekeken naar de film in relatie tot de maatschappij, hetgeen binnen dit onderzoek niet is gedaan. Aan de hand van een neoformalistische filmanalyse is getracht om een zo volledig mogelijk beeld te schetsen van de verbeelding van rites de passage in de filmtrilogie van Coppola.

Neoformalistische filmanalyse

Voor de analyse van de verbeelding van rites de passage in Coppola’s films is er gebruikgemaakt van een neoformalistische benadering zoals geïntroduceerd door David Bordwell en Kristin Thompson. Het neoformalisme stelt dat de vorm van een film bestaat uit alle onderdelen van de film en de onderlinge relaties hiertussen. Deze vorm wordt bepaald door verschillende narratieve en stilistische elementen.²⁰

Het neoformalisme gaat er vanuit dat de kijker betekenis toeschrijft aan films, hetgeen betekent dat deze betekenis niet inherent is aan een film.²¹ Er worden vier verschillende niveaus van betekenisgeving onderscheiden. Allereerst kunnen er referentiële en expliciete betekenissen worden gegeven aan een film, hetgeen inhoudt dat de film direct verwijst naar elementen uit de echte wereld of dat iets direct wordt uitgedrukt door de film, waarbij geen interpretatie nodig is. Op een meer abstract niveau bestaan er impliciete betekenissen, die voortkomen uit interpretatie, en dus niet direct uit de film te halen zijn. Ten slotte kunnen symptomatische betekenissen aan een film worden toegeschreven, hetgeen betekent dat elementen uit de film als symptomatisch worden gezien voor omstandigheden in de echte

¹⁹ Ibidem, 307.

²⁰ David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2010), 4, 57.

²¹ Ibidem, 65.

wereld.²² Het neoformalisme waarschuwt ervoor om bij het toedichten van impliciete en symptomatische betekenissen niet de specifieke, concrete onderdelen, en daarmee het formele systeem, van een film uit het oog te verliezen: “The more abstract and general our attributions of meaning, the more we risk loosening our grasp on the film’s specific formal system. In analyzing films, we should balance our concern for that concrete system with our urge to assign it wider significance.”²³ Om dicht bij de film zelf te blijven, wordt er dan ook aangeraden om als eerste analysestap een plotsegmentatie te maken, door de film op te delen in grotere en kleinere delen. Zo kan er een overzicht gecreëerd worden van de overkoepelende structuur van de film.²⁴

Bordwell en Thompson geven de voorkeur aan het zoeken naar impliciete betekenissen in films en laten met hun neoformalistische benadering symptomatische betekenissen buiten beschouwing.²⁵ Dit kan als nadeel worden beschouwd van het neoformalisme, aangezien er geen rekening wordt gehouden met de specifieke culturele en maatschappelijke omstandigheden die bestaan op het moment van het uitbrengen van een film. Dit laatste is echter niet van belang voor de beantwoording van de onderzoeksvraag binnen dit onderzoek, omdat de focus hier ligt op de films zelf. Binnen dit onderzoek is tevens door middel van interpretatie gekeken naar de impliciete betekenissen van de films van Coppola. Bordwell en Thompson stellen dat het toeschrijven van abstracte, impliciete betekenissen kan leiden tot het benoemen van overkoepelende thema’s.²⁶ In het geval van de films van Coppola kan rite de passage gezien worden als een dergelijk thema. Hier gold echter ook dat de focus op dit overkoepelende thema ervoor kon zorgen dat de specifieke kenmerken en structuur van de films zelf werden gepasseerd binnen dit onderzoek. Om dit te voorkomen is er van elke film eerst een plotsegmentatie gemaakt in navolging van de voorbeelden van Bordwell en Thompson in hun gezamenlijke werk *Film Art: An Introduction*.²⁷ Op deze manier kon de verbeelding van rites de passage in de films worden geanalyseerd zonder de specifieke kenmerken van het formele systeem van de films te negeren.

Coppola staat erom bekend meer aandacht te besteden aan haar visuele stijl dan aan het filmplot. In haar films spelen onder andere mise-en-scène en muziek een centrale rol bij

²² Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (New Jersey: Princeton U.P., 1988), 12.

²³ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 64-65.

²⁴ Ibidem, 72-73.

²⁵ Ibidem, 64-65,

²⁶ Ibidem, 64.

²⁷ Zie bijlage 1-3.

het overbrengen van een bepaalde sfeer en de emoties van haar personages.²⁸ Om deze reden heb ik er dan ook voor gekozen om me voor de analyse van de verbeelding van rites de passage voornamelijk te richten op stilistische aspecten die worden beschreven in *Film Art*. Deze vier componenten, mise-en-scène, cameravoering, montage en geluid, vormen volgens Bordwell en Thompson de basistechnieken voor het maken van een film.²⁹ Deze aspecten geven vorm aan het verhaal en verbeelden de rites de passage dan ook op een specifieke manier. Het eerste aspect is de mise-en-scène, ofwel alles wat in het filmbeeld te zien is, namelijk *setting*, kostuums en make-up, belichting en acteerwerk. Het tweede aspect is de cinematografie, ofwel de cameravoering, wat betrekking heeft op hoe iets wordt gefilmd. Het derde aspect is de montage, ofwel de relatie tussen de shots.³⁰ Het vierde aspect is geluid, waarbij er in het geval van de films van Coppola in het bijzonder op het gebruik van muziek is gelet.

Opbouw onderzoek

In dit onderzoek bekijk ik dus hoe de eerste drie speelfilms van Sofia Coppola zich tot elkaar verhouden wat betreft de verbeelding van rites de passage. Om antwoord te geven op deze vraag heb ik eerst de verbeelding van rites de passage in de films afzonderlijk van elkaar geanalyseerd, om vervolgens een goede vergelijking te kunnen maken. In het eerste hoofdstuk komt *THE VIRGIN SUICIDES* aan bod; in het tweede hoofdstuk *LOST IN TRANSLATION*; in het derde hoofdstuk *MARIE ANTOINETTE*; en in het vierde hoofdstuk worden deze films met elkaar vergeleken wat betreft de verbeelding van rites de passage.

²⁸ Smaill, 149, 155.

²⁹ Bordwell en Thompson, *Film Art*, xv.

³⁰ *Ibidem*, 118, 121, 167, 223.

1. Rite de passage in THE VIRGIN SUICIDES

In THE VIRGIN SUICIDES maken de vijf Lisbon zusjes, Cecilia, Lux, Bonnie, Mary en Therese, een rite de passage door van meisjes tot jongvolwassen vrouwen en daarmee ook tot seksuele wezens die contact hebben met het andere geslacht. Deze rite de passage is echter gefrustreerd, omdat hun moeder er alles aan doet om deze in de kiem te smoren. Ze is erg strikt en wil de controle over haar dochters behouden, om te voorkomen dat hun contact met jongens fysiek wordt. Mrs. Lisbon sluit hen dan ook op in huis, afgesloten van de buitenwereld, wanneer Lux te laat terugkeert van het schoolbal, nadat ze haar maagdelijkheid heeft verloren aan Trip Fontaine. Deze isolatie eindigt uiteindelijk met de zelfmoord van de zusjes, wat hun rite de passage onvoltooid laat. De zusjes vormen samen een communitas, aangezien zij dezelfde liminale transitie doormaken en altijd samen zijn.

De overkoepelende rite de passage van de zusjes verloopt als volgt door de film. Nadat Cecilia, het jongste zusje, haar eerste zelfmoordpoging heeft gedaan, adviseert de psychiater haar ouders om Cecilia buiten school om contact te laten hebben met jongens van haar leeftijd. Vanaf dit punt begint de transitie en daarmee de liminale fase van de zusjes op het gebied van contact met jongens en daarmee tot jongvolwassen vrouwen die een seksuele identiteit ontwikkelen; Lux, het op één na jongste zusje, in het bijzonder. De kleinere momenten van rite de passage die deze liminale fase structureren vinden plaats als buurjongen Peter Sissen bij de familie Lisbon komt dineren, tijdens het feestje van Cecilia in de kelder van de Lisbons samen met de buurjongens, en tijdens de sequentie van het schoolbal. Tijdens het feestje van Cecilia slaagt ze er met nog een poging in om daadwerkelijk zelfmoord te plegen, wat haar rite de passage tot een abrupt einde brengt en daarmee onvoltooid laat. De schoolbal sequentie vormt het hoogtepunt in de transitie van de overige zusjes, waarbij Lux haar maagdelijkheid verliest en de andere zusjes zich eindelijk kunnen laten gaan en kunnen ontspannen in hun contact met het andere geslacht. Na het schoolbal wordt hun transitie onderbroken, omdat ze door hun moeder worden afgesloten van de buitenwereld. Ze weten nog enig afstandelijk contact te onderhouden met de buurjongens, maar uiteindelijk beëindigen ook de resterende zusjes hun leven waarmee hun rite de passage tot een eeuwige stilstand komt.³¹

³¹ Zie bijlage 1 voor een plotsegmentatie van de structuur van de film.

Lux en Trip

Hoewel de meisjes een *communitas* vormen, valt er een verschil op te merken tussen Lux en haar zusjes. Lux is de op één na jongste, maar zij lijkt in haar contact met jongens een stuk meer ontwikkeld dan haar zusjes. Ze gedraagt zich uitdagender en kleedt zich ook zo.

Wanneer Peter Sissen komt eten draagt ze een onthullend truitje, waarbij haar schouders zijn ontbloot. Haar moeder, die het contact van haar dochters met jongens probeert te saboteren, en daarmee hun rite de passage tot jonge vrouwen, ziet dat Peter naar Lux kijkt en maant Lux, met een zenuwachtige blik op Peter, om een vest aan te doen. In *medium close-up* trekt Lux later haar vest iets van haar schouder en slaakt een kreuntje, terwijl ze verleidelijk richting Peter kijkt. Dan volgt er een shot waarbij ze met haar blote voet de broekspijp van Peter ingaat.³² De volgende dag, nu ze zich bewust is geworden van haar effect op jongens, ligt ze in bikini te zonnen op het gazon.

De chemie tussen Lux en Trip Fontaine wordt voor het eerst duidelijk wanneer hij naast haar komt zitten tijdens een vertoning van een documentaire over orkanen op school. Dit wordt ondersteund door de volgende stilistische elementen: acteerwerk, cinematografie, belichting en geluid. In medium shot zitten de twee naast elkaar. Als Lux Trip opmerkt gaat ze vanuit een onderuitgezakte positie direct rechtop zitten en kijkt geamuseerd voor zich uit. In close-up is te zien hoe hun handen zich langzaam naar elkaar toe bewegen. De belichting van de projector belandt op hun aangrenzende schouders, maar laat hun gezicht in het donker, dat wel af en toe wordt opgelicht door het scherm voor hen.³³ Dit, samen met de geluidsband van de documentaire over orkanen, waarbij de diëgetische *voice-over* spreekt van de spanning tussen verschillende massa's lucht die de storm creëren, benadrukt de spanning die bestaat tussen Lux en Trip. Deze spanning zet zich voort wanneer Trip televisie komt kijken bij de Lisbons thuis. Close-ups van Lux' en Trips gezicht die stiekem naar elkaar kijken, shots van de televisie waarop een natuurdocumentaire over leeuwen wordt getoond, en close-ups van Lux' blote voet op de tafel waar Trip naar kijkt, benadrukken dat zij het liefst hun natuurlijke driften de overhand willen laten nemen. Opnieuw is hier echter Lux' moeder degene die enig fysiek contact tussen de twee probeert te voorkomen. In medium shot zit Mrs. Lisbon pontificaal tussen Lux en Trip in op de bank.³⁴ Als zij Trip ziet gluren maant zij Lux haar voet van de tafel te halen, gevolgd door een close-up van Lux' voet waar haar moeder een tikje opgeeft. In medium shot kijkt haar moeder vervolgens Trip en daarna Lux streng aan.

³² Zie bijlage 4.1.

³³ Zie bijlage 4.2.

³⁴ Zie bijlage 4.3.

De spanning tussen Lux en Trip ontlad zich als Trip in zijn auto zit en wordt overvallen door Lux' die hem hevig begint te zoenen. Close-ups van hen in de krappe setting van de auto, terwijl Lux bovenop Trip zit, benadrukt de intimiteit van het moment.³⁵ Tevens onderstreept de Spaanse gitaarmuziek, die heftiger en luider wordt als ze hem begint te zoenen, hun passie. Trip is achteraf buiten adem. Het feit dat deze ontlading niet heeft plaatsgevonden bij de voordeur, waar Lux in eerste instantie ongemakkelijk afscheid nam van Trip, suggereert dat dergelijke opwindende gebeurtenissen niet kunnen plaatsvinden in het isolerende Lisbon huis, maar alleen buitenshuis, waar de zusjes de vrijheid genieten die ze thuis missen.

