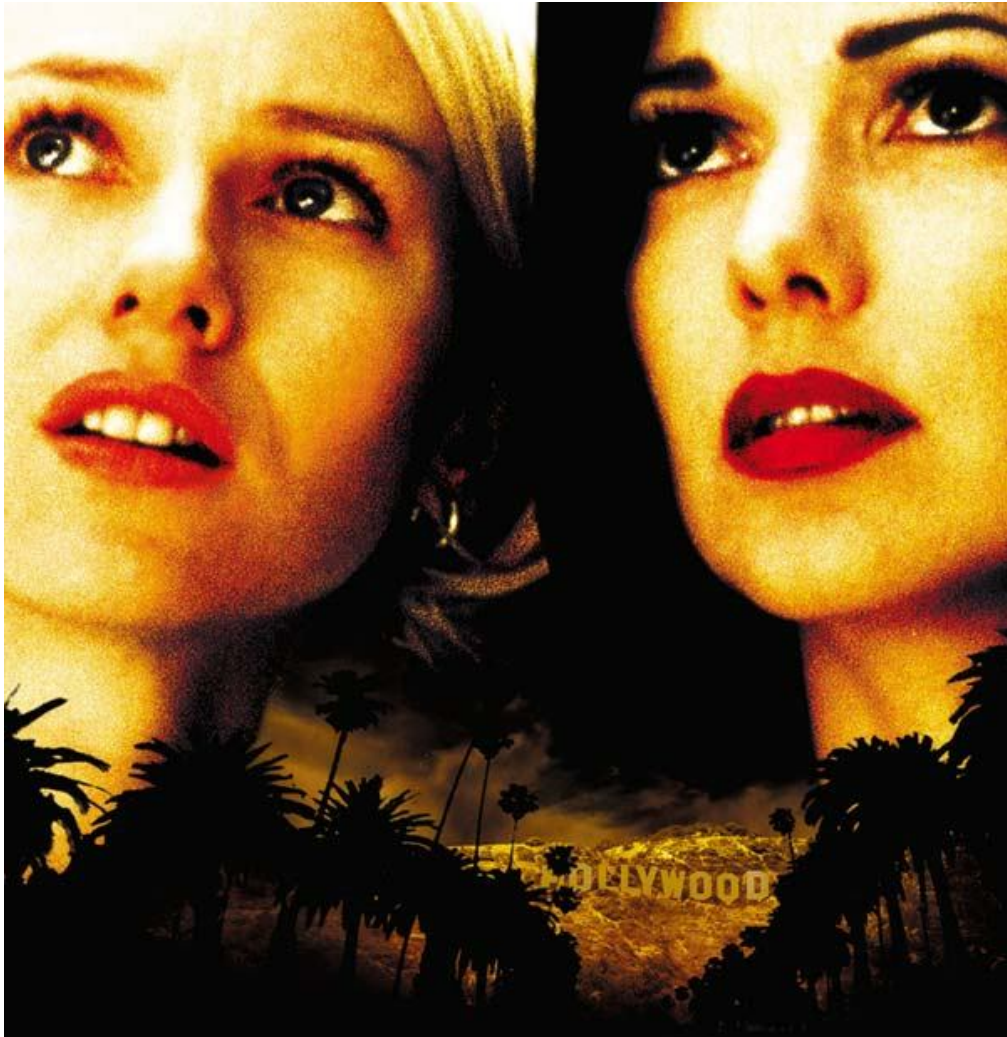


Gender in MULHOLLAND DRIVE



Julie-Renée Sonneveld

Studentnummer 3212556

Blok 4, Schooljaar 2009-2010

Docent: H. Pflug

Thema: Media, Identiteit en Etniciteit.

21-06-10

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Hoofdstuk 1	5
1.1 Feminisme	5
1.2 Gender	6
1.3 De vrouw als Other	6
1.4 Visuele representatie	7
Hoofdstuk 2	10
2.1 David Lynch en voyeurisme	10
2.2 Cinematografie in MULHOLLAND DRIVE	10
2.3 Montage	12
2.4 <i>Three gazes</i> theorie	13
Hoofdstuk 3	14
3.1 Uitleg van het narratief	14
3.2 Lacan en het 'ideal ego'	15
3.3 Narratieve functies	15
3.4 De boodschap van Lynch?	16
Conclusie	18
Literatuur	20

Inleiding

‘I never interpret my art. I let the audience do that.’¹

- David Lynch

Toen producenten van Amerikaans televisienetwerk ABC de serie TWIN PEAKS (1990) voortijdig stopzette, schilderde regisseur David Lynch op een houten bord: ‘I WILL NEVER WORK IN TELEVISION AGAIN’.² Een manier om het einde van zijn serie toch nog recht te zetten, was het idee om het personage Audrey een eigen film te geven.³ Dit idee werd later de film MULHOLLAND DRIVE (2001). Zonder Audrey of andere TWIN PEAKS verwijzingen, maar toch erg kenmerkend voor de maatschappijkritische David Lynch. De vele verwijzingen naar het *film noir* genre die de film bevat, bleken erg interessant voor een feministische filmanalyse.

In dit eindwerkstuk zal het genderdiscours worden gebruikt als theoretisch kader om de representatie van de vrouw in MULHOLLAND DRIVE te analyseren. De narratieve tweedeling in de film zal bij het onderzoeken van de functie van de vrouw een uitgangspunt zijn, evenals de cinematografische weergave van de vrouwelijke personages.

