

Through the Looking-Glass:  
Een onderzoek naar spiegels in de films van Scorsese,  
Aronofsky en Refn

Ella Esposito

Promotor: Steven Jacobs  
Assessor: Ruben Demasure

## **Abstract**

Deze masterproef onderzoekt hoe spiegels ingezet worden in het oeuvre van drie hedendaagse regisseurs, Martin Scorsese, Darren Aronofsky, en Nicolas Windig Refn, om zo op het belang van spiegels in het gehele filmgenre te wijzen. De drie regisseurs worden thematisch gelinkt. Na een uiteenzetting van de reeds bestaande theorie rondom spiegels en meer bepaald rondom spiegels in film, zal ik dieper ingaan op de concrete praktijk. Aan de hand van verschillende werken van de drie gekozen auteurs toon ik via screenshots de draagwijdte van de spiegel aan in een film. Er zal aangetoond worden dat in elk van deze shots de spiegel een bepaalde narratieve en/of vormelijke meerwaarde vormt voor de scène. Uitgaand van de theorie en de voorbeelden maak ik hierbij een onderscheid in verschillende functies: de spiegel met betrekking tot identiteit, tot verlangen, tot fictie en tenslotte de spiegel als breekpunt. De spiegelshots worden op esthetisch appreciërende wijze geanalyseerd en er is dan ook een paragraaf weggelegd voor de vormelijke aspecten van de spiegel in het kader. Het doel van deze paper is om een leegte op te vullen binnen de filmanalyse, aangezien de spiegel volgens mij onvoldoende evenredig met haar waarde onderzocht is. De spiegel draagt naar mijn mening een bijzondere kracht in zich die cinema naar een hoger niveau kan tillen, maar nog te weinig wordt het denken over de spiegel overgedragen op haar toepassing in film. Door zowel te theoretiseren alsook te concretiseren, toon ik het belang van de spiegel voor film aan en een geef zo een aanzet voor verder onderzoek.

**Keywords:** spiegel, film, Scorsese, Aronofsky, Refn



# **Inhoudsopgave**

0. Inleiding	6
1. Theoretische kadering	8
1.1 Denken over de spiegel	8
1.2 Spiegel en film	11
1.3 De wereld van Scorsese	15
1.4 De wereld van Aronofsky	17
1.5 De wereld van Refn	18
2. Casestudies	20
2.1 Identiteit	20
2.1.1 Het opzetten van het masker	20
2.1.2 Het afnemen van het masker	26
2.1.3 Schaduw versus ego	30
2.2 De spiegel van verlangen	36
2.2.1 Het verlangen naar anderen	36
2.2.2 Vanitas	41
2.3 De diepte van de spiegel	44
2.3.1 De spiegel als toegang tot de fictie	44
2.3.2 Vormelijke mogelijkheden	48
2.4 Het spiegelmoment als breekpunt	54
3. Conclusie	57
4. Bibliografie en filmografie	59



## 0. Inleiding

Spiegels en weerspiegelingen hebben de mens altijd al gefascineerd. Op een plat vlak ontstaat een exacte kopie van de wereld om ons heen, die zo echt lijkt dat we het gevoel hebben deze aan te kunnen raken. De spiegelwereld maakt een onmiddellijke weergave van onszelf mogelijk. Voor de uitvinding van de fotografie was het zowaar de enige mogelijkheid om het eigen aangezicht te kunnen bekijken. Het is alsof de spiegel ons vertelt wie we zijn. De reflectie lijkt werkelijker dan de werkelijkheid. Echter ervaren we ook dat in de spiegelwereld alles net omgedraaid is ten opzichte van de realiteit. De spiegelwereld krijgt zo iets *unheimlich*: wie tracht door het glas te dringen komt in een imaginaire wereld van leugens en bedrog terecht. De spiegel dreigt onze wereld op zijn kop te zetten en waarheden te onthullen die we liever niet onder ogen komen.

Ook film kan de realiteit exact weergeven en ons confronteren met onszelf. “It's the spectator, and not life, that art really mirrors”, schreef Oscar Wilde, wat zeker ook waar is voor film. De spiegel ontwikkelde zich snel tot een geliefde en veelgebruikte filmtroop. Wanneer juist gebruikt, kunnen spiegels een waardevolle toevoeging voor film betekenen. Naast het visueel interessante aspect kunnen ze eveneens info geven over het narratief. Het gebruik van spiegels in film is een opvallende en veelbetekenende ingreep die naar mijn mening nog onvoldoende onderzocht is. Over spiegels is reeds veel nagedacht en geschreven, maar de toepassing op film blijft theoretisch onderbelicht. Daarom wil ik in deze masterpaper graag de bestaande theorievorming verder uitwerken en toepassen in de analyse van enkele concrete films. Het doel hierbij is om uit de theorie functies van spiegels af te leiden die nuttig zijn bij het begrijpen en interpreteren van een film.

In het eerste hoofdstuk verwerk ik de bestaande theorie, zowel het meer algemene denken over de spiegel als over haar concrete gebruik in film. Twee auteurs die bijzonder belangrijk waren voor dit onderzoek zijn Thomas Elsaesser en Dominique Païni. In hun werk, respectievelijk *Film theory: an introduction through the senses* en *L'attrait des miroirs*, geven ze de aanzet voor wat ik hier verder wil trekken. Waar Elsaesser een hoofdstuk aan spiegels in film wijdt, schrijft Païni er een heel boek over, waarin hij verschillende functies onderscheidt en deze illustreert aan de hand van concrete voorbeelden. Ik streef er in deze paper naar, nog meer dan Païni, om de autonome agentschap van de spiegel te benadrukken, die in bepaalde scènes echt als een katalysator optreedt.

Naast een uitgebreid theoretisch onderzoek verdiep ik mij ook in het filmcorpus. Omdat er een immens aantal voorbeelden te vinden zijn van spiegels in film, zal ik me hier focussen op drie regisseurs in wiens oeuvre de spiegel prominent aanwezig is en een bijzondere betekenis draagt. Mijn keuze valt op Martin Scorsese, Darren Aronofsky en Nicolas Winding Refn, drie regisseurs die schijnbaar gescheiden zijn door leeftijd of afkomst maar sterk verbonden zijn in thematiek. Dat zal meteen blijken wanneer ik hun oeuvre en visie kort voorstel op het einde van het eerste hoofdstuk. Veel van hun films worden mainstream gemaakt, maar dragen toch duidelijk de signatuur van de maker, die bijgevolg als auteur aangeduid kan worden. Hoewel hun cinematografische stijl eerder uiteenlopend is, hoop ik toch de duidelijke verwantschap tussen de drie te belichten. Vaak worstelt de protagonist met zichzelf, waardoor de identiteit uitgedaagd, bevraagd, bevestigd, uitgewist of vernieuwd wordt. Via de studie van hun oeuvre wil ik nagaan welke info, in het bijzonder met betrekking tot het innerlijke, we als kijker kunnen afleiden uit spiegelscènes en hoe deze info cruciaal kan zijn voor het begrijpen van het hele verhaal.

In het tweede hoofdstuk zal ik teruggrijpend op het vocabularium uit het eerste hoofdstuk enkele scènes uitlichten en verklaren. De theorie wordt hier met de praktijk verzoend doordat de betekenisgeving zowel uit die theorie als uit concrete voorbeelden voortvloeit. Via screenshots link ik de spiegel achtereenvolgens aan identiteit, zowel het maskeren als onthullen daarvan, aan verlangen, naar anderen en naar zichzelf, aan een bepaalde diepte, zij het letterlijk of figuurlijk, en tot slot aan een soort breekpunt, een pivotaal moment in het narratief. De focus ligt natuurlijk steeds op het spiegelshot, maar de betekenis en interpretatie hiervan wordt teruggekoppeld aan het verhaal van de gehele film, alsook aan het oeuvre van de regisseur. Waar sommige functies heel psychologisch zijn, is er bij andere ook meer aandacht voor filmstijl en techniek. Tot slot zal ik de resultaten samenvatten en een conclusie formuleren.

Graag wil ik kort mijn promotor Steven Jacobs bedanken. Hij heeft me gedurende mijn hele werkproces ondersteund, begeleid en vooral uitgedaagd. Dankzij hem heb ik deze masterthesis tot een goed einde weten te brengen.

# 1. Theoretische kadering

## 1.1 Denken over de spiegel

In de kunstgeschiedenis ontwaren we een zekere fascinatie voor spiegels en het is dan ook een veelvoorkomend motief. Een zeer bekende mythe is die van de knappe Narcissus, die op slag verliefd werd op zichzelf toen hij zijn weerspiegeling in het water zag. Tevergeefs probeerde hij zijn spiegelbeeld lief te hebben en zich ermee te verenigen tot hij uiteindelijk stierf van verdriet. Verder in de Griekse mythologie vinden we de verhalen over de monsterlijke Medusa, die verslagen kon worden door de held Perseus door middel van een weerspiegeling. Interessant voor dit onderzoek over spiegels in cinema is ook een korte blik op het gebruik van spiegels in de beeldende kunsten. Hoewel een correcte weergave van een spiegelbeeld niet eenvoudig was, waagden enkele getalenteerde schilders zich met succes hieraan. De spiegel geeft extra diepte aan een anders vlak canvas door ons een perspectief te tonen dat we normaal niet te zien zouden krijgen. Denk hierbij maar aan *Het Arnolfini huwelijk* (1434) van Jan van Eyck, *Een bar in de Folies-Bergère* (1882) van Édouard Manet of *Las Meninas* (1656-1657) van Diego Velázquez. Van deze laatste schilder is ook *Venus voor de spiegel* (ca. 1651) noemenswaardig, daar de spiegel hier gebruikt wordt om verlangen op te wekken, iets wat we ook in film zullen terugzien.