De andere zusjes

In tegenstelling tot Lux, voelen de andere zusjes zich lange tijd ongemakkelijk in de aanwezigheid van het andere geslacht. Dit uit zich in het acteerwerk tijdens de liminale fases van twee relatief op zichzelf staande rite de passage sequenties, waarbij de zusjes niet zo zeer zijn afgescheiden van hun vertrouwde omgeving, als wel dat er onbekende factoren hun omgeving binnendringen, namelijk het andere geslacht. Dit is het geval als Peter Sissen komt eten en tijdens hun feestje met de buurjongens in de kelder, waarbij verlegen gegiechel de boventoon voert. Tevens benadrukt de cinematografie op het feestje het ongemak dat de zusjes ervaren. Een medium long shot van Therese en Tim op de bank met veel ruimte tussen hen in, bijvoorbeeld, geeft aan dat ze niet goed om weten te gaan met de situatie en uit verlegenheid afstand bewaren.³⁶ Dit ongemak zet zich voort tijdens de separatiefase van de schoolbal rite de passage sequentie, waarbij de zusjes worden afgescheiden van hun oude vertrouwde omgeving en met de auto worden opgehaald door hun dates. In de krappe setting van de auto zitten de zusjes ongeveer op schoot bij de jongens en in medium-close-ups werpen ze elkaar verlegen blikken toe. Ook aan het begin van de liminale fase van de schoolbal rite de passage sequentie, waarin ze hun tijdelijke liminale omgeving van transitie betreden, benadrukken de cinematografie en het acteerwerk hun onbeholpenheid in de omgang met jongens. Close-ups van hun handen die elkaar klungelig vastpakken en van de ongemakkelijke blikken van de zusjes terwijl ze dansen met hun date, wisselen elkaar af. Tegen het einde en tevens het hoogtepunt van de liminale fase van het schoolbal, waarmee de zusjes hun transitie voltooien en zich dan ook kunnen ontspannen in de aanwezigheid van jongens, laten ze alle remmen los. De muziek bereikt zijn climax met snelle drums en

³⁵ Zie bijlage 4.4.

³⁶ Zie bijlage 4.5.

gitaarriffen en de zusjes dansen en springen wild in het rond.³⁷ Ook de montage heeft een hoger tempo en er is een *handheld* cameravoering die met snelle *pans* en *tilts* over de dansende menigte beweegt.

Ontsnapping en instabiliteit in de liminale fase

De liminale fase van de schoolbal rite de passage sequentie wordt neergezet als een instabiele droomtoestand. Dit wordt onderstreept door setting, props, belichting, muziek, cinematografie en montage. De setting van de feestzaal is versierd met een grote discobal, waarin het magische paarsblauwe licht wordt gereflecteerd, en met sterren, glinsterende slingers en kleine lampjes.³⁸ De muziek die aan het begin te horen is, is een dromerig gitaardeuntje met hypnotiserende geluidseffecten waarvan de titel “Strange magic” is, hetgeen de magische situatie van het schoolbal benadrukt. De tekst die gezongen wordt bij de muziek tijdens de climax van het feest is “Come sail away with me”, hetgeen aangeeft dat dit schoolbal een ontsnapping is van de zusjes aan hun dagelijks leven, en dat dit een anti-structuur vormt waarin dingen gebeuren die in de normale structuur van hun leven nooit zouden gebeuren. Dit wordt tevens onderstreept door de instabiele *handheld* cameravoering en het gebruik van een *dissolve* met *superimposition* van een rondjes draaiende Therese naar een *establishing shot* van de dansende menigte. Deze montagetechniek komt in de rest van de film alleen terug in de dagdromen van de buurjongens over de meisjes en geeft dus aan dat de zusjes zich in een soort tijdelijke droomtoestand van zelfontplooiing en bevrijding bevinden, waaruit ze uiteindelijk ruw zullen ontwaken, aangezien deze avond eindigt met hun isolatie.

Schijn en dood

In de gehele film wordt de schijn opgehouden dat de Lisbons een normaal, liefhebbend gezin zijn, met schattige dochters, terwijl zij dus eigenlijk door hun tirannieke moeder in de tang worden gehouden, en hun rite de passage tot jongvolwassen vrouwen wordt gesaboteerd. Deze schijn uit zich in het tot stand brengen van een permanente niets-aan-de-hand-sfeer, wat wordt onderstreept door shots van de felle zon die door de bomen schijnt en shots van mensen in de buurt die hun gazon besproeien of hun hond uitlaten. Ook de close-ups van allerlei meisjesparafernalia en afbeeldingen van de maagd Maria, suggereren de onschuld en puurheid van de zusjes, en functioneren als motief binnen de film.³⁹ Volgens Anna Backman Rogers

³⁷ Zie bijlage 4.6.

³⁸ Zie bijlage 4.7.

³⁹ Zie bijlage 4.8.

wordt deze schijnsfeer op een dermate overdreven manier getoond dat er juist mee wordt gesuggereerd dat er een verontrustende realiteit achter schuilgaat.⁴⁰

Deze schijn wordt ontkracht, doordat de dood in de film telkens om de hoek loert. Parallelen worden gecreëerd tussen de puurheid en onschuld van de meisjes en hun naderende dood, waarbij bepaalde stilistische motieven als voorbodes hiervan gezien kunnen worden. De dissonante fluitmuziek, bijvoorbeeld, speelt een belangrijke rol in het bewerkstelligen van een naargeestige, spookachtige sfeer, zelfs tijdens schijnbare normale situaties, wat het nare einde van de film telkens impliceert. Het motief van koele, blauwe belichting over witte jurken als voorbode van de dood van de maagdelijke zusjes keert tevens regelmatig terug in de film. De combinatie van deze elementen voorspelt het slechte einde van de zusjes en komt de eerste paar keer voor in relatie tot Cecilia's dood: tijdens haar eerste zelfmoordpoging in bad, tijdens haar geslaagde zelfmoord en tijdens haar verschijningen aan haar vader en de buurjongens na haar dood.⁴¹ Tijdens de liminale fase van de schoolbal rite de passage sequentie, waarbij Lux tevens een eigen volledige rite de passage doormaakt op het sportveld, namelijk het verliezen van haar maagdelijkheid, geeft het blauwe licht over de witte jurken van Lux en de andere zusjes aan dat dit hun laatste momenten van vrijheid zijn.

Verstikking

De verstikking van de zusjes in huis wordt gesuggereerd door middel van de kleur groen als motief en visuele uitdrukking van hun uiteindelijke verval. Deze kleur wordt direct gelinkt aan de setting van hun gevangenschap: hun eigen huis. De muren, bijvoorbeeld, zijn groen geschilderd, waarvan kan worden gesteld dat de verstikking letterlijk in de muren van het huis zit.⁴² Dit wordt nog eens bevestigd door de *off-screen* dialoog tussen Mrs. Lisbon en haar dochters bij een isolerend long shot van Mr. Lisbon in de hal op de eerste verdieping. Lux zegt tegen haar moeder "We're suffocating (...) I can't breathe in here", expliciet hun gevoel van verstikking uitend. Tijdens eerdergenoemde separatiefase van de rite de passage sequentie van het schoolbal, komen de jongens de zusjes ophalen met de auto en ligt er een groene waas over het long shot van het huis. Het huis 'ademt' dus als het ware een soort groene walm van verstikking uit, hetgeen als een voorbode kan worden gezien van de gevangenschap die de zusjes te wachten staat na deze rite de passage sequentie.

⁴⁰ Backman Rogers, "Ephemeral Bodies and Threshold Creatures", 151.

⁴¹ Zie bijlage 4.9.

⁴² Zie bijlage 4.10.

De kleur groen als motief voor verstikking en verderf vindt zijn ultieme uiting in het debutantenbal bij de O'Connors na de zelfmoord van de zusjes, waarbij de aanwezige meisjes een rite de passage doormaken tot huwbare vrouwen. De verstikking en het verderf dat onlosmakelijk verbonden was met het huis van de zusjes Lisbon verspreidt zich door de buurt in de vorm van een fabriekslozing, waarbij de algen in de lucht zo verdikt zijn dat alles groen uitslaat.⁴³ De O'Connors spelen hierop in door voor het thema *asphyxiation* (verstikking) te kiezen voor hun feest. Iedereen loopt rond met gasmaskers op en er wordt groen ijs uitgedeeld en groene punch gedronken. Het is ironisch dat dit thema van verstikking zich verbindt met deze rite de passage van de debutantes, waarbij ze worden geïntroduceerd als huwbare vrouwen: iedereen groeit op en is vrij in zijn of haar toekomstplannen, maar de zusjes Lisbon zijn voor altijd jong en gevangen in hun gezamenlijke dood. Daarnaast is genoemde fabriekslozing onderdeel van een parallel die wordt getrokken tussen de teloorgang van de buurt en de isolatie en uiteindelijke zelfmoord van de zusjes. Door de film heen worden bijvoorbeeld telkens iepen gekapt in de buurt om de heersende iepenziekte tegen te gaan. Een long shot van voor de kap gemarkeerde iepen, wordt gevolgd door een long shot van het Lisbon huis in *time lapse*, dat steeds meer in verval raakt: het gazon ligt vol oude bladeren en er staan oude vuilniszakken.⁴⁴ De voice-over van één van de buurjongens, die het verhaal van de zusjes vele jaren later oprakelt, stelt expliciet dat Cecilia met haar eerste zelfmoordpoging het gif in de lucht had verspreid en dat iedereen de teloorgang van de buurt dateert vanaf de zelfmoord van de zusjes.

Isolatie

In de film bestaat een permanente sfeer van isolatie en gevangenschap. Centraal hierbij staat het overdadige gebruik van long shots van de setting van het Lisbon huis, waarmee een bepaalde afstand tot de situatie van de zusjes wordt gecreëerd. Er gaat een soort mysterie van het huis uit, waarbij het niet duidelijk is wat zich precies afspeelt binnen de muren. Dit wordt nog eens extra benadrukt door een off-screen telefoongesprek van roddelende buurvrouwen te laten klinken over een long shot van het huis en een ander long shot van het huis gepaard te laten gaan met de vraag van een buurvrouw hoe lang de meisjes daar nog opgesloten blijven zitten. Het gevangenschap van de zusjes wordt tevens onderstreept door de (medium) close-ups van de meisjes door hun slaapkamerraam, terwijl ze droevig en machteloos toekijken hoe

⁴³ Zie bijlage 4.11.

⁴⁴ Zie bijlage 4.12 en 4.13.

de bomen in de buurt worden gekapt.⁴⁵ De zusjes zijn na het schoolbal zo afgesloten van de buitenwereld dat hun enige vorm van communicatie met die wereld komt in de vorm van het versturen van kaartjes en briefjes, het knippen met hun lampen en het afspelen van platen via de telefoon.

Oorzaak zelfmoord

De oorzaak van de ellende van de zusjes is zoals gesteld hun moeder, die qua kleding versmolten lijkt te zijn met het huis: haar beige outfits gaan op in de beige aankleding van het huis.⁴⁶ Het huis is hun gevangenis en hun moeder de gevangenisbewaarder die hun zelfontplooiing en ontwikkeling tegengaat. Zelfs tijdens één van de weinige momenten van vrijheid voor de zusjes, het schoolbal, weet hun moeder haar macht nog te laten gelden door hun jurken te ontwerpen: vier identieke, zedige zakken, waarmee ze letterlijk ingesnoerd zijn in de macht van hun moeder en deze dan ook permanent met zich meedragen tijdens hun rite de passage van het schoolbal. De laatste transitie die ze doormaken vormt dan ook de ultieme rite de passage, waarmee ze aan de tirannie van hun moeder kunnen ontsnappen: die van leven naar dood.

Voorgaande interpretatie wijkt af van die van Backman Rogers, die impliceert dat de oorzaak van de zelfmoord van de zusjes ligt in de rite de passage van adolescentie naar volwassenheid zelf, waarbij individuen gedwongen worden bepaalde rollen of identiteiten aan te nemen, en niet vrij zijn om te beslissen wie ze willen worden. Zij die vanwege deze druk niet de transitie tot volwassenheid kunnen doormaken, raken dan ook beschadigd, in het geval van de zusjes zich uitend in hun zelfmoord.⁴⁷ Zij weigeren volgens Backman Rogers om de nare wereld van het volwassen zijn te betreden.⁴⁸ Backman Rogers suggereert zo dat de zusjes dus wel een transitie doormaken, maar dat dit een door hun moeder opgedrongen transitie is tot zedige, pure jongvolwassen vrouwen. Hier kunnen ze niet mee omgaan en daarom maken ze een einde aan hun leven. Mijn interpretatie hiervan is echter dat de transitie van de zusjes tot een complete stilstand komt en daarmee hun gehele rite de passage, als gevolg van het feit dat hun moeder hen opsluit en hun leven dus min of meer al is gestopt.

⁴⁵ Zie bijlage 4.14.

⁴⁶ Zie bijlage 4.15.

⁴⁷ Backman Rogers, "Ephemeral Bodies and Threshold Creatures," 150.

⁴⁸ Anna Backman Rogers, "Great Directors: Sofia Coppola," *Senses of Cinema* 45 (2007): geen paginanummers.