De hoofdvraag die zal worden beantwoord in deze paper, luidt als volgt:

“Hoe verhoudt de narratieve rol van de vrouw in MULHOLLAND DRIVE zich tot de functie van de vrouw zoals beschreven in het genderdiscours?”

Het doel van dit onderzoek is het leveren van een bijdrage aan het genderdiscours. Deze wetenschappelijke tak is nog relatief jong. Dit onderzoek zal ook een toevoeging zijn aan literatuur over de interpretatie van het *film noir* genre in de huidige tijd. Eveneens zal dit onderzoek een uitbreiding zijn op de huidige literatuur over regisseur David Lynch en zijn gebruik en kritiek van bestaande filmtheorieën.⁴

In het eerste hoofdstuk zal het genderdiscours worden weergegeven in een korte historische samenvatting van de wetenschappelijke tak. Hierna worden de theorieën behandeld van Simone de Beauvoir, Jacques Lacan, Laura Mulvey en haar toepassing van het werk van

¹ David Lynch, geciteerd door Sheen, Erica, en Annette Davison, red. *The Cinema of David Lynch, American Dreams, Nightmare Visions*. Londen: Wallflower Press, 2004: 1.

² Hughes, David. *The Complete David Lynch*. Londen: Virgin Publishing Ltd, 2001: 236.

³ Ibidem: 237.

⁴ McGowan, Todd. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press, 2007.

Sigmund Freud. De reden dat juist deze relatief oude theorieën bruikbaar zijn voor dit onderzoek, is dat gedurende MULHOLLAND DRIVE het vrouwelijk lichaam centraal wordt gekoppeld aan verschillende vormen van ‘verlangen’.⁵ Het artikel van Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, sluit hier het beste op aan. Uit deze tekst zal de theorie van de ‘three gazes’ specifiek worden behandeld, waarin Mulvey uitgaat van een zeker soort plezier dat via een mannelijk personage, de camera en de toeschouwer wordt bereikt.⁶ Ook zullen de termen *scopophilia* en *narcissistic scopophilia* van Freud worden gebruikt als uitgangspunt. In deze theorie wordt uitgegaan van een mannelijke blik die het vrouwelijke personage in een film of wil onderdrukken als voyeuristisch object, of die de vrouw wil redden en op die manier als ondergeschikt wil zien.⁷

Door middel van tekstuele analyse van de bovengenoemde bronnen wordt in het eerste hoofdstuk het perspectief voor de rest van dit onderzoek duidelijk gemaakt. De definitie van de term ‘gender’, zal ook worden behandeld in het eerste hoofdstuk. De deelvraag die hierin centraal staat, luidt: ‘Wat is de feministische visie op de functie van de vrouw in de cinema?’.

Na een introductie te hebben gegeven in het genderdiscours, volgt een introductie op de werkwijze van regisseur David Lynch. Dit zal gebeuren door middel van een samenstelling van interviews met de regisseur, evenals twee autobiografieën. De historische context van zijn films zal hierdoor helder worden, evenals zijn visie op de door hem gemaakte films. Hierbij zal worden verwezen naar de film BLUE VELVET (1986, David Lynch), om aan te geven hoe Lynch het gendervraagstuk voyeurisme gebruikt in zijn narratief, en hoe hij dit vervolgens doorbreekt. Hierna volgt een analyse van de cinematografische weergave van de vrouw in MULHOLLAND DRIVE. Hier zal worden gekeken naar de camerakadrering, de belichting en de montage in de film. De deelvraag die hierin centraal staat, is: ‘Hoe wordt de vrouw cinematografisch weergegeven in MULHOLLAND DRIVE?’.

Het laatste hoofdstuk behandelt het narratief. Er wordt ingegaan op de tweedeling in het verhaal en de narratieve functies van Betty/Diane (gespeeld door Naomi Watts) en Rita/Camilla (gespeeld door Laura Elena Harring). De laatste deelvraag luidt dan ook: ‘Wat zijn de narratieve functies van Betty/Diane en Rita/Camilla?’.

Met deze informatie zal de hoofdvraag kunnen worden beantwoord in de conclusie. Hierbij zal een terugkoppeling worden gemaakt met de behandelde theorie.

⁵ McGowan, Todd. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press, 2007: 196.

⁶ Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and the Narrative Cinema.” *Contemporary Film Theory*. Edited by Anthony Easthope. London: Longman, 1975: II C.

⁷ Ibidem: III C1.

Hoofdstuk 1

De vrouw in de cinema

“Wat is de feministische visie op de functie van de vrouw in de cinema?”

Om een goed en volledig beeld te kunnen krijgen op de genderrepresentatie van de vrouw in de cinema, zal eerst de geschiedenis van het feminisme en het ontstaan van de vrouwenstudies worden besproken. Hierbij zal ook worden ingegaan op de definitie van de term ‘gender’.

1.1 Feminisme

De wetenschappelijke tak vrouwenstudies is in de jaren '70 ontstaan uit het feminisme, een grote groepering bestaande uit voornamelijk vrouwen, met als doel het aan de kaak stellen van de scheve machtsverhoudingen tussen mannen en vrouwen. Het feminisme wordt hedendaags beschreven als een golfbeweging die in drie periodes veel aandacht op zichzelf vestigde. De eerste feministische golf was aan het einde van de 19^{de} eeuw en betrof het vraagstuk vrouwenkiesrecht.⁸ Feministen vonden dat dit recht niet alleen aan mannen toebehoorde, maar ook aan de vrouw.