Het mag dus niet verbazen dat er al heel wat over spiegels nagedacht en geschreven is. In dit eerste hoofdstuk wil ik graag op beknopte wijze enkele interessante teksten en theorieën aanstippen die relevant zijn voor mijn onderzoek. Een eerste idee dat vaak terugkomt is de spiegel als toegang tot of weergave van een soort alternatieve werkelijkheid. Dit kan tot heel fantasierijke werelden leiden, maar ook wanneer we de spiegel puur in onze eigen realiteit gronden, kunnen we niet ontkennen dat deze iets met onze realiteit doet. Wat we zien lijkt een perfect getrouwe kopie van de wereld om ons heen, maar is in feite een illusie die *unheimlich* aanvoelt, al was het maar omdat alles gespiegeld is. De Franse filosoof Michel Foucault schreef over dit gemengd gevoel wanneer je voor een spiegel staat als gevolg van de confrontatie met twee type locaties tegelijkertijd. Deze twee types noemde hij de ‘utopie’ en de ‘heterotopie’. De utopie hangt meer samen met het imaginaire aspect, omdat we in het spiegelbeeld een ‘plaats zonder plaats’ zien. Een onechte ruimte opent zich achter een werkelijk oppervlak, waarin ik mezelf, of beter, mijn schaduw kan zien. De utopie van de spiegel laat me toe mezelf te zien op een plaats waar ik eigenlijk niet besta. De heterotopie is dan het werkelijke oppervlak van de spiegel, die een reflectie toont die start vanuit mijn



concrete omgeving en ook daarop terugkomt. Ik reconstrueer mijn positie vanuit mijn eigen blik, wat de ruimte rondom mij absoluut echt maakt maar tegelijk ook absoluut onecht, omdat mijn blik via een onbestaand punt in de diepte van de spiegel moet passeren om deze perceptie mogelijk te maken. Wat de spiegelervaring volgens Foucault dan zo bevreemdend maakt, is dat ik mezelf afwezig voel van de plaats waar ik effectief sta, omdat ik mezelf aanwezig zie in een onbestaande plaats (Foucault 332). Deze dubbelheid zal de kijkervaring voor een spiegel sterk typeren. De blik die ik in de spiegel werp, is ook de blik die terugkijkt naar mij: tegelijk ben ik bekijker en bekeken (Brederoo et al. 8), subject en object, actief en passief. Een heersende gedachte over het spiegelbeeld is dat het een stuk van onszelf toont dat dieper gaat dan uiterlijke verschijning. De confrontatie met onszelf katalyseert een sterk zelfbewustzijn en in de uiterlijke reflectie ontdekken we het innerlijke (ibid.). In de spiegel construeren we letterlijk ons zelfbeeld en zullen we maar al te snel innerlijke eigenschappen projecteren, waardoor er een diepe affiniteit tussen het spiegelbeeld en de ziel ontstaat (Hartlaub 23). Gustav Friedrich Hartlaub was een Duits kunsthistoricus die in de 20<sup>ste</sup> eeuw met *Zauber des Spiegels* een belangrijke bijdrage leverde aan het denken over spiegels in de kunst. Hij gaat in deze context zelfs zo ver om over een soort transcendentie van het subject te spreken:

Das Spiegelbild schien etwas Geisterhaftes, aber doch Wirkliches zu sein, ebenso wirklich, wenn auch auf andere Art, wie die Körper, die es vortäuschte. Es schien etwas Wesenhaftes von dem Abgebildeten, vor allem also vom Menschen, zu enthalten, unter Umständen etwas Höheres und Reineres. (12)

De spiegel wordt zo een middel om diepere waarheden bloot te leggen en ons te confronteren met imperfecties die we liever niet zien. Of we nu houden of walgen van het beeld dat zich voor ons stelt, het zelfbewustzijn is een belangrijke voorwaarde voor het ontstaan van onze identiteit (Brederoo et al. 8). Jacques Lacan beschreef het spiegelstadium bij kinderen als cruciaal voor het ontstaan van het ego. Vanaf zes maanden kan een baby zichzelf herkennen in een spiegel en wordt zo een *image* dat kan toetreden tot de symbolische orde. Als het kind zich dan ook identificeert met dit beeld, aldus als object, zal het hierop ook de kwaliteiten van het ideale ego gaan projecteren (Elsaesser & Hagener 65). De primaire identificatie en het ontstaan van het ego gebeuren volgens Lacan dus in het spiegelmoment (Metz 61). Op die manier is onze identiteit onlosmakelijk verbonden met ons spiegelbeeld. Wie we zijn is echter niet altijd een eenvoudige kwestie. Wanneer we onder grote druk staan of worstelen met gevoelens, durven we twijfelen aan onszelf en die innerlijke strijd kan zich ook veruiterlijken.

Denk maar aan de uitspraak: 'Ik herken mezelf niet meer'. Daar het spiegelbeeld ons verdubbelt, is het niet vergezocht om dit te koppelen aan een dubbele persoonlijkheid of de twee kanten die in één persoon kunnen huizen. Iemand die in een labiele gemoedstoestand in de spiegel kijkt, kan sterk vervreemd geraken van zijn of haar eigen beeld, waardoor een dualiteit of zelfs een gespleten persoonlijkheid kan ontstaan (Hartlaub 25). Een te kritische omgang met het eigen spiegelbeeld kan niet enkel voor onzekerheid zorgen. Sommigen bekruipt een paranoïde gevoel van angst wanneer ze in de spiegel kijken, omdat ze daarin een dubbelganger zien die ze niet blijken te kennen, niet kunnen controleren of vertrouwen. Het spiegelbeeld wordt zo zijn eigen persoon, los van het subject. Vaak zal deze angst omslaan in een moment van agressie waarin de spiegel wordt stukgeslagen in een poging om terug een harmonisch subject te worden (Hartlaub 144). Teruggrijpend op het verhaal van Narcissus kunnen we zijn tragische zelfliefde ook als een poging zien om zijn lichaam en ziel terug samen te brengen in een goddelijke eenheid (Hartlaub 29) of als verlangen naar het paradijs met zijn oorspronkelijke toestand en adamische taal, waarin woord en beeld samenvallen.

Dat verlangen naar eenheid is duidelijk transcendent-religieus getint, een associatie die ook met spiegels verbonden is. Vertrekkend vanuit de bijbel werd in de middeleeuwen voor vanitas gewaarschuwd. Oorspronkelijk duidde dit begrip op de vergankelijkheid van alles aards en was het zaak zich niet bezig te houden met de ingebeelde schijnwaarden van de futiele aardse materie (Hartlaub 151). De huidige interpretatie van het begrip ijdelheid verwijst naar hoogmoed of een teveel aan zelfliefde wat kan leiden tot een arrogante en superieure houding. Hoewel in de christelijke traditie ook soms de verbinding tussen de spiegel en prudentie gemaakt werd (Hartlaub 149), is de associatie met het tegengestelde vanitas couranter. Vaak worden vrouwen voorgesteld terwijl ze hun eigen schoonheid voor de spiegel bewonderen. Het spiegelbeeld geeft de kans zich nog mooier te maken en moet bevestigen dat ze er goed uitzien, meer dan complimenten dat kunnen. Veel minder werden mannen voor de spiegel voorgesteld, enerzijds omdat ze niet geacht werden zich veel om uiterlijke schoonheid te bekommeren, anderzijds omdat het beeld van de vrouw voor de spiegel puur om mannelijk verlangen draait (Hartlaub 73). De spiegel toont echter ook de vergankelijkheid van alle schoonheid en confronteert ijdele vrouwen met elke rimpel die erbij komt (ibid.). Zo zien we in het sprookje van Sneeuwwitje hoe de koningin ten ondergaat omdat ze niet kan accepteren dat de toverspiegel haar confronteert met de jeugdige schoonheid die ze zelf reeds verloren is.

We kennen de spiegel dus grote symbolische waarde toe. Toch wil ik ook nog even stilstaan bij de concrete vormelijke mogelijkheden die een spiegel kan bieden. Hoewel een spiegel een exacte weergave van de realiteit toont, kan hier ook mee gespeeld worden, zoals bij het gebogen spiegeloppervlak van allerhande lachspiegels. Ook is het mogelijk een kleine ruimte immens groot te doen lijken door spiegels parallel op te stellen, waardoor een oneindige reflectie ontstaat (Asakura 71). Er wordt vaak gebruik gemaakt van spiegelwanden in openbare gebouwen zoals hotels of winkels, omdat de ruimte zo groter en lichter lijkt (Asakura 73). Een interessante toepassing is het combineren van perspectieven die anders onmogelijk op eenzelfde zichtas zouden kunnen liggen. Denk hierbij even terug aan één van de eerder genoemde schilderijen, bijvoorbeeld *Las Meninas*, waar we tegelijk de geobserveerde ruimte met de dienstmeisjes kunnen zien én via de spiegel aan de achterwand ook het observerende koningspaar. Een spiegel kan dus enorm veelzijdig gebruikt worden: om iets op te klaren of juist om iets te compliceren, als verveelvoudiging of als uitbreiding, als synthese van of overgang tussen vormen (ibid.).