2. Rite de passage in LOST IN TRANSLATION

Ongeveer de gehele film LOST IN TRANSLATION kan gezien worden als liminale fase. De hoofdpersonages Charlotte en Bob bevinden zich beiden in een periode in hun leven dat ze niet goed weten wat ze met zichzelf aan moeten en wie ze nu precies zijn. Ze zitten in dit opzicht allebei in een identiteitscrisis en zijn dus in de woorden van Turner ‘zonder identiteit’. Ze ontmoeten elkaar in een hotel in Tokio. Charlotte is pas afgestudeerd en net twee jaar getrouwd. Ze weet niet wat haar roeping is en daarnaast gedraagt haar man, die een werkopdracht heeft in Tokio en haar grotendeels alleen achterlaat op hun hotelkamer, zich vreemd. Ze vraagt zich dan ook af met wie ze eigenlijk is getrouwd. Acteur Bob heeft ervoor gekozen een whisky reclame op te nemen in Tokio, terwijl hij ook ergens anders in een toneelstuk had kunnen spelen, en vraagt zich af of dit wel de juiste keuze is geweest. Daarnaast neemt hij een pauze van zijn leven thuis in de VS waar de passie tussen hem en zijn vrouw gedoofd is en zij zich alleen nog maar lijkt te bekommeren om de kinderen. Bob voelt zich dan ook niet meer nodig. Door de film heen reflecteren Charlotte en Bob samen op hun eigen situaties en proberen ze de zin van hun huwelijk en het leven dat ze leiden in te zien. Hierin vinden ze steun bij elkaar: een communitas ontstaat tussen de twee. De vorming van deze communitas staat centraal binnen de rite de passage die beide personages doormaken.

De overkoepelende rite de passage van Charlotte en Bob verloopt als volgt door de film. In het geval van Bob wordt er aan het begin nog een gedeelte van zijn separatiefase getoond, waarbij hij zijn thuis in de VS heeft achtergelaten, aankomt op het vliegveld in Tokio en naar zijn hotel wordt gereden. Tijdens de eerste beelden van Charlotte bevindt ze zich al alleen in het hotel en wordt ze dan ook direct geïntroduceerd tijdens de liminale fase van haar rite de passage, aangezien haar transitie hier reeds begonnen is. Hun proces van zelfreflectie en daarmee hun transitie begint bij het verblijf in het hotel in Tokio. Pas als ze elkaar ontmoeten in de bar van het hotel en elkaar leren kennen ontwikkelen ze beiden een meer positieve kijk op hun levens en hun toekomst. Hun band blijkt dan ook cruciaal voor de voortgang van hun beider rite de passage. De communitas tussen Charlotte en Bob begint vorm te krijgen tijdens de rite de passage sequentie, waarbij ze uitgaan in Tokio met een stel Japanse vrienden van Charlotte. Na deze sequentie gaan ze telkens samen op pad in Tokio of voeren in het hotel gesprekken over hun levens. De film toont aan het eind alleen een gedeelte van Bobs incorporatiefase, waarbij hij terug wordt gereden naar het vliegveld en dus op het punt staat naar huis te gaan. Het afscheid tussen Charlotte en Bob op straat in Tokio vormt

een soort overbrugging tussen hun liminale fase en incorporatiefase, waarbij beiden nog steeds niet precies weten wat ze met hun levens aan moeten, maar wel met een optimistischere blik hun toekomst tegemoet gaan.⁴⁹

Isolatie en eenzaamheid

Isolatie en eenzaamheid zijn twee thema's die als een rode draad door de film heen lopen. Dit komt het duidelijkst naar voren in de cinematografie in relatie tot de setting van het hotel waarin Charlotte en Bob verblijven en de omgeving van de stad zelf. Beide personages lijken iets te missen in hun leven, hetgeen onderstreept wordt door de compositie van de shots. In veel shots is er sprake van een ongebalanceerde compositie, waarbij Charlotte of Bob links of rechts in het frame te zien is en de rest van het frame wordt opgevuld door uitzicht of leegte. Aan het begin van de film, wat tevens het einde van Bobs separatiefase is, waarbij hij afstand heeft genomen van zijn normale leven thuis in de VS, wordt hij in een auto door Tokio naar het hotel gereden. Hier wordt hij in het donker links in beeld getoond, terwijl rechts door het raam de felle neonverlichting van de stad te zien is.⁵⁰ Eenzelfde shotcompositie is terug te vinden wanneer Bob voor het eerst aan de bar van het hotel zit: hij zit in het donker links in beeld en rechts schijnen witte lampen op de bar. Ook Charlotte wordt op eenzelfde manier gepositioneerd binnen shots, bijvoorbeeld wanneer ze een bad neemt, waarbij zij in het donker rechts in beeld wordt getoond en links door het raam van de badkamer Tokio in daglicht te zien is.⁵¹

Behalve door deze ongebalanceerde composities, wordt de eenzaamheid en isolatie van Charlotte en Bob tevens benadrukt door middel van long shots en onscherpte. Deze long shots doen de personages klein en eenzaam lijken op hun hotelkamer of in een andere ruimte in het hotel. Het telkens terugkerende onscherpe uitzicht op Tokio door het raam benadrukt het afgesloten zijn van de buitenwereld en de setting van het hotel als zijnde een gevangenis. Meerdere van deze shots komen in de vorm van Charlotte zittend in het raamkozijn van haar kamer, uitkijkend over Tokio, of Bob bij een raam alleen etend in het restaurant of voor het raam sportend in de sportschool van het hotel.⁵² De ramen kunnen hier worden geïnterpreteerd als gevangensmuren. Soms staan de long shots van de stad door het raam ook op zichzelf, waarbij de personages uit het shot worden gelaten. Vaak worden deze shots

⁴⁹ Zie bijlage 2 voor een plotsegmentatie van de structuur van de film.

⁵⁰ Zie bijlage 5.1.

⁵¹ Zie bijlage 5.2.

⁵² Zie bijlage 5.3 en 5.4.

ondersteund door het gedempte geluid van verkeer van buiten, wat de isolatie van de personages nog eens onderstreept.

Balans hervinden

Zodra Charlotte en Bob elkaar leren kennen vullen ze elkaars leegte op. Dit is direct terug te zien in de compositie van de shots. Het eerste gesprek tussen Charlotte en Bob vindt 's nachts plaats aan de bar van het hotel. Charlotte vult visueel Bobs gemis op door naast hem plaats te nemen. Het shot van hen beiden is zo perfect in balans. Nog een dergelijk shot omvat het medium shot van Charlotte en Bob samen liggend op bed.⁵³ In beide genoemde shots bespreken Charlotte en Bob de redenen waarom ze in Tokio zijn en praten ze over hun gevoelens. Liggend op bed zegt Charlotte: "I just don't know who I'm supposed to be, you know?", zo impliciet haar identiteitscrisis suggererend. Daarnaast noemt Charlotte Bobs situatie grappend een *midlife crisis*; een vorm van rite de passage die Bobs situatie goed omschrijft. Nog een shot waarin Charlotte en Bob elkaar in balans houden, en waarin ze bovendien grafisch worden verenigd, is het medium shot van de twee zittend in het halletje van het huis van een Japanse vriend, tijdens de liminale fase van hun rite de passage als ze uitgaan in Tokio. Ze zitten met hun rug tegen de muur aan waar een driehoek met zebraprint op het behang als een pijlpunt naar beneden wijst, hen zo visueel verbindend.⁵⁴

Charlotte en Bob hervinden dus mentaal steeds meer hun evenwicht in elkaars aanwezigheid naar mate de film vordert, visueel uitgedrukt in de cinematografische compositie van het shot. Deze transitie kan tevens terug gezien worden in het contrast tussen de shots aan het begin van de film, waarin zowel Charlotte als Bob zich niet in het midden van het beeld bevinden, en de shots tegen het einde van de film, waarin ze meer gecentreerd zijn. Na een lange omhelzing in een gebalanceerd long shot van de twee op straat, terwijl grote groepen mensen hen van beide kanten passeren, loopt Charlotte met een hoopvolle glimlach weg in het midden van het beeld.⁵⁵ Een gecentreerde Bob wordt zittend in de taxi van voren gefilmd met een voorzichtige glimlach op zijn gezicht.⁵⁶ Hierop volgen shots vanuit zijn oogpunt door de voorruit van de auto, waarbij het beeld van onscherp naar scherp verandert: Bob kan weer scherp zien en kijkt met hoopvolle blik vooruit naar zijn toekomst. Dit staat in direct contrast tot de ongebalanceerde shots van Bob in de auto als hij aan het

⁵³ Zie bijlage 5.5.

⁵⁴ Zie bijlage 5.6.

⁵⁵ Zie bijlage 5.7.

⁵⁶ Zie bijlage 5.8.

begin van de film de stad in komt gereden; hij heeft zijn evenwicht dankzij Charlotte grotendeels weten terug te vinden.

Tokio als emotionele staat personages

De stad Tokio zelf kan gezien worden als representatie van de emotionele staat van Charlotte en Bob. De stad onderstreept de staat van verwarring, verlorenheid en eenzaamheid waarin ze zich eerst beiden bevinden. Vele long shots van Charlotte ronddwalend over straat en zoekend om zich heen kijkend tussen mensenmassa's die zich niet bewust zijn van haar bestaan, doen haar klein lijken en benadrukken haar doelloosheid, zowel in Tokio als in haar normale leven in de VS.⁵⁷ Daarnaast onderstrepen de vele reclameborden en teksten in het Japans op gevels en muren, die niet te begrijpen zijn voor de personages, de vervreemding die ze ervaren ten opzichte van de stad Tokio, en daarmee de vervreemding die ze ervaren ten opzichte van hun eigen levens. De vele overweldigende indrukken van de stad met al zijn belichting en lawaai, worden getoond in POV-shots van de personages, hetgeen de chaos van hun mentale staat benadrukt. Een voorbeeld hiervan is de setting van een arcadehal, waar Charlotte gefascineerd toekijkt hoe Japanse jongeren helemaal opgaan in allerlei spelletjes op speelautomaten. De chaos van deze plek, en daarmee Charlottes mentale gesteldheid, wordt benadrukt door een enorme hoeveelheid hysterische bliepgeluiden en knipperende lichtjes die allemaal door elkaar klinken en flikkeren. Aan het einde lijkt de stad een meer positieve uitstraling te hebben gekregen, aansluitend op het gevoel van hoop dat Charlotte en Bob in elkaar hebben aangewakkerd. Dit wordt onder meer onderstreept door de kalmerende, optimistische muziek die te horen is bij hun afscheid en verder klinkt over de afsluitende shots van de stad, waarin de tekst "Just like honey" wordt gezongen. Een bitterzoet einde, waarbij Charlotte en Bob afscheid moeten nemen, maar tegelijkertijd een optimistische kijk op de toekomst aan hun communitas hebben overgehouden. Naast "Just like honey" is er maar één ander Engels nummer te horen in de film bij beelden van Tokio. Dit is het nummer "Sometimes", dat te horen is als Bob en Charlotte in een taxi terug naar het hotel worden gereden, tijdens de incorporatiefase van hun rite de passage waarbij ze uit zijn geweest in Tokio. Dit geeft aan dat zowel na de ontwikkeling van hun communitas tijdens het uitgaan, als na hun bevredigende afscheid, ze dankzij elkaar weer grip op de vreemde omgeving van Tokio en daarmee ook op hun leven beginnen te krijgen: Tokio voelt een stuk meer vertrouwd en beide voelen zich gelukkiger.

⁵⁷ Zie bijlage 5.9.

“Lost in translation”

De titel van de film kan op twee manieren worden geïnterpreteerd: Charlotte en Bob zijn werkelijk ‘verdwaald’ in vertaling, ofwel ze hebben communicatieproblemen met Japanners door het verschil in taal en cultuur. Dit uit zich in allerlei vreemde situaties waarin zowel Charlotte als Bob belanden. Charlotte bevindt zich bijvoorbeeld plotseling in een Japanse bloemschikcursus in het hotel, en bij Bob staat er op een gegeven moment een prostituee voor zijn kamerdeur, die telkens herhaalt “Lip (rip) my stocking”. Deze abnormale situaties vormen een anti-structuur tegenover de dagelijkse structuur van Charlottes en Bobs leven thuis in de VS.

Een tweede interpretatie van de titel is dat zowel Charlotte als Bob in de communicatie met hun man en vrouw, maar ook met andere relaties thuis in de VS, stuiten op communicatieproblemen en onbegrip. Zowel de geografische als geestelijke afstand die ze ervaren tot hun gewone leven thuis wordt door de film heen telkens benadrukt door het ontvangen van briefjes en faxen; afstandelijke vormen van communicatie. Deze props vormen een motief in de film en onderstrepen de gedeeltelijke aanleiding van Charlottes en Bobs rites de passage in Tokio: hun vervreemdende huwelijken. Wanneer Bob net arriveert in het hotel ontvangt hij bijvoorbeeld direct een doorgegeven bericht van zijn vrouw dat hij zijn zoons verjaardag is vergeten. Ook ontvangt hij meerdere faxen en brieven over welke plank of welke kleur tapijt hij wil voor zijn nieuwe studiekamer.⁵⁸ Naast deze props wordt de geografische en mentale afstand van Bob en Charlotte tot hun leven in de VS tevens onderstreept door meerdere telefoongesprekken. De personen met wie ze praten lijken er met hun hoofd niet bij en vragen Charlotte of Bob of ze even kunnen blijven hangen. Daarnaast valt de verbinding soms weg of wordt iemand niet goed verstaan door omgevingslawaaï van Tokio. Wanneer Charlotte belt met een vriendin in de VS en Bob met zijn agent, worden ze beiden getoond in medium long shot met de rug naar de camera toegekeerd. Bij Charlotte gebeurt dit op het moment dat haar vriendin vraagt of ze even kan wachten, zo Charlottes eenzaamheid benadrukkend en het feit dat ze niet kan doordringen tot het thuisfront.⁵⁹ Bob voert zijn telefoongesprek in een studio waar een slechte ontvangst is en de verbinding tussen hem en zijn agent wordt dan ook na wat gekibbel snel verbroken.