De tweede feministische golf was tussen de jaren 1965 en 1980.⁹ In deze periode kwamen de Dolle Mina's in Nederland met de strijdkreet ‘baas in eigen buik’, die verwees naar hun wens om abortus te legaliseren. De tweede golf, bestaande uit grotendeels babyboomers, probeerde een succes te behalen zoals dat was gelukt met de invoering van het vrouwenkiesrecht, maar nu op het gebied van seks en relaties.¹⁰ Vrouwen zouden zelf de beslissing moeten kunnen maken over abortus, en zouden zelf moeten bepalen hoe zij omgingen met hun partners. De feministen uit de tweede golf hadden niet alleen kritiek op de maatschappij, maar ook op de feministen uit de eerste golf. Zij waren van mening dat hun voorgangers niet radicaal genoeg hadden opgetreden: het kiesrecht was volgens hen alleen merkbaar ‘op papier’ in plaats van in het echte leven.¹¹ Ook vonden feministen uit de tweede golf de strategie van de eerste golf minderwaardig; het beschikbaar maken van mannelijke domeinen voor vrouwen zou namelijk inhouden dat er niets veranderd hoefde te worden aan het mannelijke domein, behalve de toevoeging van de vrouw.¹² In 1965 werd hier een betere

⁸ Buikema, Rosemarie, en Iris van der Tuin, ed. *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007: 19.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem: 20.

aanpak voor verzonnen: het herwaarderen van het vrouwelijke en het benadrukken van het verschil tussen man en vrouw.

De derde golf van het feminisme vond plaats in de jaren negentig van de twintigste eeuw en is hiermee de laatste golf. Er werd hier niet alleen een onderscheid gemaakt tussen man en vrouw, maar ook tussen vrouwen onderling. Feministen uit de derde golf namen het hun voorgangers kwalijk dat steeds werd uitgegaan van een blanke, Westerse vrouw. Er zit namelijk nog een groot verschil tussen het dagelijks leven van Europese vrouwen en bijvoorbeeld Mexicaanse vrouwen. Adrienne Rich noemt dit de factor 'politiek van plaats': de positionering van de vrouw vormt een grote factor voor hoe zij wordt gerepresenteerd.¹³ De huidige groep feministen kenmerkt zich voornamelijk door 'desidentificatie': identificatie tegen iets of iemand in.¹⁴ Zij zetten zich hierbij voornamelijk af tegen feministen uit een eerdere golf, in plaats van tegen mannen en mannelijke domeinen.

1.2 Gender

De term 'gender', zoals gebruikt in de vrouwenstudies en in deze paper, slaat niet op de biologische tweedeling man of vrouw. Het is de sociaal-culturele tegenhanger van het woord 'seks'.¹⁵ Gender laat, in de woorden van feministe Sandra Harding, zien hoe individuen, sociale en institutionele structuren en symbolen mannelijk dan wel vrouwelijk zijn of een mannelijke dan wel vrouwelijke connotatie met zich meedragen.¹⁶ Het uitgangspunt voor veel essays binnen de vrouwenstudies is dat mannelijk geconoteerde structuren of symbolen hoger worden gewaardeerd dan de vrouwelijke variant. Zo wordt de term 'arts' vaak genoemd als voorbeeld: dit woord zou zowel mannelijke- als vrouwelijke doktoren moeten betekenen, maar toch wordt de term als mannelijk of neutraal beschouwd, want vaak genoeg komen we de term 'vrouwelijke arts' tegen.¹⁷

1.3 De vrouw als Other

Simone de Beauvoir (1908-1986) wordt gezien als de 'moeder van het feminisme', al wilde ze hier een groot deel van haar leven niet geassocieerd mee worden. In haar boek *Le Deuxième Sexe* (De Tweede Sekse) uit 1949 beschreef zij het leven van de vrouw: hoe zij worden gezien, hoe hun toekomst wordt verwacht en hoe zij in het leven staan. De Beauvoirs mening in dit boek luidt dat de vrouw secundair is aan de man, door vastgeroeste patronen in de maatschappij. De rol van de vrouw is het vinden van een geschikte man, maar daarna

¹³ Buikema, Rosemarie, en Iris van der Tuin, ed. *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007: 62-63.

¹⁴ Ibidem: 31.

¹⁵ Ibidem: 10.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem: 23.

houdt haar zeggenschap op en zit ze thuis als huisvrouw en moeder van de kinderen. Een zinvolle bijdrage aan de maatschappij is hierdoor uitgesloten.¹⁸ Misschien wel de belangrijkste uitspraak in *De Tweede Sekse*, die betekenis gaf aan de term ‘gender’, was ‘Je komt niet ter wereld als vrouw, je wordt vrouw gemaakt.’¹⁹ Dit geeft nadrukkelijk aan dat het vrouw-zijn een constructie is die niet van biologische aard is, maar sociaal-maatschappelijk. Het is de maatschappij en de omgang met bestaande rolpatronen, die de vrouw in haar spreekwoordelijke hokje duwt. De reden voor deze patronen is het ‘genderen’, aldus De Beauvoir.²⁰ Dit is het toekennen van een mannelijke of vrouwelijke connotatie aan een schijnbaar neutraal woord, zoals het bovengenoemde voorbeeld ‘arts’.²¹ De Beauvoir verwijst hiernaar als zijnde binaire opposities die geconstrueerd zijn door de mens zelf.²² Ze gebruikt hierna de filosoof Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) om aan te geven dat er niet alleen een dualiteit bestaat in het genderen van woorden, maar ook in de aard van het menselijk denken en doen.²³ Volgens de theorie van Hegel heeft de man het beeld van de *Self* (Zelf) en de *Other* (Ander), waarbij de rol van de Other altijd aan de vrouw wordt toegekend. Een voorbeeld dat De Beauvoir hiervoor gebruikt is de reproductie: doordat de vrouw haar lichaam afstaat aan de man en zich na de geboorte in het huis ‘opsluit’ om voor de kinderen te zorgen, maakt de vrouw zichzelf minderwaardig aan de man. Hiermee blokkeert de vrouw haar eigen weg naar transcendentie.²⁴