## **1.2 Spiegel en film**

Hoewel de spiegel in verschillende media geadapteerd kan worden, deelt zij met film een bijzondere affiniteit. Zowel de spiegel als de film zijn een exacte en gedetailleerde weergave van de werkelijkheid maar in essentie slechts een illusie, namelijk licht en vormen geprojecteerd op een plat vlak (Elsaesser & Hagener 64). Het grote verschil ligt in het feit dat de beeldvorming op het spiegeloppervlak onmiddellijk gebeurt (Asakura 73), terwijl film een werkelijkheid vastlegt die getransponeerd kan worden naar andere tijden en ruimtes. Een spiegelbeeld is een vluchtige reflectie, film kan een moment definitief vastleggen (Brederoo et al. 272). Metz merkt ten gevolge hiervan nog een belangrijk verschil op, namelijk dat in de film alles weergegeven kan worden behalve het lichaam van de toeschouwer (60). Toch kan cinema ons als toeschouwer ook een spiegel voorzetten door ons te confronteren met werkelijkheden die we niet willen erkennen. Narratieve cinema zet sterk in op identificatie. De toeschouwer wordt betrokken door herkenbare personages waarmee men kan sympathiseren. Cinema verkent gretig de dynamiek tussen identificatie en zelfvervreemding, wat zich uit in een veelvoud aan films over dubbelgangers of verwisselde identiteiten (Elsaesser & Hagener 57).

De Duitse filmhistoricus Thomas Elsaesser geldt als autoriteit wanneer het op hedendaagse filmstudies aankomt. Samen met Malte Hagener schreef hij in 2010 *Film theory: an introduction through the senses*, waarin hij een hoofdstuk besteedt aan het concept spiegels en film. Ik doorloop hier beknopt enkele punten die hij aanhaalt die mijn onderzoek vooruit zullen helpen. Net zoals Hartlaub bemerkt Elsaesser dat de spiegel een traditioneel motief is in de beeldende kunst en vaak een onaangename waarheid of karaktereigenschap blootlegt, zoals vanitas, omdat de spiegel tegelijk distantieert en objectiveert. Die dubbelheid is snel weer verbonden aan de gespleten persoonlijkheid (Elsaesser & Hagener 61). Een eerste metaforische interpretatie van de spiegel is als raam naar het onderbewustzijn die een andere, vaak verborgen kant van de identiteit toont. Dit is een populaire troep in cinema (Elsaesser & Hagener 63). De tweede spiegelmetafoer doet het omgekeerde: door het getoonde te verdubbelen wordt geen diepere betekenis blootgelegd, maar ontstaat net een distantiërend en vervreemdend effect (ibid.). Zonder twijfel kan een blik in de spiegel een pivotaal moment in het narratief markeren, een breekpunt waarna het verhaal een wending neemt ten goede of ten kwade voor de protagonist. In klassieke Hollywoodfilms zien we vooral in melodrama's en film noir dergelijke spiegelmomenten passeren die een breuk met of een verdubbeling van de werkelijkheid markeren. Als toeschouwer worden we ons dan even bewust van de fragiliteit van de filmische illusie en worden we tegelijk dieper meegetrokken in de verwarde psyche van een personage (Elsaesser & Hagener 77). De alomtegenwoordigheid van spiegels in film noir merkt ook Foster Hirsch op, die dit linkt aan de thematiek van het genre:

Reflections in mirrors and windows suggest doubleness, self-division, and thereby underline recurrent themes of loss or confusion of identity; multiple images of a character within the same shot give visual emphasis to the dual and unstable personalities that are rampant in the genre. (89)

De spiegel vormt een ontologische onzekerheid: wat we zien is echt, maar heeft toch geen plaats in onze eigen werkelijkheid, maar in de ietwat magische ruimte die erachter geopend wordt (Elsaesser & Hagener 75-76). Zo kunnen we opnieuw de vergelijking met het filmscherm maken. De spiegel is de absolute scheiding tussen de reële en imaginaire ruimte, die elkaar niet kunnen overlappen. Wat de imaginaire ruimte zo aantrekkelijke maakt, is dat het de enige plaats is waar ik ooit mijn eigen aangezicht kan zien (Paini 9). In onze samenleving wordt veel waarde gehecht aan het gezicht, waarop emoties, intenties, karaktertrekken etc. afgelezen kunnen worden en dat zowaar het meest individueel herkenbare deel lijkt van onze identiteit. Er heerst dus een groot verlangen om zichzelf aan te kunnen

kijken. Toch blijft wat ik voor me zie een perfecte illusie, behorend tot de utopie: net zoals in René Magrittes *La trahison des images* (1928-1929) gaat het om een afbeelding en niet om het echte object (ibid.)

Bijzonder hierbij is de relatie tussen mezelf en mijn spiegelbeeld. Waar ik mezelf ervaar als subject, zie ik mijn evenbeeld eerder als object. Het spiegelbeeld wordt zo in zekere zin los gemaakt van mij en wordt een autonoom beeld in zijn eigen context (Ishagpour 60-61). De Frans-Iraanse filosoof Youssef Ishagpour noemt het spiegeloppervlak een *espace imaginal* of imaginaire ruimte en vergelijkt dit met het beeldscherm van onze tv. Het is in deze subjectieve ruimte dat archétypes ontstaan omdat wij er als kijker idealen op projecteren, waardoor we ook vervreemd kunnen geraken (Ishagpour 55). Het is zeker waar dat we in onze beeldcultuur net zo verslingerd zijn aan filmschermen als aan onze eigen reflectie: selfies maken en Netflix kijken is voor de huidige generatie dagelijkse kost. Toch is volgens Ishagpour de spiegelruimte niet persé onechter dan onze directe omgeving, omdat ook de werkelijkheid steeds versluierd blijft voor ons, we mediëren en interpreteren altijd al wat we zien (277). Op die manier herinnert de spiegel ons er slechts aan dat het object an sich nooit samenvalt met zijn afbeelding en dat eenheid een illusie is (Ishagpour 279).

Graag wil ik nu ingaan op enkele specifieke functies en betekenissen die een spiegel kan uitoefenen in een filmshot. Een spiegel wordt zelden betekenisloos in beeld gebracht en kan heel wat informatie verschaffen. Deze informatie kan symbolisch zijn, bijvoorbeeld wanneer er zoals gezegd een innerlijke strijd woedt in een personage, maar bijvoorbeeld ook wanneer relaties tussen verschillende personages geëxpliciteerd worden. Spiegels suggereren vaak een verhoogd gevoel van subjectiviteit. Ze kunnen daarentegen ook heel praktisch ingezet worden, bijvoorbeeld om de toeschouwer iets te tonen wat het personage zelf niet kan zien of juist om het personage te waarschuwen voor gevaar dat op de loer ligt (Brederoo et al. 273). Voor het indelen van de verschillende functies die ik in de toepassing op de concrete films zal gebruiken, was het beknopte boekje *L'attrait des miroirs* (2017) van Dominique Païni bijzonder bruikbaar. Païni is een Franse filmtheoreticus, -criticus en -curator. Voor zijn meest recente publicatie legde hij zich toe op het bestuderen van spiegels in film. Hij onderscheidt vijf opvallende en veelgebruikte toepassingen van reflecties in film. Het eerste hoofdstuk heet *L'entrée en fiction* en gaat over de spiegel als portaal naar een imaginaire wereld, een idee dat ik in de vorige paragraaf al kort even aanstipte. Deze fictie kan een wereld zijn die de held zelf heeft geschapen, om controle te krijgen over een situatie of om aan de realiteit te ontsnappen (Païni 16). De spiegel kan heel letterlijk een deur vormen naar de utopie, zoals in

*Through the Looking-Glass (And What Alice Found There)* (Lewis Carroll, 1871), maar de overgang naar het subjectieve kan ook heel subtiel gebeuren zonder dat we het meteen doorhebben. Bij zo'n fictieve werkelijkheid bestaat de kans dat de protagonist zichzelf erin verliest, volledig voor rede onvatbaar wordt en dat de waanzin hem of haar fataal wordt (Païni 16; 90). Als tweede categorie vermeldt Païni *La perspective jusqu'à l'abîme*. Hiermee doelt hij op een meer vormelijk aspect, waarbij de spiegel ingezet wordt om de beperkingen van een ruimte op te heffen en zo een illusie van oneindigheid te creëren. Op die manier kunnen ook nieuwe perspectieven ontstaan die ons het volledige beeld tonen of ons juist misleiden met leugens (Païni 17). Een functie die ik persoonlijk niet echt ben tegengekomen in het voor deze thesis bestudeerde corpus is *L'entrée chez les morts*. Het spiegeloppervlak zou de geesten van overledenen kunnen tonen die ons komen opjagen, en dient zo opnieuw als toegang tot het irreële, zij het hier het dodenrijk (ibid.). Wel interessant is de vierde functie, die van Païni de naam *La porte du désir* krijgt. De spiegel wordt dan gebruikt om verlangen te tonen en dit verlangen nog te vergroten door te spelen met nabijheid. De reflectie kan nog meer lust opwekken doordat we dicht bij het beeld zijn maar toch verwijderd van het ware subject of object, wat een zekere spanning creëert (Païni 18). Dergelijke seksuele spanning zagen we ook bij *Venus voor de spiegel*: we bekijken haar naakte sensuele lichaam langs achter, maar worden tegelijk betrap door haar blik naar ons in de spiegel. De intimiteit van het naakte lichaam voor een spiegel wordt intenser door de verdubbeling en de geliefden kunnen zichzelf aanschouwen in een daad die geheim lijkt maar toch ook licht voyeuristisch (Païni 66). Door een persoon in te kaderen als een beeld vergroot het fetisjisme. In deze context kunnen we ook de vrouw voor de spiegel kaderen, die zich opmaakt voor een aanbieder en zo al deelneemt in het spel van verleiding (Païni 69). Als laatste maar zeker niet als onbelangrijkste functie spreekt Païni over *Le retour sur soi*, wat hij een stereotiep spiegelmoment in film noemt. Het zelfbeeld herinnert eraan dat we slechts imperfecte mensen zijn met elk onze eigen limieten. Een blik in de spiegel als moment van zelfreflectie is geen passieve imitatie, maar een actieve transformatie van het persoon (Païni 18). Deze introspectieve functie, die vaak een identiteitscrisis markeert, is in film dus al veelvuldig gebruikt (Païni 72). De aanblik van het eigen gezicht is dan ook de meest directe confrontatie met zichzelf die een sterke innerlijkheid katalyseert (Païni 84).