⁵⁸ Zie bijlage 5.10.

⁵⁹ Zie bijlage 5.11.

Kostuums en verkleeden

De identiteitscrises van zowel Bob als Charlotte zijn tevens terug te zien in hun kleding. De film opent met een medium shot van Charlottes onderrug en billen, gekleed in een roze, licht transparante onderbroek.⁶⁰ Deze onderbroek draagt ze meerdere malen op haar hotelkamer. Dat het een roze, grote onderbroek betreft onderstreept het feit dat ze nog een jong meisje is, maar de transparantie geeft het juist iets sensueels, hetgeen aangeeft dat ze zich op het randje van de transitie van meisje tot volwassen vrouw bevindt. Dit sluit aan bij haar rite de passage, waarbij ze in onzekerheid verkeert over wat ze met de rest van haar leven aan moet nu ze is afgestudeerd: ze moet de volwassen wereld betreden. Naast deze onderbroek draagt ze ook veel kleding die lijkt op schooluniformen voor meisjes en daarbij draagt ze haar kapsel in een nonchalant model wat haar tevens jong doet lijken. Uit deze inzet van kostuums blijkt dus dat het personage Charlotte nog erg jong is, hetgeen een motivatie vormt voor haar onzekerheid nu ze in het diepe moet springen na haar afstuderen.

Zowel Charlotte als Bob experimenteren tijdens de liminale fase van hun rite de passage met hun identiteit door middel van verkleeding. Bob draagt tijdens de rite de passage sequentie als ze uitgaan in Tokio een felgekleurd camouflage shirt, waarop Charlotte lachend zegt “You’re really having a midlife crisis, huh?”.⁶¹ Tijdens de karaoke bij een Japanse vriend van Charlotte thuis, draagt zij een roze pruik. Deze verkleedmomenten geven aan dat Charlotte en Bob zich samen kunnen laten gaan, zichzelf opnieuw proberen uit te vinden, en hiervoor het zelfvertrouwen vinden bij elkaar.

Ontsnapping en instabiliteit in de liminale fase

Charlotte en Bob proberen zich te onttrekken aan de verveling en isolatie die hun hotelkamers met zich meebrengen door er samen op uit te gaan in Tokio. Telkens wordt er gesuggereerd dat het leven buiten het hotel opwindender en levendiger is. Dit zijn de momenten dat Charlotte en Bob kunnen ontsnappen in hun *communitas*, hetgeen hen, samen met hun diepgaande gesprekken in het hotel, door hun rite de passage heen helpt. Één van deze momenten omvat de nacht in Tokio die ze samen doorbrengen in een nachtclub, rennend over straat en door een arcadehal, en bij een Japanse vriend thuis. Deze sequentie vormt een rite de passage op zichzelf, aangezien hier het eerste gevoel van hoop in Charlotte en Bob wordt gevestigd en hier hun *communitas* voor het eerst vorm begint te krijgen. In de liminale fase van deze rite de passage wordt een droomachtige sfeer gecreëerd. Dit wordt onderstreept door

⁶⁰ Zie bijlage 5.12.

⁶¹ Zie bijlage 5.13.

de hypnotiserende, eentonige muziek in de nachtclub, door de vele gekleurde lichtjes die om de silhouetten van mensen heen dansen, door de neonverlichting buiten en bij hun vriend thuis, en door de instabiele, beweeglijke cinematografie.⁶² Deze dromerige, instabiele sfeer onderstreept het feit dat dit niet het echte leven is en ze weer terug zullen moeten keren naar hun veilige gevangenschap in het hotel, en uiteindelijk naar hun gewone levens in de VS. Het contrast tussen de opwinding van de stad en de isolerende hotelkamers is overduidelijk: bij Charlottes en Bobs terugkomst in het hotel is de cameravoering weer tot rust gekomen, neemt de stilte het over van de dromerig echoënde gitaarmuziek, en neemt het steriele, zwakke, witte licht van de hotellampen het over van de neonbelichting.

Hoop

Centraal in deze film staat, zoals telkens benadrukt, de vorming van een *communitas* tussen Charlotte en Bob. Hun rite de passage wordt niet voltooid, of in ieder geval wordt dit niet getoond. Alleen Bob begint aan de incorporatiefase van zijn rite de passage, als hij aan het eind met een auto terug naar het vliegveld wordt gereden, en dus naar huis vertrekt. Charlotte blijft nog voor onbekende tijd in Tokio. Wel blijft er een optimistisch gevoel van hoop achter, waardoor er een verwachting geschapen wordt dat zowel Charlotte als Bob hun levens weer op de rails zullen krijgen, hun beide laatste shot eindigend met een glimlach op het gezicht. Beiden zijn zich, volgens Backman Rogers, meer bewust van het feit dat ze verandering kunnen brengen in hun eigen situaties en dat een toevallige ontmoeting, waaruit een *communitas* is gegroeid, hen dat bewustzijn heeft gegeven.⁶³

⁶² Zie bijlage 5.14.

⁶³ Backman Rogers, "Great Directors."

3. Rite de passage in MARIE ANTOINETTE

In de film *MARIE ANTOINETTE* maakt een dertienjarige Oostenrijkse prinses zowel een rite de passage door tot de Dauphine (kroonprinses) en vervolgens de koningin van Frankrijk als tot een volwassen vrouw. Deze overkoepelende rite de passage loopt als volgt door de film. Aan het begin wordt Marie Antoinette tijdens de separatiefase van haar rite de passage afgescheiden van haar oude leven en oude identiteit in Oostenrijk, en neemt ze haar nieuwe Franse identiteit van Dauphine aan, waarbij ze het koninklijk paleis te Versailles betreft. De overhandigingsceremonie in het bos, Marie Antoinettes huwelijk met Dauphin Louis Auguste, haar achttiende verjaardagsfeest en later haar zwangerschap en bevalling van een troonopvolger, vormen vier kleinere, maar belangrijke, momenten van rite de passage die haar transitie van Oostenrijkse prinses tot Dauphine van Frankrijk onderstrepen. Door het hof wordt zij echter vanaf het begin als Oostenrijkse spion beschouwd en wordt dan ook pas vertrouwd en daadwerkelijk opgenomen (geïncorporeerd) in de gemeenschap op Versailles wanneer ze een troonopvolger baart, waarmee ze het vredesbestand tussen Oostenrijk en Frankrijk bezegeld. Sociaal gezien heeft ze hiermee haar verandering van identiteit en daarmee haar rite de passage tot koningin van Frankrijk voltooid. Marie Antoinette heeft echter nooit een echte jeugd gekend of kunnen ontdekken wie ze eigenlijk is, hetgeen zich uit in haar ontsnappingen aan de druk en verplichtingen op Versailles. Deze momenten van ontsnapping zijn bijvoorbeeld de rite de passage sequentie van het gemaskerde bal in Parijs waar ze verliefd wordt op Graaf Von Fersen, en de rite de passage sequentie van de tijd die Marie Antoinette doorbrengt bij haar buitenhuis, het Petit Trianon, waar ze pas echt tot ontplooiing kan komen en een affaire met Von Fersen begint. Haar gecontroleerde leven op Versailles en haar vrijheid op het Petit Trianon zijn echter twee dingen die niet samengaan. De momenten op het Petit Trianon zijn maar van tijdelijke aard en Marie Antoinette moet onder ogen zien dat haar leven op Versailles haar echte leven is, hetgeen bevestigt dat ze op geestelijk gebied nooit geheel zichzelf zal kunnen zijn. Dit laat haar rite de passage waarin ze zich probeert te ontwikkelen tot de persoon die ze zelf zou willen zijn dan ook onvoltooid.⁶⁴

Kinderlijke onbevangenheid

Marie Antoinette is in essentie te jong om de verantwoordelijkheden te kunnen dragen die op haar schouders worden gelegd als veertienjarig meisje. In de film wordt dit door meerdere

⁶⁴ Zie bijlage 3 voor een plotsegmentatie van de structuur van de film.

stilstische aspecten bevestigd, die haar meisje-zijn en kinderlijkheid onderstrepen. Direct aan het begin worden de *credits* getoond in roze letters en muzikaal ondersteund door een aanstekelijk punknummer met drums en gitaarriffen: elementen waarmee een gemiddelde *chick flick* film wordt geopend, en niet een historisch kostuumdrama. Bovendien geeft de tekst van dit nummer duidelijk weer hoe Marie Antoinette (en in het bijzonder haar lichaam) gebruikt wordt als een pion op het politieke schaakbord van Europa: “The body is good business (...) Natural’s not in it, your relations are of power.” Bij haar uithuwelijking komt geen natuurlijk gevormde liefde kijken, aangezien alles draait om relaties van macht, waarbij haar lichaam als handelswaar wordt beschouwd.

Tijdens de fase van separatie, waarbij de dan nog Antoine geheten prinses haar ouderlijk paleis in Oostenrijk per koets verlaat, wordt haar kinderlijkheid onderstreept door elementen van kostuums en haar, kleur, acteerwerk, cinematografie en muziek. Ze draagt een pastelblauwe jurk en heeft haar haren los met een zwart lintje als haarband.⁶⁵ Dit geeft haar een zeer jonge aanblik. De aankleding van de binnenkant van de koets, even als de aankleding van haar slaapkamer in Oostenrijk, wordt tevens gekenmerkt door een overdaad aan pastelkleuren. Daarnaast volgen vele (medium) close-ups van Antoine door het raam van de koets elkaar op, waarbij ze zowel verveeld als nieuwsgierig uit het raam kijkt. In één shot ademt ze op het raam en tekent ze een figuurtje in de condens.⁶⁶ Dit is het gedrag van een kind en niet dat van een toekomstige kroonprinses van Frankrijk. De separatiefase wordt begeleid door kalme pianomuziek die een bepaalde slaapliedjes-achtige kwaliteit over zich heeft, hetgeen de jonge leeftijd en fragiliteit van Antoine onderstreept.

Tijdens de ceremonie van overhandiging in het bos zal Antoine de ceremoniële poort aan de ene kant, op Oostenrijks grondgebied, betreden als prinses van Oostenrijk en aan de andere kant, op Frans grondgebied, verlaten als Marie Antoinette, de Dauphine van Frankrijk. Tijdens deze liminale fase, waarbij ze zich op de grens bevindt tussen twee verschillende identiteiten, uit haar staat van kinderlijke onbevangenheid zich in het acteerwerk, waarbij ze de Gravin de Noailles omhelst in plaats van een reverentie maakt bij hun eerste ontmoeting.⁶⁷ Ditzelfde doet ze bij de ontmoeting met haar verloofde, Louis Auguste. De montage creëert een contrast tussen de open, vriendelijke houding van Antoine en de stijve houding van de Noailles, door medium close-ups van beiden in omhelzing met elkaar af te wisselen, waarbij Antoine een ontspannen gezichtsuitdrukking, en de Noailles een zuinige, ernstige

⁶⁵ Zie bijlage 6.1.

⁶⁶ Zie bijlage 6.2.

⁶⁷ Zie bijlage 6.3.

gezichtsuitdrukking heeft. Ook wat betreft kostuums wordt er een contrast gecreëerd tussen Antoine en de hofhouding van Versailles: Antoine draagt inmiddels een andere jurk, namelijk een witte met bloemetjespatroon, en de Noailles en de hofdames dragen jurken in zware, donkere kleuren. Dit onderstreept de ernst van de situatie, waarbinnen Antoine zich niet juist weet te gedragen. Daarnaast uit Marie Antoinette net als een kind duidelijk haar emoties. Als haar mopshond van haar wordt afgenomen, aangezien ze zich moet ontdoen van alles wat gerelateerd is aan haar Oostenrijkse identiteit, barst ze direct in huilen uit.

Fragmentatie en insnoering lichaam

Behalve afstand nemen van haar mopshond en haar Oostenrijkse gezelschapsdames, moet ze zich tevens ontdoen van haar Oostenrijkse kleding. In de donkere, liminale ruimte van de ceremoniële poort wordt Antoinettes lichaam door middel van cinematografie gefragmenteerd om zo te benadrukken dat haar lichaam niet meer van haarzelf is, maar nu het Franse hof toebehoort: zij moet een erfgenaam voortbrengen voor de Franse troon om zo de alliantie tussen Oostenrijk en Frankrijk te bezegelen. Haar lichaam wordt dan ook ingesnoerd met een korset, waarbij dus een letterlijke druk op haar lichaam wordt gezet om de figuurlijke druk (het zo snel mogelijk zwanger moeten worden) te suggereren. Pans en tilts in close-up van haar geklede en ongeklede lichaamsdelen volgen elkaar op als de hofdames haar uitkleden.⁶⁸ Een long shot van een naakte Antoine van achteren in het donker van de poort, met het warme daglicht aan het einde van de poort voor haar, benadrukt haar kwetsbaarheid, haar verlies van enige vorm van privacy en het feit dat ze straks als een nieuw persoon aan het begin van een nieuw leven naar buiten zal stappen.⁶⁹

Intimiderende situaties

De derde fase van incorporatie vindt geografisch en formeel gezien plaats zodra Marie Antoinette aankomt op Versailles: deze setting zal haar nieuwe thuis zijn voor de rest van haar leven. Echter, sociaal gezien vindt haar incorporatie pas later plaats. Ze wordt namelijk door de mensen aan het hof niet geaccepteerd en gezien als een Oostenrijkse spion. Marie Antoinette loopt door een poort van mensen richting de ingang van het paleis. De cinematografie, montage en het acteerwerk onderstrepen de vijandige en intimiderende sfeer van de situatie. Een afwisseling van medium shots van een vriendelijk glimlachende Marie Antoinette en leden van het hof die haar afkeurend bekijken, schept een contrast tussen de

⁶⁸ Zie bijlage 6.4.