1.4 Visuele representatie

Toen de vrouwenstudies opkwam in de jaren '70, werd de feministische visie niet alleen op de maatschappij toegepast, maar ook op de cinema. Laura Mulvey (1941) is één van de auteurs die hier een bijdrage aan heeft geleverd. In haar artikel uit 1975, *Visual Pleasure and the Narrative Cinema*, beschreef Mulvey de manier waarop de vaststaande genderpatronen invloed hebben op de cinema. De theorie waarop zij deze opvatting baseerde, is die van Sigmund Freud. Volgens Freud zijn er twee manieren waarop een man ergens naar kijkt: *scopophilia* (scopofilie) en *narcissistic scopophilia* (narcissistische scopofilie).²⁵ Scopofilie is volgens Freud één van de seksuele instincten en komt tot stand wanneer de man andere mensen als object gaat zien. Scopofilie is te vergelijken met voyeurisme: in zijn extreme

¹⁸ Buikema, Rosemarie, en Iris van der Tuin, ed. *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007: 15.

¹⁹ De Beauvoir in Buikema, Rosemarie, en Iris van der Tuin, ed. *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007: 15.

²⁰ Ibidem: 17.

²¹ Buikema, Rosemarie, en Iris van der Tuin, ed. *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007: 22.

²² Ibidem.

²³ Ibidem: 23.

²⁴ Ibidem: 24.

²⁵ Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and the Narrative Cinema.” *Contemporary Film Theory*. Edited by Anthony Easthope. London: Longman, 1975: II A – B.

vorm kan de man het kijken omzetten in een obsessieve vorm waarin hij het object *moet* zien om seksueel bevredigd te worden.²⁶ Mulvey vindt deze term uiterst toepasbaar op de toeschouwer van de cinema: deze bevindt zich in een donkere zaal, afgeschermd van de personages op het scherm.²⁷ Deze afscherming geeft de toeschouwer het idee van het kijken naar een wereld waar hij niet thuis hoort, waarbij de toeschouwer de rol van de Peeping Tom kan aannemen.

Narcissistische scopofilie is een term die Freud koppelde aan de spiegeltheorie van Jacques Lacan. In deze theorie wordt het moment dat een baby zichzelf voor de eerste keer in de spiegel ziet, benoemd als het beginpunt voor de constructie van zijn ego.²⁸ Dit is namelijk het moment dat het kind ziet dat hij een lichaam heeft en het moment dat het kind gaat begrijpen hoe zijn geest zich tot zijn lichaam verhoudt. Volgens Lacan ziet het kind zichzelf als meer compleet en perfect voor hij zichzelf in de spiegel herkent, dit leidt daarom tot *misrecognition* en zorgt ervoor dat het kind zich later zal gaan identificeren met andere mensen. Freud gebruikte deze spiegeltheorie omdat deze *misrecognition* met het eigen ego belangrijk is in de narcissistische scopofilie. In deze vorm van kijken neemt de toeschouwer namelijk de rol aan van het mannelijke hoofdpersonage in de film, het *ideal ego*.²⁹

Deze twee manieren van kijken, zoals beschreven door Freud, werden door Mulvey omgezet in haar eigen theorie van de *'three male gazes'*: drie manieren waarop de vrouw als object wordt neergezet in de cinema. De eerste mannelijke blik is die van het mannelijke personage naar het vrouwelijke personage, hij ziet haar als seksueel object en kijkt naar haar. De tweede mannelijke blik is die van de camera naar het vrouwelijke personage: via *point of view shots* wordt de vrouw als object getoond. De derde mannelijke blik is die van de toeschouwer in de bioscoop via de *point of view* van het mannelijke personage naar de vrouw op het scherm.³⁰ De rol van de vrouw wordt hierdoor het vasthouden van de mannelijke blik, in de eerste plaats als mannelijke fantasie; in de tweede plaats zodat de toeschouwer de macht en controle over de vrouw heeft door zich te identificeren met het mannelijke personage.³¹ Deze controle wil de man houden omdat hij de vrouw ziet als een bedreiging door haar gebrek aan een penis.³² Dit wordt door Freud ook wel het castratiecomplex genoemd en stamt uit de periode dat kleine kinderen zich bewust worden van het verschil tussen hun lichamen.³³ Het jongetje merkt dat het meisje iets 'mist' en wordt hierdoor overvallen met de angst dat

²⁶ Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and the Narrative Cinema." *Contemporary Film Theory*. Edited by Anthony Easthope. London: Longman, 1975: II A.

²⁷ Ibidem: II A.

²⁸ Ibidem: II B.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem: III A-B.

³¹ Ibidem: III A.

³² Ibidem: I A.

³³ Buikema, Rosemarie, en Iris van der Tuin, ed. *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007: 180.

haar iets is ontnomen en dat hem dat ook kan gebeuren.³⁴

De manier waarop de man deze angst kan overwinnen is door haar te straffen of juist door haar te redden, hierdoor is de vrouw ondergeschikt aan de man en voelt hij zich een held.³⁵

Een andere manier is door de vrouw om te zetten in een fetisj, zodat ze niet langer als bedreigend wordt gezien.³⁶

³⁴ Buikema, Rosemarie, en Iris van der Tuin, ed. *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007: 180.