Voortbouwend op deze vijf functies zal ik bij de analyse van de films een onderscheid maken in functies en subfuncties van de spiegel in het werk van Scorsese, Aronofsky en Refn.

### 1.3 De wereld van Scorsese

Martin Scorsese werd in 1942 geboren in Queens, New York en is van Siciliaanse komaf. Hij studeerde film aan NYU en werd stilaan bekend met zijn kortfilms, waaronder het beroemde *The Big Shave* (1967). Hij stapte over op langspeelfilms en brak definitief door in Hollywood in 1976 met *Taxi Driver*. Ondertussen heeft hij al meer dan twintig langspeelfilms op zijn palmares staan, waarvoor hij verschillende prijzen won, waaronder de Academy Award voor beste regisseur in 2006 voor *The Departed*. Hij werkte voor veel van zijn films samen met Robert De Niro, en meer recent vooral met de jongere Leonardo DiCaprio. Zijn veelgeprezen stijl wordt doorgaans tot de Amerikaanse New Wave-stroming van de jaren '70 gerekend, hoewel zijn oeuvre steeds meer naar mainstream Hollywood cinema neigt en zijn *gritty* stijl plaats maakt voor sterk gestileerde beelden.

Bij de naam Scorsese denken we in de eerste plaats aan gewelddadige gangsterfilms, waarin Italiaans-Amerikaanse maffiosi niet enkel door de politie, maar ook door hun eigen demonen opgejaagd worden. Deze films spelen zich doorgaans af in grootsteden zoals Scorseses geboorteplaats New York en zijn heel mannelijk: zowat alle belangrijke personages zijn mannen en er is vaak maar één belangrijke vrouwenrol. Er wordt teruggegrepen op een oerbeeld van de typische sterke man die geweld niet schuwt en vooral niet teveel emotie toont. Typische voorbeelden zijn *Mean Streets* (1973), *Goodfellas* (1990) en *Casino* (1995), maar ook *Gangs of New York* (2002) en *The Departed* (2006) kunnen onder deze categorie gerekend worden. Hij maakte heel wat films gebaseerd op echte personen en gebeurtenissen, vaak geadapteerd vanuit een boek, zoals *Raging Bull* (1980), *Goodfellas* (1990), *Kundun* (1997), *The Aviator* (2004) en *The Wolf of Wall Street* (2013). Hoewel slechts twee van zijn films expliciet over religie gaan, *The Last Temptation of The Christ* (1988) en *Silence* (2016), duikt het katholieke geloof in zowat elk van zijn films op. Toch is het sterk te betwijfelen dat de kerk zijn films zou goedkeuren door het vele geweld, maar ook door de seks en vooral het vele gevloek. Het fantasierijke *Hugo* uit 2011 is als kinderfilm dan ook een opvallende uitzondering in zijn oeuvre.

Zijn werk is qua genre dus redelijk uiteenlopend, toch is er één terugkerend thema dat de rode draad vormt in zijn gehele oeuvre. Scorseses films gaan allemaal op hun eigen manier over de duistere kant van de mens, de schaduw die in ieder van ons leeft. Deze schaduw dient echter niet onderdrukt of overwonnen te worden, want zoals we leren van zijn personages leidt dit enkel tot catastrofe. De boodschap is dat we de moed moeten hebben om onszelf te zien zoals

we zijn en ook onze slechtere kantjes moeten erkennen en accepteren, pas dan kan onze identiteit in balans zijn. Licht en donker hebben elkaar nodig om te kunnen bestaan (Wernblad 6). Maar al te vaak zien we in zijn films hoe het ego van de protagonist wankelt door toedoen van de onderdrukte schaduw. Deze schaduw kan geassocieerd worden met het spiegelbeeld omdat ze beiden buiten onszelf liggen, althans buiten het masker dat we opzetten, en zo in staat zijn ons ware gelaat te tonen. Spiegels zijn alomtegenwoordig in het werk van Scorsese en betekenen vaak het moment van de waarheid in het verhaal (Duynslaegher 212). De wankele gemoedstoestand van een personage heeft zijn uitwerkingen op de doorgaans eerder realistische wereld die Scorsese schept. Robert Kolker noemt de wereld die de regisseur schetst expressionistisch, omdat het een hermetisch afgesloten beeld toont dat de innerlijke ellende van de protagonist reflecteert (165). Dit gebrek aan objectiviteit is op het eerste zicht niet zo opvallend, omdat er enkel gebruik gemaakt wordt van bestaande elementen die deel uitmaken van onze werkelijkheid, maar als we even wat beter kijken, beseffen we toch dat er bepaalde zaken niet kloppen. De gestresseerde *state of mind* van de protagonist en zijn afwijkende wereldvisie maken dat hij de wereld niet kan zien voor wat het echt is en vaak ook de realiteit simpelweg naar zijn hand zal zetten. Dit uit zich in het gebruik van een subjectieve camera. Het spelen met onze perceptie van realiteit en het juxtapositioneren van realistische en non-realistische elementen sluit aan bij de katholieke opvoeding van de regisseur. De Bijbel is het archetypische voorbeeld van alledaagse gebeurtenissen die een mystiek-spirituele lading krijgen. Ook veel Italiaanse volksverhalen die hij zonder twijfel kent, spelen met deze subjectieve perceptie en interpretatie van de werkelijkheid (Wernblad 9).

De tegenstelling tussen rationeel en imaginair is hier het gevolg van het vertroebelde bewustzijn. Motieven zoals deuren, sleutels, sloten en zelfs gevangenissen staan symbool voor de grens tussen het bewuste en het onderbewuste (Wernblad 9-10). Het belangrijkste motief dat ik er hier echter wil uitlichten is uiteraard de spiegel, die toegang biedt tot de vervormde parallelle realiteit (Wernblad 10). Deze introspectie is niet enkel voor de protagonist bedoeld, maar ook voor ons als kijker. Ook wij moeten in de spiegel durven kijken die Scorsese voor ons ophoudt en onze demonen erkennen (Wernblad 225). Zowat alle personages staan reeds op het randje van de waanzin aan het begin van het verhaal. Sommigen slagen erin om met zichzelf in het reine te komen, maar een heel deel kijkt te diep in de spiegel en verdrinkt in zijn eigen duisternis. Vaak is hun ondergang hun eigen schuld en handelen ze zodanig zelfdestructief dat er niks meer te redden valt (Wernblad 77). Het verloop van de film tekent zich af als een beproeving, een spirituele reis, een leerproces. De



Deense filmdocente Annette Wernblad stelt dat “The outer quest is a metaphor for a psychological or spiritual quest” (8). Deze queeste volgt meestal een circulair verloop, waarbij de protagonist uiteindelijk terug belandt waar hij begonnen is. Hij kan de verlossing bereiken, maar moet hiervoor groots lijden doorstaan (ibid.) We zien katholieke thema’s zoals straf, verlossing, lijden, aanvaarding, opoffering (Keyser 4) maar ook dood en heropstanding (Wernblad 8) geregeld terugkomen. Het vele geweld staat niet persé altijd in contrast met de christelijke traditie maar sluit aan bij boetedoening en verlossing. Geweld wordt niet geëxploiteerd maar heeft een louterende functie: net zoals bij het offeren werkt bloedvergieten als een soort catharsis (Wernblad 7).

De protagonisten zijn aldus nooit heilige boontjes. Vaak is hun afwijkend gedrag het gevolg van een gebrek aan een echte thuis. Ze bevinden zich in transitorische ruimtes die geen comfort en veiligheid bieden (Kolker 164). Domestiek geluk is voor hen niet weggelegd. Veel protagonisten wonen zelfs nog bij hun moeder en zijn zo meer zonen dan mannen. Zowat alle hoofdfiguren zijn echte losers, buitenbeentjes die de strijd aangaan met de buitenwereld (Keyser 4). De moederfiguur, die in verschillende films door Scorseses echte moeder Catherine vertolkt wordt, is vaak heel aanwezig, terwijl de vaderfiguur steeds lijkt te ontbreken. Ook dit gemis zorgt voor een deficit in het karakter van de personages. De veelal mannelijke personages hebben een vertekend beeld van vrouwen, wat relaties bemoeilijkt. Naar de regisseurs eigen zeggen werden in de cultuur waarin hij opgroeide vrouwen als onechte wezens benaderd en in een madonna/hoer-dichotomie geduwd (Duynslaegher 16), een tegenstelling die in zijn werk omnivalent is.