⁶⁹ Zie bijlage 6.5.

kinderlijk naïeve wereld die zij gewend is, en de ‘volwassen’ wereld van Versailles waarin ze terecht komt, vervuld met serieuze aangelegenheden en roddels.⁷⁰ Zij lijkt zo als jong meisje volkomen misplaatst in de gemeenschap van Versailles. Ze wordt pas geaccepteerd als volwaardig lid van de Franse koninklijke familie als ze zwanger raakt.

Marie Antoinettes jonge leeftijd en de intimiderende indruk van het leven aan Versailles wordt opnieuw meerdere malen onderstreept door de cinematografie, dit keer met long shots. Long shots van Marie Antoinette naast Louis Auguste in de grote trouwzaal, in het grote bed en aan de ontbijttafel, in alle drie de situaties omringd door grote groepen mensen die hen van alle kanten aankijken en elkaar dingen in de oren fluisteren, doet haar extra klein en hulpeloos lijken.⁷¹ Tevens worden Marie Antoinette en Louis Auguste in long shot getoond als de koning is overleden en iedereen komt aangesneld en door de knieën gaat voor het nieuwe koningspaar. Hierbij zijn de twee ook nog eens gekostumeerd in nachtkleding, wat hen extra jong doet lijken, en dus ongeschikt voor het regeren van een groot land.

Isolatie en eenzaamheid

Het long shot blijft een belangrijke rol innemen binnen de verbeelding van Marie Antoinettes rite de passage. De druk om zwanger te worden begint zijn tol te eisen en Marie Antoinette staat er helemaal alleen voor binnen de isolerende setting van Versailles. De isolatie en eenzaamheid die ze ervaart worden gecommuniceerd door middel van long shots. Haar moeder uit meerdere malen per brief haar zorgen over de onzekerheid van Marie Antoinettes positie aan het hof, aangezien haar huwelijk met Louis Auguste ontbonden kan worden als er geen erfgenaam wordt voortgebracht. Een uitzoemend long shot van Marie Antoinette op haar balkon, ingekaderd tussen enorme pilaren, terwijl de ongeruste stem van haar moeder als voice-over te horen is, doet haar steeds kleiner lijken en onderstreept de gevangenschap van Marie Antoinette binnen de setting van het enorme paleis.⁷² Een ander long shot, waarin Marie Antoinette afscheid neemt van haar man die op jacht gaat, toont haar links in het frame tussen de pilaren van de zuilengalerij van Versailles. Voor haar schijnt het warme zonlicht en achter haar, rechts in het frame, ligt de lange gang van de galerij in de schaduw. Dit suggereert dat het leven buiten de muren van Versailles opwindender en levendiger is, maar benadrukt tegelijkertijd dat Marie Antoinette niet de vrijheid heeft die haar man wel bezit om zo nu en dan het paleis te kunnen verlaten. Zij dient hierna weer via de donkere galerij terug

⁷⁰ Zie bijlage 6.6.

⁷¹ Zie bijlage 6.7.

⁷² Zie bijlage 6.8.

te keren naar haar gevangenschap en eenzaamheid. Een derde long shot, waarin de druk Marie Antoinette te veel is geworden, toont haar in elkaar gezakt in de hoek van een kamer, nadat ze door het vele geroddel in huilen is uitgebarsten.⁷³ Dit shot doet haar opnieuw klein lijken en onderstreept zo het feit dat er te veel van haar wordt gevraagd en verwacht.

Decadente uitspattingen

Aangezien Marie Antoinette niet in staat is om de rite de passage door te maken naar het moederschap, omdat haar man haar blijft afwijzen in bed, reageert ze zich af door veel te consumeren en geld te verkwisten. Dit dient als alternatief voor haar onbevredigde seksuele verlangens, als ontsnapping aan de druk om zwanger te worden en als ontsnapping aan haar volwassen verantwoordelijkheden als Dauphine. Na haar hiervoor genoemde emotionele instorting volgt er als reactie een sequentie, gemonteerd als een soort videoclip in MTV-stijl, waarbij de shots het tempo van de muziek bijhouden. Centraal in deze sequentie staan de muziek, de kostuums, sieraden en het haar, en de props, bestaande uit gebakjes, koekjes, glazen champagne, speelkaarten en fiches. De tekst die wordt gezongen in het nummer dat te horen is, is “I want candy”, hetgeen benadrukt dat Marie Antoinette haar “candy” niet krijgt in de vorm van seks met haar man en haar bevrediging daarom zoekt in het consumeren van echt snoep en het passen en kopen van snoepkleurige kostuums en hakken.⁷⁴ De props in deze sequentie keren binnen de film telkens terug als motief: Marie Antoinette onttrekt zich aan haar ellende door te ontsnappen in decadente uitspattingen. Een humoristisch contrast wordt door middel van montage gecreëerd tussen een shot van de koning en zijn minnares die in hun slaapkamer opgaan in een seksueel rollenspel, en een shot van Marie Antoinette in bed met haar man, die een boek over sleutels leest; hier is weinig kans op enige vorm van seksuele actie. Marie Antoinette reageert zich dan ook af door intensief op een stuk chocolade te zuigen.

De kritiek op het feit dat Marie Antoinette nog niet zwanger is, uit zich tevens in de hoogte van haar kapsel. Hoe meer de druk op Marie Antoinette wordt opgevoerd, hoe hoger haar kapsel wordt. Het bereikt een letterlijk hoogtepunt tijdens voorgenoemde sequentie, waarbij ze een soort toren van haar op haar hoofd heeft, volgestopt met vliedertjes en veren.⁷⁵ Pas als de druk wegvalt, nadat ze eindelijk haar maagdelijkheid heeft verloren en zwanger raakt, neemt de hoogte van haar kapsel af en worden haar kapsels nonchalanter en

⁷³ Zie bijlage 6.9.

⁷⁴ Zie bijlage 6.10.

⁷⁵ Zie bijlage 6.11.

ingetogener. Dit geldt tevens voor haar kostuums. De eerdergenoemde insnoering van haar lichaam middels een korset, vindt een einde in het shot dat direct volgt op haar ontmaagding.⁷⁶ Dit shot straalt in zijn geheel bevrijding uit, onderstreept door cinematografie, kostuum, acteerwerk en geluid. Marie Antoinette valt op haar rug in het gras met haar armen wijd uitgespreid. De camera staat in medium long shot recht boven haar. Ze draagt een simpele, loszittende witte jurk en heeft een gelukzalige glimlach op haar gezicht. Tevens fluiten de vogeltjes en zijn er kerkklokken te horen. Eindelijk voelt ze geen druk meer en is ze ook sociaal geïncorporeerd op Versailles; haar rite de passage is formeel en sociaal gezien compleet.

Ontsnapping en instabiliteit in de liminale fase

Op formeel en sociaal vlak mag haar rite de passage dan wel voltooid zijn, mentaal is dit voor Marie Antoinette niet het geval. Zij voelt zich nooit geheel thuis op Versailles met al zijn verplichtingen en protocollen. Het liefst ontsnapt ze dan ook aan de sleur van de dagelijkse structuur van Versailles, maar ook aan de aan haar opgelegde identiteit van verantwoordelijke Dauphine en koningin van Frankrijk. Buiten de muren van het paleis vinden de echt opwindende gebeurtenissen plaats en pas daar komt ze echt tot ontplooiing. Dit is onder andere terug te zien in de rite de passage sequentie van het gemaskerde bal in Parijs waar Marie Antoinette met haar man en vrienden heengaat. Ze speelt hier met haar identiteit door deze verborgen te houden. Ze draagt een uitdagende zwarte jurk met glitters en heeft een verleidelijk zwart maskertje van dunne, transparante stof op; een groot contrast met de meisjesachtige kostuums die ze normaal gesproken draagt.⁷⁷ Er wordt uitbundig gefeest en geflirt, waarbij de anti-structuur van de situatie onderstreept wordt door de instabiele handheld cameravoering. De instabiliteit van deze liminale fase benadrukt het feit dat dit slechts een tijdelijk geluuksmoment is en dat Marie Antoinette uiteindelijk weer terug zal moeten keren naar haar repetitieve leven op Versailles. De transitie die ze hier doormaakt is er één naar verliefdheid, aangezien ze direct valt voor de charmes van Graaf Von Fersen. Tijdens de derde fase van incorporatie van deze rite de passage wordt haar verliefde staat onderstreept door het acteerwerk, de cinematografie en de muziek. Door het raam van de koets volgen (medium) close-ups van Marie Antoinette met een afwezige en dromerige blik in haar ogen elkaar op. Tevens klinkt er muziek waarin gezongen wordt “When we met, I felt

⁷⁶ Zie bijlage 6.12.

⁷⁷ Zie bijlage 6.13.

my life begin, so open up your heart and let, this fool rush in”, expliciet haar liefde voor Von Fersen onderstrepd.

Ook ontsnapt Marie Antoinette aan het dagelijks leven van Versailles door zich terug te trekken in haar buitenhuis, het Petit Trianon. Hier begint ze een affaire met Von Fersen en speelt ze tevens met haar identiteit door zich sober te kleden en boerenactiviteiten te ondernemen, zoals het werken in haar eigen moestuintje en het verzamelen van kippeneieren. Dit zijn zaken die lijnrecht tegenover de normale structuur van het leven op Versailles staan, en de tijd die Marie Antoinette doorbrengt bij het Petit Trianon vormt hierop dan ook een anti-structuur. De instabiliteit van deze liminale fase, waarin Marie Antoinette helemaal opbloeit, wordt hier benadrukt door een aantal stilistische elementen. Alle shots bij het Petit Trianon bevatten een droomachtige sprookjeskwaliteit en geven zo aan dat dit niet het echte leven is. Dit wordt onder andere geuit in de idyllische setting gedomineerd door bloemen, water en dieren, waarbij permanent het geruis van de wind en het gefluit van de vogeltjes te horen is. De belichting van de zon zorgt voor lens *flare*, waardoor er vaak een waas over de shots heen ligt.⁷⁸ Bovendien draagt Marie Antoinette bloemenkransen in haar haar, wat haar op een mythische nimf doet lijken.

Gedeeltelijk voltooide rite de passage

Uit voorgenoemde voorbeelden blijkt dat Marie Antoinettes rite de passage gedeeltelijk wel is voltooid, maar gedeeltelijk ook niet. Ze is sociaal gezien geaccepteerd aan het hof van Versailles, maar zelf voelt ze zich daar nooit geheel thuis, zoals ze dat wel voelt op het Petit Trianon. Er kan gesteld worden dat dit voortkomt uit het feit dat ze op een jonge leeftijd een te grote druk en verantwoordelijkheid heeft gevoeld, hetgeen ervoor zorgde dat ze nooit een echte, zorgeloze jeugd heeft gekend. Dit uit zich in de rest van de film in de herhaaldelijke ontsnappingen van Marie Antoinette aan haar verantwoordelijkheden op Versailles. Anna Backman Rogers voegt hieraan toe dat Marie Antoinettes rite de passage tot koningin van Frankrijk draait om het politieke gebaar waarmee haar lichaam wordt geobjectiveerd om het te kunnen verhandelen.⁷⁹ Het is te verwachten dat een jong meisje met een dergelijke situatie niet kan omgaan en dit vormt dan ook een logische motivatie voor Marie Antoinettes pogingen tot ontsnapping aan dit leven.

⁷⁸ Zie bijlage 6.14.

⁷⁹ Backman Rogers, “The Historical Threshold,” 96.

4. Rite de passage in Coppola's filmtrilogie

Na gedetailleerd de drie films afzonderlijk van elkaar geanalyseerd te hebben wat betreft de verbeelding van rite de passage, kan er nu een vergelijking gemaakt worden tussen deze drie films. Hiermee kan er een antwoord gegeven worden op de onderzoeksvraag binnen dit onderzoek over hoe de films zich tot elkaar verhouden wat betreft de verbeelding van rite de passage en hoe dit de films met elkaar verbindt.

Setting

In alle drie de films spelen de thema's isolatie en eenzaamheid een centrale rol in de verbeelding van rite de passage. Dit uit zich ten eerste in het belang van de setting. Elk van de films heeft één setting, waarnaar de personages telkens terugkeren en die de kern vormt van de isolatie die ze ervaren. In *THE VIRGIN SUICIDES* is dit het huis van de Lisbons, waarin de zusjes worden opgesloten door hun moeder om zo hun transitie tot jonge vrouwen te verhinderen. In *LOST IN TRANSLATION* is dit het hotel waarin Charlotte en Bob verblijven, waarin ze zich geïsoleerd voelen en hun liminale proces van zelfreflectie doormaken. In *MARIE ANTOINETTE* is dit het paleis van Versailles waarin Marie Antoinette verplicht moet verblijven en uit alle macht probeert om haar rite de passage op sociaal vlak te voltooien door te proberen zwanger te raken.