³⁵ Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and the Narrative Cinema." *Contemporary Film Theory*. Edited by Anthony Easthope. London: Longman, 1975: III C1.

³⁶ *Ibidem*.

Hoofdstuk 2

“Hoe wordt de vrouw cinematografisch weergegeven in *MULHOLLAND DRIVE*?”

2.1 David Lynch

De Amerikaanse regisseur David Lynch (1946) wordt in één van zijn biografieën beschreven als ‘one of the country’s darkest directors’³⁷, verwijzend naar zijn voorliefde voor het *film noir* uit de klassieke Hollywoodperiode van de jaren ’30. Lynch begon zijn carrière als kunstschilder en vond later zijn passie in de cinema.

Volgens Erica Sheen en Annette Davison, schrijvers van de biografie *The Cinema of David Lynch*, plaatst de excentrieke regisseur zijn werk middenin de *mainstream* productie, maar vervreemdt hij zich van alle filmconventies die hierbij gebruikelijk zijn.³⁸ Zo maakte hij films met surrealistische thema’s, zoals *ERASERHEAD* (1976) waarin een gemuteerde baby voorkomt, maar hij verwees ook naar één van de meest besproken thema’s in de feministische literatuur: voyeurisme. Dit deed hij in *BLUE VELVET* (1986), waarin hoofdpersoon Jeffrey in een kledingkast kruipt en de vrouw Dorothy begluurt als zij zich uitkleedt en door de kamer loopt, waarna zij wordt verkracht door een psychopaat.

Lynch kan door zijn ongebruikelijke stijl een postmodernistische auteur worden genoemd.³⁹

2.2 Cinematografie in *MULHOLLAND DRIVE*

Het narratief zal in dit hoofdstuk nog niet nadrukkelijk worden besproken, maar belangrijk voor dit hoofdstuk is de wetenschap dat *MULHOLLAND DRIVE* is op te delen in twee stukken: de droom van Diane (vanaf het begin van de film tot en met 1:10:20) en de werkelijke wereld waarin Diane zich bevindt als ze wakker wordt (vanaf 1:10:20 tot het einde van de film).

Deze tweedeling is niet alleen tegenstellend in de namen en doelen van de personages (dit zal



worden behandeld in hoofdstuk 3), maar ook in cinematografie, licht, geluid en montage.

Contrast is hierbij een belangrijk woord. In de kleding en make-up is al een groot contrast te zien tussen Betty en Rita: Betty heeft een witte panty aan, Rita een zwarte broek (zie afbeelding 1).

Afbeelding 1: kleurcontrast in kleding.

³⁷ Sheen, Erica, en Annette Davison, red. *The Cinema of David Lynch, American Dreams, Nightmare Visions*. Londen: Wallflower Press, 2004: 1.

³⁸ Ibidem: 2.

³⁹ Ibidem.

Betty is naturel qua make-up, Rita heeft donker opgemaakte ogen en dieprode lippenstift op (zie afbeelding 2). Het licht-donker contrast tussen Betty en Rita is kenmerkend voor hun persoonlijke omgeving en karakter: Betty is kinderlijk naïef en enthousiast, Rita is mysterieus en beklemmend. De wereld waarin Betty terecht komt is mooi en veelbelovend, die van Rita is eng en onbekend. In het tweede deel van de film wordt dit drastisch anders: Diane is ongewassen en vies, Camilla is opgemaakt en sprankelend.



Afbeelding 2: verschil in make-up.



Afbeelding 3: Rita als fetisj.

Op het gebied van focalisatie wordt de narratieve relatie tussen Rita en Betty bevestigd in de cinematografie: Rita heeft haar eigen *point of view shots* tot op het moment dat Betty zich over haar ontfermt. Voor en na het ongeluk kijkt Rita namelijk om zich heen en de camera neemt haar blik aan. Wanneer ze zich in de struiken verbergt voor Betty's tante Ruth, is dit ook een *point of view*. Maar op het moment dat Betty besluit haar te helpen, in plaats van haar aan te geven bij de politie, heeft alleen Betty de *point of views* en *over the shoulder shots*. Volgens Mulveys theorie over de positie van de vrouw in de film, volgt Rita hierbij de conventies om zichzelf secundair op te stellen. Haar positie als slachtoffer wordt bevestigd in shots waarin Rita hulpeloos opgekruld op bed ligt, verstijfd van angst onder de douche staat en met haar handen voor haar hoofd zit. Betty krijgt hierbij de mannelijke functie toegewezen om Rita te redden. In de cinematografie wordt dit duidelijk in de verdeling van de two-shots: Betty staat hoger in het kader en is zo superieur, of Betty neemt een groter deel van het kader in. Dat Rita zichzelf toestaat om zich te laten 'redden' door Betty, wordt bevestigd in de scène waarin Betty haar een pruik geeft en mooi opmaakt. Hierin wordt de vrouw, Rita, een fetisj gemaakt waarvoor de man, Betty, niet hoeft te vrezen. Haar bedreiging (het grote bedrag aan cash geld dat Rita in haar tas meedraagt) wordt gecompenseerd door haar een spektakel te maken met een blonde pruik en een dikke laag make-up (zie afbeelding 3).