#### **1.4 De wereld van Aronofsky**

Darren Aronofsky is een Amerikaanse filmmaker geboren in 1969 en net zoals Scorsese afkomstig uit New York. Hij studeerde film aan Harvard en regisseren aan het AFI conservatorium. Zijn langspeeldebuut *Pi* (1997) werd gelauwerd op verschillende internationale festivals en zette meteen de toon voor de rest van zijn oeuvre. Hij wist zijn succes te commercialiseren met bekroonde films zoals *Requiem for a dream* (2000) en later ook met grote producties zoals *The Wrestler* (2008) en *Black Swan* (2010). Zijn meest recente film *Mother!* (2017) bracht redelijk wat controversie teweeg en verdeelde de meningen van zowel critici als liefhebbers. Hoewel hij grote commerciële naamsbekendheid geniet, getuigt zijn werk van een zekere sensibiliteit en coherentie in stijl en thematiek, waardoor hij ook als auteur beschouwd kan worden (Skorin-Kapov xxiii).

De basis voor Aronofsky's verhaallijn is telkens hetzelfde: een ambitieuze protagonist raakt geobsedeerd en gaat ten onder aan zijn of haar drang naar perfectie. Elk op hun eigen manier zoeken zijn personages naar betekenis en een doel in het leven, dat het zelfs waard is om voor te sterven. In *Pi* is het een wiskundig genie die via de getallen de orde van de wereld wil begrijpen, in *Requiem* een stel verslaafden die hun dromen proberen waar te maken en in *Black Swan* een jonge ballerina die alles in werking stelt om de perfecte hoofdrol te kunnen dansen. Slechts zelden wacht er hen een *happy ending*, hoewel de toon van Aronofsky toch niet bepaald pessimistisch te noemen valt. Hij verdiept zich in de geest van personages die de dunne lijn tussen geniaal en gestoord bewandelen om te tonen dat we soms onszelf moeten breken om ons volledige potentieel te kunnen bereiken (ScreenPrism). Het tragische element is dat de protagonisten meestal gewoon naar liefde, bevestiging en goedkeuring van hun naasten verlangen, maar toch steeds een buitenlander blijven.

Aronofsky's protagonisten vluchten geregeld in hun eigen fantasiewereld die hen beschermt van de harde realiteit of hen juist helpt om hiermee om te gaan. De manier waarop Aronofsky hun gekwelde geest weergeeft is sterk expressionistisch. Hij wil de kijker door de ogen van de protagonist laten kijken en hun innerlijke strijd voelbaar maken. De verschillende manieren waarop hij dit tracht te bereiken zijn onder andere lange *trackings shots*, *POV-shots*, een immersief gebruik van licht en geluid en een subjectieve camera die niet steeds duidelijk het onderscheid stelt tussen fantasie en werkelijkheid (ScreenPrism). Meer dan eens veruiterlijkt het innerlijke conflict zich via het lichaam (Skorin-Kapov xxvi), bijvoorbeeld in de vorm van een wonde. In dit opzicht worden spiegels belangrijk, niet enkel omdat ze de dualiteit tussen innerlijk en uiterlijk alsook de bijkomende waanzin kunnen duidelijk maken (ScreenPrism), maar vooral waar de protagonist zelf zijn of haar transformatie waarneemt en probeert de controle over het innerlijke terug te winnen door het uiterlijke aan te passen. In zowat al zijn films kiest Aronofsky ervoor om dramatische hoogte- of keerpunten te laten plaatsvinden in een badkamer (Skorin-Kapov 150-151) en dus in de nabijheid van een spiegel.

## **1.5 De wereld van Refn**

Nicolas Winding Refn is een Deense filmregisseur die in 1970 geboren werd te Kopenhagen. Zijn ouders waren eveneens in de filmindustrie actief en hij werd deels in New York opgevoed. Hij maakte zijn filmdebuut in 1996 met het misdaaddrama *Pusher*, wat later zou uitgroeien tot een trilogie. Zijn tweede film *Bleeder* (1999), die sterk vergelijkbaar is met de

Pusher-trilogie en ook grotendeels dezelfde cast bevat, won verschillende prijzen. Met de thriller *Fear X* (2003) en *Bronson* (2008) maakte Refn definitief de overstap naar Engelstalige films. In 2009 werkte hij voor de derde keer samen met acteur Mads Mikkelsen voor *Valhalla Rising*, een film over Vikings die groots opgezet was maar er niet in slaagde zijn budget terug te verdienen. Zijn grote doorbraak in Hollywood als onafhankelijk filmregisseur kwam er met *Drive* (2011), een neo-noir krimi-drama met Ryan Gosling in de hoofdrol. De film werd overladen met prijzen en bezorgde Refn de prijs voor beste regisseur in Cannes. In zijn meest recente werken *Only God Forgives* (2013) en *The Neon Demon* (2016), trekt hij de stijl van *Drive* verder door: Refn staat bekend om zijn felle contrasterende kleuren, meestal rood/oranje en blauw, die hij gebruikt omdat hij zelf kleurenblind is. In tegenstelling tot de realistisch en direct gefilmde *Pusher*-trilogie en *Bleeder*, zien we in zijn drie laatste films extreem gestileerde shots.

De films van Refn draaien zowat allemaal rond mensen die een transformatie ondergaan. De personages worden uit hun comfortzone gedwongen en moeten zich zien aan te passen aan de nieuwe situatie waarin ze zich bevinden, waarbij ze voor heel wat keuzes komen te staan. Meer dan eens zijn ze moreel ambigu: ze proberen wel het goede te doen, maar houden hierbij niet altijd rekening met anderen. Op het einde zijn hun levens zodanig ingrijpend veranderd, dat ze onmogelijk terug kunnen naar de persoon die ze daarvoor waren. Opnieuw zien we hier, net zoals bij Scorsese, dat het zeer mannelijke films betreft waarin vrouwen slechts een bijrol spelen. De laatste film, *The Neon Demon*, wijkt hier als enige van af met een overwegend vrouwelijke cast. Opvallend is dat net dit verhaal, dat zich afspeelt in de modellenwereld, compleet gedomineerd wordt door spiegels en reflecties. De films van Refn zijn wel nog veel ruwer dan die van Scorsese. Hij verbloemt niets en toont alles op een zeer grafische manier, die door sommigen als over de top beschouwd wordt. In verschillende analyses wordt deze stijl echter geprezen en benoemd als de esthetiek van het geweld. De plotse erupties van gewelddadigheid worden gecontrasteerd met lange stiltes. Refn maakt geen grote gevoelscinema: vooral in zijn meer recente werken primeert koel en afstandelijk acteerwerk, zodat zijn personages bijna robots worden. Door de lange stiltes, het gebrek aan grote emoties en de extreem gestileerde shots worden Refns films wel eens als moeilijk ervaren.

## **2. Casestudies**

Na uitgebreid theoretisch onderzoek en het bekijken van heel wat films van respectievelijk Scorsese, Aronofsky en Winding Refn, kon ik verschillende betekenissen van de spiegel in film identificeren. Hoe meer ik las en keek, hoe vaker ik gelijkaardige shots zag terugkomen. Steeds meer linken lieten zich leggen binnen het oeuvre maar ook tussen de verschillende regisseurs. Aan de hand van Païni's boek heb ik al deze verschillende shots proberen terug te brengen naar een aantal specifieke functies die volgens mij een bruikbare leidraad vormen bij het begrijpen van diezelfde spiegelshots en de intenties van de auteur. Ik link achtereenvolgens de spiegel aan identiteit, aan verlangen en aan fictie. Ook zal ik ingaan op enkele interessante vormelijke aspecten die ik ontwaarde. De laatste functie, die van het spiegelmoment als breekpunt, is misschien wel de belangrijkste, omdat deze vaak voorkomt op een pivotaal hoogtepunt in het verhaal. De functies zijn onderverdeeld in subfuncties, die telkens voorzien zijn van een woordje uitleg en begeleid worden door concrete voorbeelden.