Long shots

Behalve door deze settingen zelf, worden de thema's isolatie en eenzaamheid tevens onderstreept door het gebruik van long shots. In *THE VIRGIN SUICIDES* benadrukken de long shots van het Lisbon huis de gevangenschap van de zusjes en creëren zo een bepaalde afstand tot hun situatie. In *LOST IN TRANSLATION* bevatten de long shots vaak de personages in hun lege hotelkamer en het uitzicht op Tokio door de ramen. Hiermee wordt de functie van hun hotelkamer als veilig toevluchtsoord onderstreept, maar tegelijkertijd wordt de isolatie en verveling van de personages hiermee versterkt. Andere long shots van de personages lopend over straat in Tokio tussen grote mensenmassa's geven hun eenzaamheid en anonimiteit in de stad aan, maar ook het gebrek aan identiteit dat ze in hun huidige leven ervaren, er vanuit gaand dat Tokio een representatie is van de emotionele staat van de personages. In *MARIE ANTOINETTE* bevatten de long shots voornamelijk Marie Antoinette in grote kamers, lange hallen of op balkons van het paleis, zo telkens haar eenzaamheid suggererend, aangezien ze in

haar situatie op weinig steun van anderen kan rekenen. Sommige long shots in MARIE ANTOINETTE onderstrepen echter juist het feit dat zij nog erg jong is om de transitie tot Dauphine van Frankrijk door te maken, door een intimiderende sfeer te creëren, waarbij zij wordt omringd door grote groepen leden van het hof die over haar roddelen.

Ramen en leegte

Naast de inzet van long shots worden isolatie en eenzaamheid ook door andere cinematografische elementen benadrukt. Zowel in THE VIRGIN SUICIDES als in LOST IN TRANSLATION wordt er veel door ramen heen gefilmd, bijvoorbeeld de zusjes Lisbon door het raam van hun slaapkamer, terwijl ze verlangend kijken naar hun vrijheid buiten, of Charlotte die vaak in het raamkozijn van haar hotelkamer zit en uitkijkt over Tokio. De ramen vormen in dit opzicht de gevangensmuren van het isolement van de Lisbon zusjes en Charlotte. Tevens worden in LOST IN TRANSLATION en MARIE ANTOINETTE vaak grote delen van het frame leeggelaten, wat het gemis van Charlotte, Bob en Marie Antoinette benadrukt. In het geval van Charlotte en Bob wordt dit gemis later door elkaar opgevuld als ze samen een communitas vormen, maar Marie Antoinette blijft dit gemis altijd houden. In THE VIRGIN SUICIDES bestaat de communitas tussen de Lisbon zusjes al vanaf het begin, aangezien ze altijd samen zijn. Hier is het deels leeggelaten van het frame om enig gemis weer te geven dan ook niet nodig.

Kostuums

Zowel in THE VIRGIN SUICIDES als in MARIE ANTOINETTE spelen de kostuums een belangrijke rol in de isolatie die de personages ervaren. De zusjes Lisbon dragen tijdens hun rite de passage van het schoolbal door hun moeder gemaakte jurken. Deze rite de passage vormt het hoogtepunt van de liminale fase van de zusjes waarin ze een transitie doormaken op het gebied van contact met jongens, aangezien dit het moment is dat ze de meeste vrijheid genieten, onttrokken aan het controlerende oog van hun moeder. Toch weet hun moeder haar dochters door middel van kostuums gedeeltelijk in haar macht te houden. Het zijn vier identieke, zedige jurken die richting jongens een bepaalde afstandelijkheid uitstralen. Zo dragen de zusjes toch permanent iets van hun moeders macht met zich mee en uit de isolerende werking van het huis zich in de insnoering van hun lichamen. In MARIE ANTOINETTE onderstreept de insnoering van Marie Antoinettes lichaam met een korset tijdens de ceremonie van overhandiging ook haar isolement, en de druk die op haar jonge schouders

ligt uit zich zo in een fysieke vorm. Pas als zij haar sociale rite de passage heeft voltooid door zwanger te raken, valt deze druk weg en daarmee de insnoering van haar lichaam.

Communicatie met de buitenwereld

Het feit dat de personages in alle drie de films afgesloten zijn van de buitenwereld uit zich tevens in de manier van communicatie met die wereld. Dit gebeurt door middel van props zoals brieven, kaarten en faxen. De enige vorm van contact met de buitenwereld voor de zusjes Lisbon is het sturen van briefjes en kaartjes naar de buurjongens, die deze op de grond voor hun deur of in de spaken van hun fiets vinden. Op deze manier kunnen ze hun transitie tot jonge vrouwen wat betreft het contact met het andere geslacht nog minimaal voortzetten. In het geval van *LOST IN TRANSLATION* en *MARIE ANTOINETTE* zijn de hoofdpersonages degenen die de berichten ontvangen. Bob ontvangt briefjes en faxen van zijn vrouw die hem telkens lastig valt met banale zaken, hetgeen zijn komst naar Tokio motiveert in die zin dat Bob een pauze wil nemen van zijn vrouw, maar ook van zijn gehele leven in de VS. Tijdens zijn rite de passage in Tokio kan hij zijn in het slop geraakte huwelijk en leven als acteur uitgebreid overdenken. In *MARIE ANTOINETTE* ontvangt Marie Antoinette meerdere malen brieven van haar moeder die haar zorgen over haar dochters situatie uit. Hierdoor wordt de druk op Marie Antoinette nog groter om zwanger te raken om zo haar sociale rite de passage te voltooien, waarmee ze de alliantie tussen haar geboorteland en huidige land veilig kan stellen.

Kleur

Zowel in *THE VIRGIN SUICIDES* als in *MARIE ANTOINETTE* speelt kleur een centrale rol in de verbeelding van rite de passage. De ultieme rite de passage van de Lisbon zusjes alsmede de oorzaak hiervan, namelijk de onderdrukking door hun moeder van hun ontplooiing tot jonge vrouwen, wordt telkens aangekondigd door de kleur blauw in combinatie met de maagdelijk witte jurken van de zusjes, maar ook door de kleur groen, de verstikking en teloorgang van zowel de zusjes als de buurt onderstrepand. In *MARIE ANTOINETTE* suggereren de pastelkleuren en de overdaad aan roze het feit dat Marie Antoinette nog te jong is om de rite de passage door te maken tot Dauphine en koningin van Frankrijk. Dit laatste vormt tevens de motivatie voor haar decadente uitspattingen waarin deze kleuren ook de boventoon voeren: ze ontsnapt zo aan alle protocollen en verplichtingen die haar ongewenste nieuwe identiteit met zich meebrengen.

Ontsnapping en instabiliteit in liminale fases

In alle drie de films ontsnappen de personages aan hun isolement in - ten opzichte van de rest van de film relatief op zichzelf staande - sequenties van rites de passage, die de overkoepelende rites de passage van de personages structureren en vormgeven. De meest opvallende zijn het schoolbal in *THE VIRGIN SUICIDES*, het uitgaan in Tokio in *LOST IN TRANSLATION* en het gemaskerd bal en het Petit Trianon in *MARIE ANTOINETTE*. In het geval van *THE VIRGIN SUICIDES* is genoemde sequentie van groot belang voor het überhaupt kunnen voortzetten van de rite de passage tot jonge vrouwen van de zusjes, omdat hun rite de passage thuis wordt onderdrukt, aangezien ze daar geen contact met jongens kunnen hebben zonder de controlerende blik van hun moeder. In *LOST IN TRANSLATION* staat de rite de passage in de isolerende setting van het hotel niet stil, aangezien Charlotte en Bob daar ook een proces van zelfreflectie doormaken. Echter tijdens de sequentie over het uitgaan in Tokio komt hun *communitas* tot stand, hetgeen een essentieel onderdeel vormt van hun beide rites de passage in deze film. In *MARIE ANTOINETTE* dienen het gemaskerde bal en haar tijd op het Petit Trianon voor Marie Antoinettes mentale, persoonlijke rite de passage en daarmee haar zelfontplooiing; iets dat ze mist op Versailles.

In al deze drie sequenties wordt met behulp van belichting, muziek, cameravoering en kostuums een instabiele en dromerige sfeer gecreëerd, waarmee een anti-structuur tot stand komt die lijnrecht tegenover de dagelijkse structuur van de isolerende settings staat. Hier wordt gesuggereerd dat het leven buiten het isolement van de personages een stuk opwindender is en dat dit de plekken zijn waar ze op zelfontdekking kunnen uitgaan. De instabiele en dromerige sfeer benadrukt het feit dat dit korte momenten van geluk en zelfontplooiing zijn, die niet zullen kunnen voortduren. Uiteindelijk zullen ze om verschillende redenen weer terug moeten keren naar hun isolement.

Muziek

In elk van de drie films speelt de muziek tevens een belangrijke rol bij de verbeelding van de rites de passage. In *THE VIRGIN SUICIDES* wordt de telkens herhaalde naargeestige muziek ingezet om het naderende slechte einde van de rite de passage van de Lisbon zusjes aan te duiden, waarmee een permanente deprimerende sfeer wordt gecreëerd. In *LOST IN TRANSLATION* wordt met de kalmerende, hypnotiserende muziek een dromerige sfeer gecreëerd, hetgeen de slapeloosheid van zowel Charlotte als Bob tijdens de liminale fase van hun rites de passage in Tokio onderstreept: ze zijn wel moe, hetgeen zich uit in veel gegaap en het wrijven in ogen, maar beiden kunnen ze hun onrust in hun hoofd niet opzij zetten. Dit

heeft tot gevolg dat veel zich 's nachts afspeelt, aangezien dit de voornaamste momenten zijn dat zij reflecteren op hun beider levens. In MARIE ANTOINETTE overheerst de post-punk muziek om te onderstrepen dat Marie Antoinette slechts een jong meisje is, dat plezier wil maken in haar jeugd, en zich niet met volwassen zaken wil bezighouden die komen kijken bij haar nieuwe identiteit als Dauphine en koningin van Frankrijk.

Van meisje tot vrouw?

De Lisbon zusjes, Charlotte en Marie Antoinette maken allemaal een transitie door tot jonge vrouwen. Het feit dat ze eigenlijk nog steeds meisjes zijn wordt benadrukt door allerlei meisjesachtige stilistische elementen, zoals de knuffels en tekeningen van de Lisbon zusjes, de roze onderbroek en schooluniform outfits van Charlotte, en de overdaad aan roze in Marie Antoinettes kostuums en de taartjes die ze eet.

De Lisbon zusjes zijn bereid hun rite de passage tot jonge vrouwen door te maken, maar worden door hun moeder hierin tegengehouden. Charlotte is vergeleken de hoofdpersonages uit de andere films relatief vrij in de invulling van haar toekomst als volwassene, maar zij heeft wel de keuze gemaakt om op jonge leeftijd te trouwen, hetgeen betekent dat ze altijd rekening moet houden met haar man en haar positie als getrouwde vrouw. Dit, en de onzekerheid over haar toekomst, maakt haar ongelukkig, hoewel dit gevoel door Bob grotendeels wordt weggenomen. Marie Antoinette wordt gedwongen om een rite de passage door te maken, waarbij ze zelf niks te vertellen heeft. Deze verschillende mates van vrijheid in het doormaken van hun rites de passage tot jonge vrouwen leiden tot verschillende uitkomsten. De rite de passage van de Lisbon zusjes blijft voor altijd onvoltooid, aangezien ze in hun dood de eeuwige jeugd bezitten. De rite de passage van Charlotte tot volwassen vrouw die haar roeping heeft gevonden is nóg niet voltooid, maar er blijft een gevoel van hoop achter dat dit wel zal gebeuren. Marie Antoinettes rite de passage is slechts gedeeltelijk voltooid, namelijk alleen op sociaal en formeel vlak, maar niet op geestelijk en persoonlijk vlak, aangezien zij zelf niet voor dit leven heeft gekozen en er juist wanhopig aan probeert te ontsnappen.

Verbeelding rite de passage

Uit de analyses van de films kan de conclusie worden getrokken dat in elk van de drie films het concept van rite de passage een centrale rol speelt. Er kan echter een verschil worden opgemerkt tussen de films in relatie tot hoe expliciet dit concept op de voorgrond treedt. Bij MARIE ANTOINETTE is dit het meest duidelijk: werkelijke rituelen worden getoond, waarbij

Marie Antoinette een verandering in staat doormaakt, zoals bij haar overhandiging aan Frankrijk, haar huwelijk en de geboorte van haar eerste kind. Deze hebben in meer of mindere mate tevens een religieuze, sacrale connotatie, hetgeen volgens Van Genneps oorspronkelijke definitie vaak onderdeel is van een rite de passage.⁸⁰ In *THE VIRGIN SUICIDES* is er geen sprake van een godsdienstige betekenis in relatie tot de getoonde momenten van rite de passage, maar de zusjes maken hier wel degelijk veranderingen in staat door, hetgeen het concept rite de passage in de film onderstreept. Religieuze symbolen komen in de film wel naar voren, maar hebben geen directe rituele functie. In *LOST IN TRANSLATION* is de overkoepelende rite de passage het meest geïnternaliseerd en gepseudologiseerd, aangezien deze zich voornamelijk afspeelt in de hoofden van de personages, zich uitend tijdens momenten van doelloosheid en herhaling. Ook kent *LOST IN TRANSLATION* maar één relatief op zichzelf staande sequentie van rite de passage in tegenstelling tot de andere twee films. Er ‘gebeurt’ dan ook een stuk minder in deze film, waardoor de impliciete betekenissen op een meer psychologisch niveau gezocht moeten worden.