2.3 Montage

In de montage is, net als in de cinematografie, een tweedeling te vinden tussen het eerste en het tweede gedeelte van de film. Het eerste deel volgt de wetten van de klassieke Hollywood methode: bij elke nieuwe locatie een *establishing shot*, gevolgd door een long shot, medium shot en medium-close up waarbij als het ware wordt ‘ingezoomd’ op het personage dat in die scène centraal staat. Dit geldt tenminste voor Rita, Betty en Adam, want de overige personages worden vooral fragmentarisch gekadreed of van ver weg gefilmd zodat ze heel klein lijken in een grote ruimte: Mister Roque in de rode ruimte lijkt erg klein en van de twee mannen aan de telefoon ziet de kijker alleen het achterhoofd en een hand. Ook wordt gebruik gemaakt van de gebruikelijke *shot-reverse shot* techniek in het eerste deel van de film: wanneer een personage aan het woord is wordt deze getoond, gevolgd door een reactie van het luisterende personage. In het tweede deel van MULHOLLAND DRIVE worden deze regels echter niet meer opgevolgd.⁴⁰ Wanneer Diane koffie voor zichzelf zet en zich omdraait, ziet ze Camilla. Maar in plaats van een normale *shot-reverse shot* volgorde Diane-Camilla-Diane-Camilla wordt dit doorbroken met een beeld van Diane op de plaats waar Camilla zich net bevond (zie afbeeldingen 4 t/m 7).



Afbeeldingen 4 t/m 7: discontinue montage.

⁴⁰ McGowan, Todd. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press, 2007: 195.

2.4 *Three gazes* theorie

Wanneer wordt gekeken naar de de *three gazes* theorie van Laura Mulvey, blijkt dat deze van toepassing is wanneer Betty wordt gezien als de mannelijke hoofdpersoon. Zoals eerder genoemd neemt Betty de *point of views* van Rita over op het moment dat ze het verhaal binnentreedt. Ook is op te merken dat er aanzienlijk veel *close ups* en *extreme close ups* zijn van Rita's rood gestifte lippen, rode nagels en huilende ogen: de elementen die haar zowel een spektakel als een slachtoffer maken. Hierbij wordt de camera gepositioneerd aan de kant van Betty, waarop *point of view shots* van Betty naar Rita volgen. Betty's ogen zijn hierdoor de *male gaze* via welke naar Rita als object en spektakel wordt gekeken.

Hoofdstuk 3

“Wat zijn de narratieve functies van Betty/Diane en Rita/Camilla?”

3.1 Uitleg narratief

Alvorens de narratieve functies van Betty/Diane en Rita/Camilla te bespreken, lijkt een korte uitleg van het narratief op zijn plaats. Het tweede deel van de film, dat begint nadat Betty de blauwe kubus opent, is de werkelijke wereld. Het hoofdpersonage is hierbij Diane Selwyn, die naar Los Angeles is gekomen na het winnen van een danswedstrijd (de allereerste beelden in de film verwijzen hiernaar). Ze is echter geen goede actrice: regisseur Bob Rooker wijst haar af en geeft de hoofdrol aan Camilla Rhodes, waarna Diane en Camilla een liefdesrelatie krijgen. Camilla valt echter voor regisseur Adam, die versgescheiden is van zijn overspelige vrouw. Deze informatie hoort Diane allemaal op het feest dat Adam geeft. Ze is hier kapot van en huurt iemand in om Camilla te vermoorden. Deze huurmoordenaar vertelt haar dat hij een blauwe sleutel op haar tafel achterlaat ‘als het allemaal gebeurd is’. Wanneer Diane de sleutel op haar tafel ziet, wordt ze overvallen met een paniekerig gevoel van spijt en wanhoop (gevisualiseerd door de twee oude mensen) en ze pleegt zelfmoord.

Voor dit gebeurt, droomt Diane het hele eerste deel van de film. Dit is te zien in de eerste paar beelden van de film: een *point of view shot* kruipend over een bed met rode lakens en een rood kussen, *fade to black*. Later blijkt dat dit het bed is van Diane, en hieruit wordt duidelijk dat de hele film vanuit haar wordt gefocaliseerd. In deze droom is Camilla de mysterieuze Rita en Diane zelf verschijnt als de naïeve Betty die Rita bijstaat in haar zoektocht naar haar identiteit.⁴¹ Omdat Diane een hekel heeft aan Adam, is de regisseur in de droom een sulletje die wordt beheerst door de maffia. Dit wordt visueel ook nog eens benadrukt: Adam heeft bijna het hele eerste deel van de film roze verfvlekken op zijn bril en kleding.⁴² De informatie die Diane hoorde op het feest, wordt verwerkt in deze wereld: Adam heeft een vrouw die een affaire heeft met de schoonmaker. Ook krijgt de cowboy een rol in haar droom, omdat ze die zag lopen op het feest. Zijn aanwezigheid is een obstakel voor Adam.

De mysterieuze blauwe sleutel en kubus die worden gevonden in de tassen van Rita en Betty verwijzen naar Dianes werkelijke wereld, en wanneer Betty de kubus uiteindelijk opent, wordt Diane wakker op de dag dat ze erachter komt dat de moord op Camilla is gepleegd, de dag waarop ze later zelfmoord zal plegen.

⁴¹ McGowan, Todd. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press, 2007: 199.

⁴² *Ibidem*: 205.