### **2.1 Identiteit**

#### **2.1.1 Het opzetten van het masker**

Onze identiteit is altijd een constructie, een palet aan interesses, ervaringen, meningen, aanbelangen enzovoorts. We projecteren een beeld van onszelf naar de buitenwereld toe en kunnen hierbij zelf sterk sturen hoe we gezien worden door anderen. Ons uiterlijk voorkomen is een manier om onze innerlijkheid uitdrukking te verlenen. Bewust of onbewust passen we dit voorkomen aan sociale normen aan, zodat we in al onze eigenheid toch aanvaard kunnen worden als deel van een groter geheel. In dit opzicht dragen we allemaal maskers, en zelfs als we ons niet conformeren aan de norm is dit vaak een bewuste keuze waarvoor onze uiterlijke verschijning ingezet kan worden. Toch betekent dit niet dat we ons allemaal anders voordoen dan we zijn. Iemand die teveel aanpassingen maakt aan zijn of haar uiterlijk bestempelen we al snel als nep, hoewel dit niet persé hoeft te betekenen dat deze mensen hun ware aard of intenties proberen te verbergen. In de shots die ik hier zal bespreken zien we personages die dit wel doen. Ze creëren een voorkomen dat niet strookt met hun innerlijkheid waardoor er een grote discrepantie ontstaat tussen het masker dat ze opzetten en hun ware gelaat. Ze willen of kunnen niet aan de buitenwereld tonen wie ze echt zijn of verlangen ernaar dit te veranderen. In *The Neon Demon* (Refn) zien we hoe de onschuldige Jesse (Elle Fanning)

gecorrumpemd wordt door de grootstedelijke idealen van haar achterbakse collega's. Ze begint hun idealen ook op zichzelf te projecteren (fig. 1) waardoor ze langzaam maar zeker in een kopie van hen verandert. Hoewel ze altijd al beedschoon was, probeert ze zich toch te conformeren om zo in het stereotiepe plaatje van een sexy supermodel te passen. De film gaat licht over de onrealistische standaarden die vrouwen in de mode-industrie worden opgelegd. "Plastics is just good grooming", verzekert Gigi (Bella Heathcote) aan Jesse terwijl ze trots over haar neuscorrectie vertelt. In een wereld gericht op uiterlijk maakt het niet uit wat echt is en wat niet. Met haar pure uiterlijk verdwijnt ook Jesse's naïeve vriendelijkheid en wordt ze steeds arroganter en botter tegenover anderen. De definitieve transformatie vindt ergens in het midden van de film plaats, wanneer ze wordt opgeslokt door de spiegel en het masker wordt. Ze kijkt ons uitdagend aan en er lijkt niks te zijn overgebleven van het meisje van het begin van de film (fig. 2).



*Figuur 1: Jesse twijfelt aan zichzelf en besluit er meer als de anderen uit te zien*

*Figuur 2: De "nieuwe Jesse" kijkt ons uitdagend aan na haar transformatie*

Het perfectioneren van het lichaam zien we ook bij Nina Sayers (Natalie Portman) in *Black Swan* (Aronofsky), opnieuw een vrouw. Als ballerina moet ze goed voor haar lichaam zorgen

en veel trainen. Zowel thuis als in de dansstudio hangen overal spiegels en haar lichaam wordt nog eens verdubbeld door alle andere dansers die er hetzelfde uitzien. Fisher en Jacobs wijten deze homogene massa aan vrouwenlichamen aan de constructie van vrouwelijkheid die puur en alleen bestaat voor de mannelijke blik (60). De constructie van het masker ligt dan ook niet altijd in handen van de persoon zelf. Zo zal Sam (Robert De Niro) in *Casino* (Scorsese) zijn vrouw Ginger (Sharon Stone) in de rol dwingen van knappe en zorgzame huisvrouw. Ze waarschuwt hem op voorhand dat ze niet het huisje-tuintje-kindje-type is en hij belooft zulke dingen ook niet van haar te verwachten, maar vanaf het moment dat de twee getrouwd zijn, overlaadt Sam haar met dure kledij en juwelen zodat ze zich toch naar zijn wensen buigt (fig. 3). Ze heeft geen andere keuze dan haar ware aard te verbergen. Zoals vele Scorsese-vrouwen wordt ze in een madonna-hoer dichotomie geduwd en wordt haar complexiteit ontkent. Dit tweeledig vrouwbeeld wordt door Scorsese ook mooi in beeld gebracht in *Raging Bull*. We leren Vickie (Cathy Moriarty) kennen als een soort goddelijke engel die verheven is boven alle aardse zonde en ondanks haar ontluikende seksualiteit toch als puur gezien wordt. Wanneer ze echter zelf probeert die seksualiteit te verkennen, wordt ze meteen op het matje geroepen door haar schoonbroer (Joe Pesci) (fig. 4). Hoewel er een vrouw van vlees en bloed voor hem staat, kan Joey enkel de twee representaties van haar zien die in de spiegels gereflecteerd worden: de heilige en de zondaar.





*Figuur 3: Sam probeert van Ginger zijn ideale vrouw te maken*

*Figuur 4: Joey legt de madonna/hoer-tweedeling op aan zijn schoonzuster*

Vrouwen en spiegels gaan dus vaak hand in hand om een soort ideaalbeeld te construeren dat dient voor mannelijk genot. Ze maken zich op voor anderen en niet voor zichzelf, zoals wanneer Marion (Jennifer Connelly) in Aronofsky's *Requiem for a Dream* zich huilend en compleet miserabel voor de spiegel opmaakt om zichzelf daarna te prostitueren. Toch bestaan er ook vele voorbeelden van mannelijkheid voor de spiegel. Zo zal Randy 'The Ram' (Mickey Rourke) in *The Wrestler* (Aronofsky) er steeds voor zorgen dat hij er afgetraind en verzorgd uitziet voor zijn worstelwedstrijden (fig. 5). Hij heeft net zoals zijn vrouwelijke evenbeeld Pam (Marisa Tomei) geïnvesteerd in zijn lichaam om carrière te maken, maar door ouderdom moeten beiden toekijken hoe hun lichaam vervalt en zo ook hun bron van inkomst (Skorin-Kapov 73). In *Only God Forgives* (Refn) worstelt Julian (Ryan Gosling) met zijn mannelijkheid. Hij gedraagt zich koel en agressief, maar weet zich in realiteit geen houding aan te meten en verlangt eigenlijk gewoon naar de liefde van zijn moeder. Hij durft zichzelf niet eens aan te kijken in de spiegel (fig. 6), omdat hij ondanks zijn oer-mannelijke façade (merk op hoe de scène in blauw licht baadt, een kleur die met jongens geassocieerd wordt), zijn vrouwelijke, zachte kantjes niet wil erkennen. De alom bekende spiegelscène uit *Taxi Driver* (Scorsese) is misschien wel het beste voorbeeld van de constructie van mannelijkheid. Travis Bickle (Robert De Niro) bewondert zijn eigen gespierde lichaam en trekt zijn pistool als een echte cowboy (fig. 7). Hij fungeert als een soort embleem voor een glorieus oerbeeld van de sterke man uit vervlogen tijden (Taubin 56).



*Figuur 5: Randy komt terug in vorm voor de grote wedstrijd*

*Figuur 6: Julian projecteert mannelijkheid naar buiten toe, maar durft zichzelf niet aan te kijken*

*Figuur 7: Travis oefent zijn rol als cowboy en reddende held*



Mannelijk of vrouwelijk, het masker wordt gebruikt om een persona te creëren en iemand anders te kunnen zijn. De rijke casino-eigenaar Sam Rothstein probeert niet enkel zijn vrouw, maar iedereen inclusief zichzelf te controleren om te verbergen dat hij eigenlijk maar een jongen uit de sloppenbuurt is. Zijn grootste angst is om ontmaskerd te worden en daarom dekt hij zich in met uiterlijke symbolen van rijkdom zoals een trofeevrouw, een mooie auto, een luxe huis en zijn casino (Wernblad 51). Hetzelfde zien we in *The Wolf of Wall Street* (Scorsese): achter een dun laagje uiterlijk vertoon is het leven van miljardair Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) één grote puinhoop. In *Drive* (Refn) speelt Ryan Gosling een naamloze chauffeur die zichzelf zodanig veracht dat hij letterlijk wegkruipt achter maskers en een rol speelt (fig. 8). Charlie (Harvey Keitel) in *Mean Streets* (Scorsese) wil een goed man zijn en onderdrukt zijn schaduwkant, hier verpersoonlijkt door Johnny Boy (Robert De Niro). Hoe meer hij echter probeert de schaduw te onderdrukken, hoe rebelser deze wordt (Wernblad 31). In onderstaand shot vlucht Charlie naar de badkamer en raakt zijn gezicht aan voor de spiegel, als om te checken of zijn masker nog goed opzit (fig. 9). In de meest extreme gevallen, zoals bij Jesse in *The Neon Demon*, neemt het masker het helemaal over en verdwijnt het ego. Dit zien we gebeuren in *Bronson* (Refn) en *The King of Comedy* (Scorsese). Charles Bronson (Tom Hardy) en Rupert Pupkin (Robert De Niro) kunnen geen onderscheid maken tussen hun fantasie en de werkelijkheid en zitten zo eigenlijk al aan de andere kant van de spiegel. Hun waarneming van zichzelf en de werkelijkheid is zo subjectief dat deze niet beïnvloed kan worden door de externe realiteit (Kolker 209). Dit is ook het verschil tussen Pam en Randy in *The Wrestler*: beiden spelen al heel hun leven een rol, maar waar Pam haar rol als stripper Cassidy kan afleggen om terug te keren naar een normaal leven, is dit voor Randy niet meer mogelijk. Na een mislukte poging om de band met zijn dochter opnieuw op te nemen, liefde te zoeken en een saaie job in de supermarkt uit te oefenen, moet hij erkennen dat zijn ego Robin Ramzinski niet meer bestaat, enkel nog zijn alter ego Randy ‘The Ram’ Robinson. Hij is compleet verteerd door zijn publieke persona (Skorin-Kapov 71).