⁸⁰ Van Gennep, 2.

Conclusie

Na in de eerste drie hoofdstukken *THE VIRGIN SUICIDES*, *LOST IN TRANSLATION* en *MARIE ANTOINETTE* diepgaand te hebben geanalyseerd wat betreft de verbeelding van rite de passage, heb ik in het laatste hoofdstuk een overzicht geschetst van de overeenkomsten tussen deze films wat betreft die verbeelding. Hiermee heb ik met behulp van specifieke voorbeelden beargumenteerd hoe het thema van rite de passage in de drie films op een gelijksoortige manier met behulp van dezelfde stilistische elementen is vormgegeven. Dit vormt een overtuigende onderbouwing en daarmee bevestiging van het idee dat de films gezamenlijk een trilogie vormen, terug te zien in de overeenkomstige thematiek, waarbij jonge meisjes in een overgangsfase in hun leven verkeren, en verbeeld met behulp van grotendeels dezelfde filmische technieken. Deze filmische technieken zijn in het bijzonder: de settings; het gebruik van long shots; het filmen door ramen heen en het leeglaten van grote delen van het frame; de inzet van kostuums; het gebruik van kleur; de overkoepelende rites de passage structureren en vormgeven door middel van kleinere momenten van rite de passage; door middel van meerdere technieken een droomtoestand creëren in liminale fases van rite de passage sequenties; het gebruik van muziek; en als laatste de inzet van verschillende props, zoals brieven en meisjesparafernalia, die als motieven door de films heenlopen. Elk van deze technieken draagt iets unieks bij aan de verbeelding van de transitie van meisje tot jonge vrouw; een overgang die de Lisbon zusjes, Charlotte en Marie Antoinette allemaal (gedeeltelijk) doormaken.

Terugkoppelend naar Van Genneps en Turners theorieën over rites passage, kan er, zoals ik in het vorige hoofdstuk reeds heb aangegeven, gesteld worden dat expliciete overgangsriten het meest duidelijk terug te vinden zijn in *MARIE ANTOINETTE*. Voor de rite de passage sequenties in de andere films heb ik een bredere en lossere interpretatie van het concept rite gebruikt, namelijk een aantal vaste, opeenvolgende handelingen. De sequentie van het schoolbal in *THE VIRGIN SUICIDES* vormt hier een goed voorbeeld van: voorbereidingen worden getroffen (jurk uitgezocht); de meisjes worden opgehaald door hun dates en krijgen een corsage opgespeld; op het schoolbal wordt er gedanst; de meisjes worden voor een bepaalde tijd weer thuisgebracht. Dit is een voorbeeld van een rite de passage die vele jongeren op Amerikaanse *high schools* een keer zullen meemaken en het heeft zich dan ook gevormd tot een specifiek ritueel.

Ik heb bij de analyses van de films voornamelijk gelet op stilistische elementen, zoals beschreven in *Film Art*, omdat Sofia Coppola bekend staat om haar visuele stijl en dus de inzet van specifieke filmische technieken in haar films. Hieruit volgde dan ook logisch het idee dat deze technieken een grote en belangrijke rol zouden spelen in de verbeelding van de rites de passage in de films, hetgeen inderdaad het geval was. Stilistische en narratieve elementen van een film staan echter nooit compleet los van elkaar. Binnen dit onderzoek was geen ruimte voor het (uitgebreid) analyseren van narratieve elementen, maar voor een volgend onderzoek zou dit zeker een interessante invalshoek kunnen zijn. Er zou dan bijvoorbeeld gelet kunnen worden op hoe aspecten van tijd en ruimte of oorzaak-gevolgrelaties de verbeelding van rites de passage in de films ondersteunen.

Daarnaast ben ik alleen op zoek gegaan naar de impliciete betekenissen in de films, zoals het een neoformalistische analyse betaamt. In de inleiding stelde ik reeds dat dit voldoende was om de onderzoeksvraag te beantwoorden, aangezien deze specifiek op de films zelf is gericht. Het was dus niet nodig om tevens op zoek te gaan naar symptomatische betekenissen. Bepaalde symptomatische interpretaties wat betreft de analyses van de filmtrilogie van Coppola hebben zich echter zodanig opgedrongen dat ik er hier toch kort op in wil gaan. Deze voorbeelden zouden als eventuele voorstellen voor vervolgonderzoek kunnen dienen en komen grotendeels voort uit de samenkomst van de in de inleiding besproken literatuur en de uitkomsten van dit onderzoek.

Backman Rogers stelt dat de fabriekslozing aan het eind van *THE VIRGIN SUICIDES*, waardoor verdikte algen de gehele buurt in een groene waas hullen, dient als visuele expressie van de verrotting die in de kern van de Amerikaanse Droom schuilgaat.⁸¹ De gehele film is volgens haar een uiting van het cliché van de Amerikaanse Droom, en tevens een kritiek hierop. Vanuit dit oogpunt kan er gekeken worden naar de transitie die de Lisbon zusjes doormaken en hun uiteindelijke zelfmoord. Daarnaast kan er, uitgaande van Backman Rogers' opmerking dat Marie Antoinettes lichaam in *MARIE ANTOINETTE* als politiek gebaar wordt geobjectiveerd, onderzocht worden hoe zich dit verhoudt tot het thema van objectivering van vrouwenlichamen in de huidige Westerse maatschappij.

Op dit laatste kan worden voortgebouwd door de filmtrilogie van Coppola te zien in het licht van de beperkte, aan stereotypen gebonden positie van vrouwen in de Westerse maatschappij. Daarbij kunnen alle drie de films van Coppola geïnterpreteerd worden als symptomatisch voor de problemen die jonge meisjes het hoofd moeten bieden tijdens hun

⁸¹ Backman Rogers, "Ephemeral Bodies and Threshold Creatures," 151.

transitie tot jongvolwassen vrouwen. Het feit dat uit de analyses van alle drie de films in dit onderzoek de incorporatiefase van de rites de passage het meest problematisch is gebleken, ondersteunt deze interpretatie: de Lisbon zusjes, Charlotte en Marie Antoinette hebben allemaal te maken met (maatschappelijke) druk van buitenaf en allen hebben ze in meer of mindere mate te maken met controle en verplichtingen die voorkomen dat ze zich ontwikkelen tot de vrouw die ze zelf zouden willen zijn. Dit sluit aan bij zowel Hoskins als Backman Rogers' idee dat er een weigering of onvermogen bestaat om de volwassen wereld te betreden, hetgeen niet alleen geldt voor de Lisbon zusjes die vluchten in zelfmoord, maar ook voor Charlotte die in een staat van verwarring en onduidelijkheid verkeert met betrekking tot haar toekomst, en voor Marie Antoinette die vlucht van de protocollen en verplichtingen die haar nieuwe, ongewenste identiteit haar oplegt.

Aansluitend op het voorgaande kan er een parallel worden getrokken tussen het gedeeltelijke of gehele uitblijven van de problematische incorporatiefase in alle drie de films, en het uitblijven van deze fase in *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* zoals Siegel aangeeft in zijn artikel. Hij stelt dat deze fase uitblijft, omdat heteroseksualiteit nog steeds de norm is in de Westerse maatschappij en alle andere seksuele identiteiten als afwijkingen hiervan worden gezien, en dus niet worden geaccepteerd. De incorporatiefase in *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* had pas kans van slagen kunnen hebben als andere seksuele identiteiten in de Westerse maatschappij zouden zijn geaccepteerd. In het geval van de films van Coppola vormt het vrouwelijke geslacht de afwijking van het normatieve mannelijke geslacht. De rites de passage van de meisjes in Coppola's filmtrilogie hadden pas voltooid kunnen worden als ze complete vrijheid hadden genoten, en in hun transitie niet beperkt en onderdrukt zouden worden vanuit seksistische noties (objectivering vrouwelijk lichaam, kwetsbare vrouwelijkheid, etcetera).

Als laatste wil ik toevoegen dat er tevens gekeken zou kunnen worden naar de vraag of het thema van (adolescentie) rite de passage, en de in deze films bijbehorende thema's van isolatie, eenzaamheid en vervreemding, symptomatisch zijn voor de tijdsperiode waarin deze films zijn gemaakt en uitgekomen. Dit en alle hiervoor genoemde voorbeelden zouden het onderzoek naar de verbeelding van rites de passage in de films van Coppola doortrekken naar een meer maatschappelijk niveau, hetgeen een belangrijke bijdrage zou kunnen zijn aan het wetenschappelijk debat over rites de passage in Coppola's films, maar ook in cinema in het algemeen.

Literatuur

Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010.

Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage*. 1909. Vertaald door Monika B. Vizedom en Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

Hoskin, Bree. "Playground Love: Landscape and Longing in Sofia Coppola's *The Virgin Suicides*." *Literature/Film Quarterly* 35.3 (2007): 214-221.

Lim, Dennis. "It's What She Knows: The Luxe Life." *New York Times*, 10 december, 2010. http://www.nytimes.com/2010/12/12/movies/12sofia.html?pagewanted=all&_r=1&.

Moore, Alexander. "Walt Disney World: Bounded Ritual Space and the Playful Pilgrimage Center." *Anthropological Quarterly* 53.4 (1980): 207-218.

Rickey, Carrie. "Lost and Found: Sofia Coppola." *DGA Quarterly* Spring (2013). <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1302-Spring-2013/Sofia-Coppola.aspx>.

Rogers, Anna Backman. "Great Directors: Sofia Coppola." *Senses of Cinema* 45 (2007).
---. "Ephemeral Bodies and Threshold Creatures: The Crisis of the Adolescent Rite of Passage in Sofia Coppola's 'The Virgin Suicides' and Gus Van Sant's 'Elephant'." *European Journal of Media Studies* 1.1 (2012): 148-168.

---. "The Historical Threshold: Crisis, Ritual and Liminality in Sofia Coppola's *Marie-Antoinette* (2006)." *RELIEF* 6.1 (2012): 80-97.

Siegel, Mark. "*The Rocky Horror Picture Show*: More Than A Lip Service." *Science Fiction and the Non-Print Media* 7.3 (1980): 305-312.

Smaill, Belinda. "Sofia Coppola: Reading the Director." *Feminist Media Studies* 13.1 (2013): 148-162.

Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton U.P., 1988.

Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. 1969. New Jersey: Transaction Publishers, 1995.

---. "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage." In *Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, geredigeerd door Louise Carus Mahdi, Steven Foster en Meredith Little. 5e ed. (Chicago: Open Court Publishing Company, 1994): 3-22.

Films

THE VIRGIN SUICIDES. DVD. Geregisseerd door Sofia Coppola. 1999; Benelux: Universal Pictures International Entertainment, 2010.

LOST IN TRANSLATION. DVD. Geregisseerd door Sofia Coppola. 2003; Amsterdam: A-Film Distribution, 2005.

MARIE ANTOINETTE. DVD. Geregisseerd door Sofia Coppola. 2006; Parijs : Pathé Distribution, 2007.

Bijlage 1: plotsegmentatie THE VIRGIN SUICIDES

C. Credits

1. Eerste zelfmoordpoging Cecilia

- a. Cecilia ligt in bad met haar polsen doorgesneden.
- b. Ze belandt in het ziekenhuis.
- c. Iedereen in de buurt bedenkt redenen waarom Cecilia zelfmoord had willen plegen.
- d. Cecilia ondergaat testen bij de psycholoog, die vervolgens haar ouders adviseert haar om te laten gaan met jongens van haar leeftijd.

2. Introductie jongens bij Lisbon zusjes

- a. Peter Sissen komt eten bij de Lisbons.
- b. De zusjes geven hun eerste en enige feestje ooit voor de buurjongens.

3. Succesvolle zelfmoord Cecilia en nasleep

- a. Cecilia springt tijdens het feestje uit het raam op het hek in de tuin.
- b. Ouders zijn in ontkenning en sporen van Cecilia's zelfmoord worden gewist.
- c. Cecilia's zelfmoord trekt de aandacht van een lokale verslaggeefster.
- d. De vader en buurjongens denken Cecilia te zien.
- e. De meisjes keren weer terug naar school, waar ze met medelijden worden bejegend.

4. Trip en Lux

- a. Lux schijnt jongensgek te zijn.
- b. Trip versiert veel meiden, maar valt voor Lux omdat ze hem geen aandacht schenkt.
- c. Hij vraagt Lux uit en mag televisie komen kijken bij de Lisbons thuis, waarna Lux hem voor het eerst zoent in zijn auto.
- d. Hij krijgt toestemming van Mr. Lisbon om Lux mee te nemen naar het schoolbal, als hij ook afspraakjes voor de andere meisjes kan regelen.
- e. Schoolbal waar Lux zich laat ontmaagden door Trip op het sportveld, waarna Trip haar alleen achterlaat.

5. Isolatie van de zusjes

- a. Nadat Lux te laat thuis is gekomen van het schoolbal, laat Mrs. Lisbon haar dochters niet meer het huis uit.
- b. Lux heeft met willekeurige jongens seks op het dak en wordt bespied door de buurjongens.

- c. De zusjes voorkomen dat de iep in hun voortuin wordt gekapt, waarvan een nieuwsuitzending wordt gemaakt.
- d. De zusjes leggen contact met de buurjongens door middel van knipperende lichten, kaarten en het afspelen van platen via de telefoon.