3.2 Lacan en het 'ideal ego'

Alhoewel Diane niet zoveel *screentime* heeft als Betty, is Diane het hoofdpersonage in MULHOLLAND DRIVE. Het is haar wereld en het zijn haar verlangens die haar de droom geven waarin ze Betty is. Alles lijkt Diane te overkomen: Camilla vertelt haar dat ze geen contact meer moeten hebben, Camilla laat Diane zien dat Adam haar nieuwe liefde is en Camilla vraagt haar naar het feest te komen. Zelf lijkt Diane geen controle meer te hebben over haar leven, Camilla maakt de beslissingen. Diane laat dit gebeuren, waarschijnlijk door een gebrek aan zelfvertrouwen na haar gefaalde acteercarrière. Camilla is degene die haar nog bijrolletjes kon geven in haar films, zij is hierbij de 'redder' van Diane.

In Dianes droomwereld is het juist Betty die de keuzes maakt voor Rita: Betty besluit de tas te doorzoeken om Rita's echte naam te achterhalen, Betty besluit een telefoontje te plegen naar de politie en Betty wil langsgaan bij Diane Selwyn. Betty heeft hierbij alle controle over Rita en maakt haar hierdoor tot een object. Rita werd al sinds het begin van de droom onderdrukt: in de limousine had Rita niets te zeggen en in het huis van Bettys tante maakt Betty de beslissingen. Dat Betty de 'redder' kan zijn van Rita, is Dianes grootste wens: zelfs wanneer Betty op de set komt van de 'Sylvia North Story' en ze Adam ziet, beslist Betty om in plaats van de confrontatie aan te gaan met de regisseur, te vertrekken met Rita, op zoek naar haar identiteit. Het 'bezitten' van Rita is haar belangrijker dan de confrontatie met Adam.

Het aannemen van de identiteit van Betty is voor Diane dus exact gelijk aan de 'ideal ego' zoals beschreven door Jacques Lacan: Diane neemt de rol aan van een perfectere versie van zichzelf om zo het object te onderdrukken en te kunnen beheersen, uit angst dat het object de macht over zou kunnen nemen.

3.3 Narratieve functies

Diane zou volgens de theorie van Simone de Beauvoir kunnen worden gezien als representatief voor alle vrouwen in de wereld: ze is secundair aan de man (want Adam krijgt Camilla) en draagt niets zinvols bij aan de maatschappij. Haar succes hangt af van de mannen in de film: regisseur Bob Rooker ontnam haar de rol van haar dromen door de rol aan Camilla te geven en Adam ontnam haar Camilla. In het narratief vervult Diane de hoofdrol en haar verlangen naar Camilla (en naar acceptatie en succes in de filmwereld) wordt door haar droom verbeeldt in het eerste deel van de film.

Betty is, zoals boven al beschreven, het *ideal ego* van Diane. Zij heeft de narratieve functie van een mannelijk hoofdpersonage, zoals beschreven door Laura Mulvey: Betty kijkt naar Rita volgens de *three gazes* en wil Rita redden zodat ze haar kan bezitten.

Rita's functie in het narratief is die van de vrouw in de cinema, zoals beschreven door Laura Mulvey. Haar rol is het worden bekeken, bewonderd en onderdrukt. Dit wordt in beeld

gebracht door vele close-ups van haar schoonheid: de rode lippen, rood gelakte nagels, zwaar opgemaakte ogen.

Camilla is, in tegenstelling tot Rita, een machtige en succesvolle vrouw die door haar talent en schoonheid alles krijgt wat ze wil. Ze windt Diane om haar vinger door een relatie met haar te beginnen, maar geeft blijkbaar zo weinig om haar dat ze Diane vervangt door de naamloze actrice die ze zoent op het feest (afbeelding 8) en uiteraard door Adam. Diane ziet Camilla als een geweldige vrouw die ze wil bezitten, maar die ongrijpbaar blijkt. Dit is te vergelijken met de theorie van het castratiecomplex zoals beschreven door Freud: mannen vrezen vrouwen door hun gebrek aan een penis en willen de vrouw onderdrukken, uit angst dat zij macht over hen kan krijgen. Camilla is de vrouw die macht heeft over Diane: Camilla bepaalt wat Diane wel en niet mag doen (“we shouldn’t do this anymore” en “come to the party”).



Afbeelding 8: beiden Camilla Rhodes.

3.4 De boodschap van Lynch?

In de periode dat David Lynch nog geen films maakte, werd hij een ‘*notorious shock artist*’ genoemd.⁴³ MULHOLLAND DRIVE zou ook op deze manier gezien kunnen worden: de complexiteit van het narratief zou kunnen worden weggeschreven als simpelweg het choqueren van het publiek, het testen van hun intelligentie. Maar doordat Lynch in BLUE VELVET al verwees naar voyeurisme (en daarmee naar de feministische filmtheorie), lijken de cinematografische en narratieve keuzes in MULHOLLAND DRIVE niet zomaar te zijn gekozen.

In het beginshot van BLUE VELVET speelde David Lynch al met de verwachting van de kijker: de lucht blauw, het gras is groen en de camera trekt met een *craneshot* langs een lieflijk wit huisje waar een man de bloemetjes besproeit met een tuinslang, naar het gras waaronder de aarde donker en vies is en waar de insecten krioelen. Het plaatje lijkt mooi en onschuldig, maar ondertussen weet men niet wat er voor onheilspellende dingen er gebeuren.

Hetzelfde lijkt aan de hand met MULHOLLAND DRIVE. Hierin is het eerste deel van de film, de droom van Diane, mooi en onschuldig. Een liefdesverhaal waarin de onschuld overwint van het kwaad. Maar als Diane wakker wordt is haar leven niets vergeleken met de wereld van haar *ideal ego*.

David Lynch gebruikt de maatschappijkritische, feministische filmtheorie van De Beauvoir,

⁴³ Sheen, Erica, en Annette Davison, red. *The Cinema of David Lynch, American Dreams, Nightmare Visions*. Londen: Wallflower Press, 2004: 1.