*Figuur 8: 'Driver' verbergt zichzelf letterlijk achter een masker*

*Figuur 9: Charlie controleert of zijn masker nog goed zit*

### **2.1.2 Het afnemen van het masker**

Met uitzondering van extreme gevallen zoals Bronson, kunnen we elk masker dat we opzetten ook weer afnemen. Hoe langer we ons masker echter ophouden, hoe moeilijker dat zal worden. Wanneer we teveel op het masker terugvallen, is het mogelijk dat we ons eigen gelaat niet meer herkennen of dat we zelfs onze identiteit verliezen. Neem bijvoorbeeld de opening van *Shutter Island* (Scorsese). Het eerste shot dat we van Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio) te zien krijgen, toont hem helemaal buiten zinnen. Verwilderd kijkt hij naar zichzelf in de spiegel en probeert te kalmeren (fig. 10). Onze aanname is dat Teddy zeeziek is, wat hij in het

volgende shot zelf bevestigt. Het is pas na het bekijken van de volledige film dat we begrijpen dat Teddy een masker is, een persona gecreëerd door de gevangene Andrew Laeddis om niet met zijn pijnlijke verleden geconfronteerd te moeten worden. Op die manier is het openingsshot de enige keer waarop Teddy/Andrew zichzelf echt ziet en zo schrikt van de confrontatie dat hij er ziek van wordt. Uiteindelijk kiest hij via een lobotomie ervoor om verder te gaan als Teddy, het masker, en zijn ware identiteit voorgoed uit te wissen. Zelfs Randy uit *The Wrestler* zal op enkele momenten nog beseffen dat hij niet voor eeuwig 'The Ram' kan blijven. Daar hij echter geen ego meer heeft om op terug te vallen, kiest hij in alle waarschijnlijkheid voor een glorieuze dood op het einde die we niet te zien krijgen. Hij moet echter met extreme omstandigheden geconfronteerd worden, een hartaanval, voor hij inziet dat het zo niet verder kan. Wanneer hij zijn lichaam voor de spiegel bestudeert, zien we een ongewoon intiem menselijke kant van hem (fig. 11).



*Figuur 10: Teddy kan zijn ware gelaat niet verdragen*

*Figuur 11: Randy beseft dat zijn lichaam in verval is*

Dit soort momenten van stille zelfreflectie voor de spiegel zijn een ware cinematrop.

Wanneer ze zichzelf bekijken, durven personages zich onverwacht bloot te geven aan de

toeschouwer en aan zichzelf. Tonny (Mads Mikkelsen) ziet in *Pusher* (Refn) wanneer hij zich voor de spiegel afzondert dat hij daadwerkelijk de loser is waar iedereen hem voor uitmaakt en weet dat hij zijn leven moet omgooien om een goede vader te kunnen zijn (fig. 12). Sarah (Abbey Lee Kershaw) doet zich zelfzeker en arrogant voor in *The Neon Demon*, maar voor de spiegel zien we het onzekere meisje dat ze diep vanbinnen is (fig. 13). Ginger uit *Casino* beseft wanneer ze naar zichzelf kijkt dat ze vastzit in de greep van Sam en zich door hem heeft laten manipuleren. Een shot waarin een personage zich afzondert voor de spiegel kan ook een immense eenzaamheid communiceren. Nina in *Black Swan* gooit zich zodanig op haar carrière dat ze iedereen buitensluit. Wanneer ze alleen in een lege kledkamer voor de spiegel zit, de camera op zekere afstand, voelen we haar afzondering (fig. 14).





*Figuur 12: Tonny is niet gelukkig met de man die hij voor zich ziet staan*

*Figuur 13: Sarah toont haar breekbare kant*

*Figuur 14: Nina maakt veel opofferingen voor haar grote rol*

Hoewel veel van deze scènes ontroerend zijn en medeleven opwekken, onthult het ware gelaat niet altijd een meer menselijke kant. Max Cady (Robert De Niro) doet zich na zijn vrijlating braafjes voor in *Cape Fear* (Scorsese), terwijl we weten dat hij een psychopaat is die het op de Bowden-familie gemunt heeft. Pas op het einde laat Max alle schone schijn vallen en geeft zich volledig over aan zijn gewelddadige impulsen. Het is alsof zijn masker breekt, iets wat Scorsese passend in beeld brengt door De Niro voor een gebroken spiegel te filmen (fig. 15). Tot slot kan het soms ook een vooruitgang zijn om onze identiteit te verliezen. Zo is de vreemde nacht die Paul Hackett (Griffin Dunne) in *After Hours* (Scorsese) moet doorstaan niet zomaar een beproeving, maar een spirituele reis. Paul was ingeslapen door zijn saaie doordeweekse bestaan en moest een grondige transformatie ondergaan om wakker geschud te worden. Telkens wanneer Paul een nieuwe ruimte betreed, gaat hij snel naar de badkamer om in de spiegel te kijken (fig. 16). Hij probeert via zijn spiegelbeeld aan zijn oude identiteit vast te houden, maar deze wordt laag per laag van hem afgenomen wat zich reflecteert in zijn veranderende uiterlijk. Pas als hij alles loslaat, kan hij groeien (Wernblad 62).



*Figuur 15: Het nette masker van Max Cady breekt en we krijgen het ware monster te zien  
Figuur 16: Paul probeert hopeloos aan zijn oude zelf vast te houden*

### **2.1.3 Schaduw versus Ego**

Maskers en personae suggereren een duale identiteit. Iedereen heeft goede en minder goede kanten en we kunnen pas een evenwichtig persoon zijn wanneer we beiden weten te accepteren en balanceren. Sommige van deze personages worstelen echter met grotere demonen, die ze geen plaats kunnen geven en daarom onderdrukken. Dit maakt hen ongelukkig omdat het perfecte ego zonder schaduw onhaalbaar is. Wanneer ze niet vroeg of laat kunnen toegeven aan hun donkere kantjes, loopt het slecht af voor hen. Jesse in *The Neon Demon* gaat te ver met het verkennen van haar schaduwkant. Ze omarmt haar duisternis en verandert in een volledig ander persoon die moeilijk nog sympathiek te noemen valt. In plaats van het evenwicht te vinden tussen het perfecte engeltje en het geslepen model, maakt ze haar

spiegelbeeld volledig op als dat laatste om deze representatie vervolgens te worden. Het is ook mogelijk dat Jesse eigenlijk altijd al een slecht persoon was maar zich verstopte achter het persona van lief meisje en nu pas hare waard aard naar buiten laat komen. In *Shutter Island* kiest Andrew dan weer resoluut voor het goede masker dat hij in Teddy Daniels heeft gevonden en laat zijn demonen chirurgisch uitschakelen. Dat lijkt ook te gebeuren in *Pi* van Aronofsky, hoewel dit einde veel positiever te interpreteren valt. Hoofdpersonage Max Cohen (Sean Gullette) belichaamt de zeer menselijke dialectiek tussen emotie en ratio (Skorin-Kapov 5). Als wiskundig genie is hij geobsedeerd met het getal pi en hoopt het algoritme te vinden dat de natuurlijke orde verklaart. Hij schakelt zijn gevoelens uit en voelt zelfs de drang om één te worden met zijn supercomputer, zodat hij perfect kan functioneren zonder door menselijke noden gestoord te worden (Skorin-Kapov 19). Deze extreme toewijding aan de wetenschap bezorgt hem echter stekende hoofdpijn en hallucinaties, waardoor hij denkt dat zijn brein aan het rotten is (fig. 17). Hij beseft dat hij te ver gegaan is en boort een gat in zijn eigen hoofd, niet om zelfmoord te plegen maar om zijn drang naar perfectie zogenaamd chirurgisch te verwijderen. Op het einde zien we een heel andere Max: hij slaagt er niet meer in om complexe sommen uit het hoofd te berekenen, maar voor het eerst lijkt hij wel gelukkig en content met zichzelf. Zijn schijnbaar destructieve zelfverminking heeft hem weten te redden: hij heeft alle elementen van zijn bewustzijn en onderbewustzijn weten te balanceren en heeft eenheid gevonden in zijn identiteit (Skorin-Kapov 20).



*Figuur 17: Max ervaart zijn drang om de wereld 'op te lossen' als een soort kwaadaardig gezwel*

Het leven van 'Driver' in *Drive* maakt een gelijkaardige wending. De man die we leren kennen lijkt zich weinig aan te trekken van moraal, tot hij Irene (Michelle Williams) en haar zootje ontmoet. Het shot in figuur 18 maakt de tweesplitsing waar Driver voor komt te staan duidelijk: hij kan gewoon verdergaan op hetzelfde pad, wetende dat hij hiermee nooit echt tevreden zal zijn, of hij kan Irene te hulp schieten waardoor hij onvermijdelijk mee in haar leven en problemen gezogen wordt. Zijn altruïstische kant komt naar boven en hij sterft zelfs bijna om Irene te beschermen, maar op het einde weet hij dat hij haar moet laten gaan.