6. Zelfmoord resterende zusjes en nasleep

- a. De jongens sluipen 's nachts naar het huis van de Lisbons, waar Lux ze opwacht.
- b. De jongens ontdekken de levenloze lichamen van de zusjes en ontvluchten het huis.
- c. Mr. en Mrs. Lisbon verhuizen.
- d. Door fabriekslozing dikke algen in de lucht; thema 'verstikking' bij debutantenbal O'Connor familie.
- e. De buurjongens kunnen de zusjes niet vergeten.

E. End credits

Bijlage 2: plotsegmentatie LOST IN TRANSLATION

C. Credits

1. Aankomst en verkenning Tokio

- a. Bob arriveert in het hotel.
- b. Zowel Bob als Charlotte kunnen niet slapen.
- c. Bob ziet Charlotte voor het eerst in de lift.
- d. Bob neemt een commercial voor whisky op en Charlotte gaat zelf op pad in Tokio.
- e. Bob krijgt visite van een aanstellerige prostituee.
- f. Bob en Charlotte zien elkaar opnieuw in het restaurant.
- g. Bob en Charlotte verkennen afzonderlijk het hotel.

2. Eerste contact tussen Bob en Charlotte

- a. Bob en Charlotte kunnen allebei niet slapen en gaan naar de bar waar ze een gesprek beginnen over waarom ze in Tokio zijn.
- b. Bob is in het zwembad en Charlotte loopt rond in een game hall.
- c. Charlotte doet een drankje met haar man en twee oude bekenden, en ontmoet Bob weer.
- d. Charlotte en Bob komen elkaar tegen bij het zwembad waar Charlotte hem uitnodigt om 's avonds mee uit te gaan.

3. Ontwikkeling sterke band tussen Bob en Charlotte en zelfreflectie beiden

- a. Bob en Charlotte gaan met Japanse vrienden uit in Tokio en feesten bij iemand thuis.
- b. Bob en Charlotte eten samen sushi.
- c. Bob brengt Charlotte naar het ziekenhuis voor haar pijnlijke teen.
- d. Charlotte bekijkt foto's van haar en haar man en Bob speelt golf.
- e. Charlotte en Bob ontmoeten elkaar in een stripclub en vertrekken meteen weer naar het hotel.
- f. Beiden kunnen niet slapen en samen kijken ze een film en praten ze op Bobs kamer.
- g. Charlotte gaat naar een bezienswaardigheid en Bob is te gast bij een Japanse talkshow.
- h. Bob vindt een foto van Charlotte in zijn jasje en belt later zijn vrouw op om te zeggen dat hij beter voor zichzelf wil gaan zorgen.
- i. Bob maakt kennis met de zangeres uit het restaurant.

4. Korte ruzie tussen Bob en Charlotte

- a. Bob wordt wakker terwijl de zangeres zingend rondloopt in zijn kamer.

- b. Charlotte nodigt hem uit voor sushi, maar hij slaat het af en Charlotte merkt de vrouw op in zijn kamer.
- c. Bob en Charlotte zitten in een sushitent en zeggen onaardige dingen tegen elkaar.
- d. 's Nachts worden ze gewekt door het brandalarm en voor het hotel leggen ze het bij.

5. Afscheid

- a. Bob zegt Charlotte dat hij niet weg wil en Charlotte zegt hem te blijven.
- b. Charlotte komt de volgende morgen naar de lobby voor een ongemakkelijk afscheid van Bob.
- c. Bob vertrekt naar het vliegveld en ziet Charlotte op straat lopen, waarna ze alsnog goed afscheid nemen.

E. End credits

Bijlage 3: plotsegmentatie MARIE ANTOINETTE

C. Credits

1. De reis van Oostenrijk naar Versailles

- a. Antoine vertrekt met aanhang uit het ouderlijk paleis.
- b. Ze arriveren in een stuk bos waar de overgangsceremonie plaatsvindt; Marie Antoinette is nu de Dauphine van Frankrijk.
- c. Marie Antoinette ontmoet in een volgend stuk bos de Franse koning en zijn kleinzoon, haar verloofde, Louis Auguste.
- d. Aankomst in Versailles waar Marie Antoinette met argwaan wordt bekeken door het hof.

2. Kennismaking met het dagelijks leven in Versailles

- a. Bruiloft van Marie Antoinette en Louis Auguste.
- b. Tegen de hoop van de koning en het hof in consumeert het echtpaar hun huwelijk die nacht niet.
- c. Marie Antoinette ervaart voor het eerst het aankleedritueel in de ochtend.
- d. Het echtpaar ontbijt voor het eerst samen.
- e. Marie Antoinette woont haar eerste mis bij.
- f. Tijdens het diner roddelt iedereen over elkaar en ziet Marie Antoinette de minnares van de koning, Du Barry, voor het eerst.
- g. Marie Antoinette probeert 's avonds haar man te verleiden in bed, maar tevergeefs.

3. De druk op Marie Antoinette om een erfgenaam te produceren wordt opgevoerd

- a. Mercy waarschuwt Marie Antoinette dat haar huwelijk ontbonden kan worden als er geen nakomeling wordt geproduceerd.
- b. Louis Auguste blijft Marie Antoinette afwijzen in bed.
- c. De broer van Louis Auguste schept op over zijn geweldige seksleven.
- d. Marie Antoinette krijgt een brief van haar moeder die zich zorgen maakt over haar dat ze nog niet zwanger is en dat ze Du Barry, de favoriet van de koning, niet erkent.
- e. Mercy haalt Marie Antoinette over om Du Barry te erkennen.
- f. Nog steeds heeft Marie Antoinette geen geluk in bed.
- g. Mercy vertelt Marie Antoinette over de huidige politieke toestanden en haar dilemma als er een breuk tussen Oostenrijk en Frankrijk ontstaat.

- h.** De koning laat een dokter sturen naar Louis Auguste om te kijken of hij lichamelijk iets mankeert.
- i.** Marie Antoinette ontmoet voor het eerst Yolande de Polignac bij een operavoorstelling.
- j.** Marie Antoinette ontvangt opnieuw een brief van haar moeder die haar zorgen uit.
- k.** 's Avonds gaat het reeds iets beter in bed.
- l.** De volgende ochtend bevalt de schoonzus van Marie Antoinette van een zootje.
- m.** Als Marie Antoinette over de gang loopt wordt er hoorbaar geroddeld over haar kinderloosheid, waarna ze achter gesloten deuren in huilen uitbarst.

4. De extravagante levensstijl van Marie Antoinette begint uit de hand te lopen

- a.** Tijdens een uitbundige winkelsessie besluiten Marie Antoinette, De Polignac en De Lamballe om naar een gemaskerd bal in Parijs te gaan.
- b.** Tijdens het gemaskerde bal ontmoet Marie Antoinette Graaf Axel von Fersen.
- c.** Bij terugkomst blijkt de koning ziek te zijn geworden.
- d.** Du Barry moet Versailles verlaten, zodat de koning zijn biecht kan afleggen.
- e.** Als de koning overlijdt vindt direct de kroningsceremonie van Louis Auguste plaats.
- f.** Marie Antoinette viert haar achttiende verjaardag met een uitbundig feest.
- g.** Mercy waarschuwt haar dat ze zoveel geld spendeert dat er niks meer overblijft voor goede doelen.
- h.** Louis Auguste beslist om geld te blijven sturen naar de Amerikanen als statement tegen Engeland.
- i.** Marie Antoinette krijgt bezoek van haar broer die haar namens hun moeder bekritiseert, omdat ze zo decadent leeft en zo weinig tijd met haar man doorbrengt.
- j.** De broer van Marie Antoinette praat met Louis Auguste en die nacht hebben ze eindelijk seks.

5. Marie Antoinette als moeder

- a.** Marie Antoinette bevalt van een dochter.
- b.** Ze krijgt van haar man de sleutel van het Petit Trianon, een mooi buitenhuis, aangeboden.
- c.** Marie Antoinette heeft het erg naar haar zin op het Petit Trianon en doet aan plattelandse activiteiten met haar dochter en vriendinnen.
- d.** Marie Antoinette nodigt leden van het hof uit voor haar eerste eigen opera optreden in het Petit Trianon, waarin ze een arm boerinetje speelt.

6. De affaire met Axel von Fersen

- a. Tijdens een bal voor de soldaten die in Amerika hebben gevochten ontmoet Marie Antoinette Von Fersen weer.
- b. Tijdens het diner en de spelletjes die er worden gespeeld is er een duidelijke chemie tussen Marie Antoinette en Von Fersen.
- c. Ze beginnen een affaire.
- d. Von Fersen heeft andere verplichtingen en vertrekt weer.
- e. Eenmaal terug in Versailles verveelt Marie Antoinette zich en mist ze Von Fersen.

7. Groeiende kritiek op de koning en Marie Antoinette

- a. Louis Auguste blijft de Amerikanen met veel geld steunen ondanks de hongersnood onder zijn eigen volk.
- b. Er ontstaan steeds meer roddelverhalen over Marie Antoinette.
- c. De moeder van Marie Antoinette overlijdt.
- d. Marie Antoinette baart een zoon.
- e. Meer kritiek op haar grote uitgaven.
- f. Marie Antoinette verliest haar derde kind en begint zich soberder te kleden.

8. Het begin van het einde

- a. De Bastille is bestormd.
- b. Iedereen in Versailles vertrekt, behalve de koning, Marie Antoinette en wat personeel.
- c. Tijdens de jacht wordt de koning gewaarschuwd dat er een boze menigte onderweg is naar Versailles.
- d. Ze zitten opgesloten in het paleis met de boze menigte voor de deur.
- e. Marie Antoinette verschijnt op het balkon en buigt voor de menigte, maar die wil haar naar Parijs hebben.
- f. De koning en Marie Antoinette dineren met het rumoer op de achtergrond.
- g. Als het te gevaarlijk dreigt te worden vertrekken ze per koets.
- h. Versailles is vernield.

E. End credits

Bijlage 4: screenshots THE VIRGIN SUICIDES



1. Voet Lux in broekspijp Peter (00:08:36)



2. Lux en Trip bij schooldocumentaire (00:39:10)



3. Moeder tussen Lux en Trip in (00:41:01)



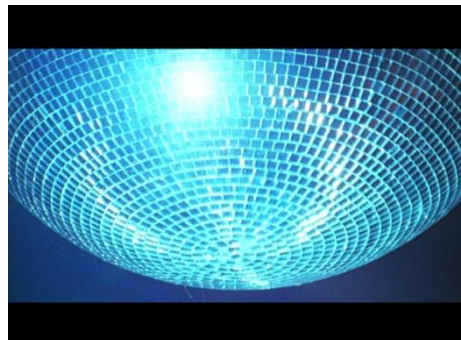
4. Lux en Trip zoenend in auto (00:43:58)



5. Verlegen Tim en Therese (00:13:47)



6. Dansende zusjes (00:57:56)



7. Reflecterende discobal (00:53:07)



8. Meisjesparafernalia (00:09:38)



9. Cecilia als spookverschijning (00:29:04)



12. Gemarkeerde bomen (01:10:51)



10. Groene muren (00:19:38)



13. Lisbon huis in verval (01:11:11)



11. Groene algen in lucht (01:24:42)



14. Zusjes opgesloten (01:06:05)



15. Moeder gaat op in aankleding huis (00:51:45)

Bijlage 5: screenshots LOST IN TRANSLATION



1. Ongebalanceerd shot Bob (00:01:10)



2. Ongebalanceerd shot Charlotte (00:29:24)



3. Long shot Tokio door raam (00:39:19)



4. Long shot Tokio door raam (00:18:09)



5. Gebalanceerde compositie (01:06:34)



6. Gebalanceerde compositie (00:50:14)



7. Charlotte gecentreerd (01:30:25)



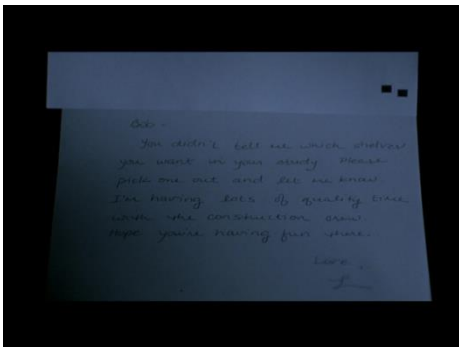
8. Bob gecentreerd (01:30:58)



9. Long shot Charlotte in Tokio (00:18:28)



12. Charlottes roze onderbroek (00:00:24)



10. Bob ontvangt fax van vrouw (00:05:40)



13. Bob in camouflageshirt (00:41:10)



11. Eenzame Charlotte (00:13:11)



14. Dromerig licht nachtclub (00:43:27)

Bijlage 6: screenshots MARIE ANTOINETTE



1. Jonge aanblik (00:02:59)



2. Kinderlijk gedrag (00:04:42)



3. Kinderlijke onbevangenheid (00:05:57)



4. Antoine wordt uitgetkleed (00:07:22)



5. Naakte Antoine (00:07:39)



6. Afkeurende blikken (00:13:46)



7. Long shot ontbijtzaal (00:24:27)



8. Long shot MA op balkon (00:37:11)



9. Long shot huilende MA (00:53:12)



12. Bevrijding (01:15:58)



10. Snoepkleurige hakken (00:54:32)



13. Uitdagend kostuum (00:58:52)



11. Een toren van haar (00:55:43)



14. Sprookjeskwaliteit shot (01:22:35)