Lacan, Freud en Mulvey om zelf zijn kritiek op de maatschappij te tonen zoals hij dat ook al deed in zijn eerdere werk: het lijkt allemaal zo mooi, maar ondertussen is de werkelijkheid hard. Zoals al in Club Silencio werd gezegd: “It is all an illusion.”

Conclusie

“Hoe verhoudt de narratieve rol van de vrouw in *MULHOLLAND DRIVE* zich tot de functie van de vrouw zoals beschreven in het genderdiscours?”

Zoals de zogenoemde moeder van het feminisme, Simone de Beauvoir, samenvatte in *Le Deuxième Sexe* is de functie van de vrouw het bijstaan van haar man. De vrouw heeft niets te zeggen, voegt niets toe aan de maatschappij en ze wordt gezien als minderwaardig aan de man: als de biologische Other, terwijl de man zich tot Self benoemt. Dit werd het uitgangspunt van de feministische theorieën en dus ook van de feministische filmtheorie. Laura Mulvey gebruikte Sigmund Freud in haar artikel *Visual Pleasures and the Narrative Cinema* en beschreef de manieren waarop werd gekeken naar de vrouw. Zij was hierbij een object, haar enige functie was het bekeken worden, soms ook bewonderd. De toeschouwer identificeerde zich hierbij met het mannelijke hoofdpersonage: het *ideal ego*, zoals benoemd door Jacques Lacan. Mulvey concludeerde: de vrouw in de cinema is minderwaardig aan de man, die haar wil onderdrukken of wil redden, met als doel haar te bezitten.

In *Mulholland Drive* past David Lynch deze theorie toe door de narratieve functie van Betty/Diane en Rita/Camilla gelijk te maken aan de functies zoals beschreven door Mulvey. Diane representeert de onderdrukte vrouw, Camilla de gecasteerde vrouw die beangstigend is voor de man door haar schoonheid en succes. In de droomwereld van Diane identificeert zij zich met haar *ideal ego*: Betty, die op haar beurt Rita onderdrukt als seksueel object. Bettys doel is in dit narratief het bezitten van Rita, ze wil haar liefde winnen door Rita te ‘redden’ van de gangsters uit de limousine en door haar ware identiteit terug te vinden.

Deze functies worden niet alleen op narratief niveau duidelijk gemaakt, maar ook op het gebied van cinematografie en montage. Het eerste deel in de film, de droom, maakt gebruik van de *three gazes* theorie van Mulvey, waarbij drie mannelijke blikken worden ingezet om de vrouw tot lustobject neer te zetten. Aan het begin van de droom heeft Rita nog *point of view shots*, maar vanaf het moment dat Betty haar intrede maakt, neemt zij de *point of view shots* van haar over en wordt vanuit Betty gefocaliseerd. De *close-ups* en *extreme close-ups* in de droom zijn voornamelijk van Rita, om haar vrouwelijke schoonheid te benadrukken en te bevestigen als spektakel. Er wordt in de droom gemonteerd volgens de klassieke Hollywood methode: *shot-reverse shots* kloppen precies.

In het tweede deel van de film, de werkelijke wereld van Diane, is de montage discontinu. De *shot-reverse shots* kloppen niet langer en er wordt geen gebruik meer gemaakt *extreme close-ups* en *close-ups*. Ook het licht-donker contrast dat in het eerste deel van de film werd gebruikt tussen Betty en Rita, wordt in het tweede deel niet meer gehanteerd.

Er zijn zoveel voorbeelden van de feministische filmtheorie te vinden in *MULHOLLAND*

DRIVE, dat het aannemelijk is dat David Lynch dit met een reden doet. In BLUE VELVET deed hij hetzelfde: het spelen met de verwachting van de kijker. Alles lijkt prima, maar ondertussen gebeuren er duistere dingen.

Met MULHOLLAND DRIVE gebruikt Lynch de feministische visie van de vrouw in de cinema door de *three gazes* theorie van Mulvey in te zetten bij Betty. Door een vrouw te gebruiken voor de *male gaze*, stuurt Lynch de interpretatie van de kijker en creëert hij een verwachtingspatroon dat hij doorbreekt met de narratieve tweedeling in het verhaal. Het gebruik van de feministische filmtheorie wordt op deze manier ingezet als kritiek op de maatschappij: het lijkt zo mooi, maar het is allemaal een illusie. De dood van Diane en de hierdoor gevonden rust wordt dan bevestigd aan het einde van de film: ‘Silencio.’

Literatuur

Blue Velvet. Reg. David Lynch, Scen. David Lynch, Act. Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Dennis Hopper. De Laurentiis Entertainment Group, 1986.

Buikema, Rosemarie, en Iris van der Tuin, ed. *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007.

Eraserhead. Reg. David Lynch, Scen. David Lynch, Act. Jack Nance, Charlotte Stewart. American Film Institute (AFI), 1976.

Hughes, David. *The Complete David Lynch*. Londen: Virgin Publishing Ltd, 2001.

McGowan, Todd. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press, 2007.

Mulholland Drive. Reg. David Lynch, Scen. David Lynch, Act. Naomi Watts, Laura Harring, Justin Theroux. Les Films Alain Sarde, 2001.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and the Narrative Cinema." *Contemporary Film Theory*. Edited by Anthony Easthope. London: Longman, 1975.

Sheen, Erica, en Annette Davison, red. *The Cinema of David Lynch, American Dreams, Nightmare Visions*. Londen: Wallflower Press, 2004.