Figuur 18: 'Driver' komt voor een belangrijke keuze te staan in zijn leven

Waar *Shutter Island* een compleet schizofreen karakter heeft, verschuift de dualiteit in *Black Swan* naar een personage buiten het hoofdpersoonage zelf. Meer dan een gespleten persoonlijkheid gaat het hier om een dubbelgangermotief dat ook aanwezig is in *Het Zwanenmeer*, het ballet waar de film rond draait. Nina heeft geen moeite met de lieflijke witte zwaan, maar de zwarte zwaan in haar wordt onderdrukt door haar dominante moeder. Haar moeder (Barbara Hershey) ziet in Nina het ideale spiegelbeeld, alles wat zij zelf nooit bereikt heeft als danseres, en drijft haar dan ook tot het uiterste om de perfectie te bereiken die ze zelf moest opgeven toen ze van Nina beviel. Ze behandelt haar dochter als een klein kind, die slaapt in een roze kamer vol pluchebeesten en geen seksueel verlangen mag tonen. Door Nina's 'donkere' kant te onderdrukken, belemmert ze haar persoonlijke ontwikkeling. Nina probeert zich initieel te verzetten tegen haar onbekende duisternis, maar moet beide kanten van zichzelf weten te verzoenen voor de rol van zwanenkoningin. Nina voert dus in essentie een gevecht met zichzelf en net zoals in het ballet met de zwarte zwaan wordt haar schaduw voorgesteld in de vorm van een rivale (Skorin-Kapov 96). Lily (Mila Kunis) belichaamt het onderbewustzijn van Nina en is in alle opzichten haar tegenpool: ze draagt donkere kledij, is allesbehalve punctueel, danst niet correct maar wel met passie en is seksueel liberaal. De



complementariteit tussen beiden vrouwen is overduidelijk en gaat zelfs zo ver dat in enkele scènes hun gezichten wisselen. Naargelang de film vordert wordt het moeilijker om de twee uit elkaar te houden, omdat Nina Lily aanvaardt en haar donkere kant leert te omarmen. De verwarring is compleet wanneer de meisjes na een avondje stevig drinken thuiskomen en in een caleidoscopische spiegel gerefleeteerd worden (fig. 19). Dit indiceert ook Nina's psychologische instabiliteit (Christiansen 308), wat zich uit in verschillende hallucinaties. Omdat haar bewustzijn en onderbewustzijn niet in overeenstemming zijn, krijgt haar spiegelbeeld autonome krachten (Skorin-Kapov 104) (fig. 20). Nina's waanzin komt tot een hoogtepunt wanneer ze tijdens een ruzie Lily in een spiegel duwt en haar neersteekt met een scherf (fig. 21). De dood van Nina's evenbeeld door toedoen van een spiegel draagt grote symboliek in zich: Nina wil niet op haar spiegelbeeld als zwarte zwaan lijken, ze wil de zwarte zwaan zijn (Christiansen 313). Dit verlangen naar goddelijke eenheid komt haar echter duur te staan wanneer even later blijkt dat ze niet Lily, maar zichzelf verwondde.





*Figuur 19: Nina en Lily, de witte en de zwarte zwaan, zijn twee zijden van één munt*

*Figuur 20: In Nina's hallucinaties beweegt haar spiegelbeeld autonoom*

*Figuur 21: Nina duwt haar spiegelbeeld terug in de spiegel, maar pleegt zo symbolisch zelfmoord*

Het splitsen van de verschillende aspecten van één persoon in verschillende personages is iets wat we in verschillende Scorsese-films zien, zoals gezegd allemaal verhalen over de schaduw. Zowat alle personages in *Mean Streets* kunnen teruggevoerd worden tot Jungiaanse archétypes, met Charlie als centraal personage. Als Johnny Boy de schaduw is, dan is Michael (Richard Romanus) duidelijk de persona: netjes gekleed en goedgemanierd (Wernblad 30). De twee liggen met elkaar in de clinch en het is Charlie die de vrede moet zien te bewaren. Lang niet alle figurenconstellaties zijn zo complex als hier, meestal blijft het beperkt tot een ego en een schaduw. In *The Departed* wisselen deze types constant van plaats in een dubbelgangerspelspel. Billy Costigan (Leonardo DiCaprio) is een agent die undercover gaat bij de maffia, terwijl Collin Sullivan (Matt Damon) voor diezelfde gangsters infiltreert bij de politie. De goede man wordt als slecht gezien, de slechte man wordt als goed gezien, en uiteindelijk weet geen van beiden nog zeker wie ze echt zijn. Ergens in het midden van de film achtervolgt Billy Collin en toont Scorsese de verwarring tussen beiden personages op een gelijkaardige manier als Aronofsky in *Black Swan* (fig. 22 en 23). De spiegeltjes draaien en gaan van de blik van Billy naar zijn dubbelganger Colin die hem ontsnapt. Hun identiteit is compleet gefragmenteerd (Wernblad 211). Tot slot suggereert het shot in figuur 24 een verbondenheid tussen de twee protagonisten van *Cape Fear*. Hier nog veilig gescheiden door het glas, waarschuwt de superimpositie echter dat dit niet lang zo zal blijven. Max Cady is de schaduw van Sam Bowden (Nick Nolte), die zich komt wreken voor zijn jarenlange onderdrukking. Sam heeft hem letterlijk jarenlang opgesloten en Max is woedend daarom. Hij lijkt als uit een nachtmerrie gestapt om Sam te berechten voor alle zonden die hij probeerde te verbergen (Wernblad 149).



*Figuur 22 en 23: De schaduw en het ego achtervolgen elkaar, onzeker wie wie is*

*Figuur 24: Sam kan zijn schaduw nu nog op afstand houden, maar niet voor lang meer*

## 2.2 De spiegel van verlangen

### 2.2.1 Het verlangen naar anderen

De spiegel als zogenaamde ‘porte du désir’ (Païni) is een sensueel gegeven. Meer dan om liefde draait het vaak om lust. Door het inkaderen wordt het subject tot object en krijgt het een hoog fetisjistisch gehalte. We krijgen vaak slechts een deel van het lichaam te zien als een soort ontastbare fata morgana. De spanning van dat wat we begeren maar niet kunnen aanraken, enkel zien, vergroot wanneer het lichaam terugkijkt, ons betrapt op onze voyeuristische blik en onze gretige ogen ontmoet. De verdubbeling van het beeld verdubbelt de opwinding. Wanneer Jordan Belfort in *The Wolf of Wall Street* zijn droomvrouw ontmoet, werpt ze hem bij het buitengaan nog een snelle blik toe (fig. 25). Voor een moment lijkt ze even ongrijpbaar als haar weerspiegeling in het glas. Ook Ruby (Jena Malone) in *The Neon Demon* is op slag verliefd op Jesse. Tijdens hun gehele conversatie staan de twee vrouwen met de ruggen naar elkaar en werpen elkaar speelse blikken toe in de spiegel (fig. 26). Ruby wordt dus eigenlijk verliefd op een spiegelbeeld, een utopie. Omdat ze haar zo idealiseert, is ze sterk ontgoocheld wanneer de echte Jesse haar avances weigert. Travis in *Taxi Driver* idealiseert Betsy (Cybill Shepherd) op net dezelfde manier: hij noemt haar een engel en hij kan zich niet voorstellen dat ze ooit iemand kwaad zou doen. Ze is geen echte persoon, maar een soort heilige die rondzweeft in zijn gedachten, zoals hij haar ook ziet in de achteruitkijkspiegel van zijn taxi (fig. 27).





*Figuur 25: Naomie (Margot Robbie) weet Jordan meteen te verleiden*

*Figuur 26: Ruby ziet in de spiegel een ideaalbeeld van Jesse*

*Figuur 27: Betsy zweeft boven de lichten van de stad als een soort engel*

Het beeld uit *Taxi Driver* verraadt een *male gaze*. De blik die Sam in *Cape Fear* via de spiegel naar zijn vrouw (Jessica Lange) werpt, getuigt niet meteen van liefde maar vooral van seksueel verlangen (fig. 28). Hoewel ze net daarvoor een discussie hadden, hoeft Leigh haar schouder nog maar te ontbloten om hem alles te doen vergeten. Vrouwen zetten hun lichaam bewust in, zoals in dit shot (fig. 29) uit *The Color of Money* (Scorsese). Wanneer Eddie (Paul Newman) onverwacht de hotelkamer binnenkomt, doet Carmen (Mary Elizabeth Mastrantonio) geen moeite om zichzelf te bedekken als ze uit de douche stapt. In tegendeel: ze weet dat Eddie zijn blik niet van haar kan afwenden en droogt zich rustig af om hem van zijn stuk te brengen. We zien haar niet rechtstreeks, maar ingekaderd in de spiegel als een soort Venus.



*Figuur 28: Sam is meteen afgeleid door de ontblote schouder van zijn vrouw Leigh  
 Figuur 29: Carmen speelt een spelletje met Eddie*

Het kijken is zonder twijfel een belangrijk deel van de verleiding. Jake LaMotta (Robert De Niro) wil niet vrijen voor een wedstrijd om scherp te blijven, maar Vickie weet hem toch in verleiding te brengen (*Raging Bull*). Terwijl ze hem sensueel kust kijkt ze naar zichzelf in de spiegel (fig. 30), alsof ze de kracht van haar eigen seksualiteit herkent en de aanblik daarvan haar ook opwindt. In *Gangs of New York*, ook van Scorsese, kiest Jenny (Cameron Diaz) haar partner via een spiegel (fig. 31). Ze ziet enkel het gezicht van Amsterdam (Leonardo DiCaprio), ingelijst als een portretje (fig. 32). Hij lijkt een afstandelijk object terwijl hij in werkelijkheid vlak achter haar staat. Jenny kan ook als Amsterdams spiegelbeeld gezien worden, een aanvulling op zijn persoonlijkheid. In een andere scène botsen ze op elkaar in de straat en maken ze tegelijk exact dezelfde bewegingen terwijl ze in unisono dezelfde woorden uitspreken (Wernblad 186).



*Figuur 30: Vickie kijkt naar zichzelf terwijl ze Jake verleidt*

*Figuur 31 en 32: Jenny kiest Amsterdam als partner uit via een spiegel*

In *Drive* maakt Refn in één shot de complexe relaties tussen de verschillende hoofdpersonages duidelijk. Irene en Driver staan tegenover elkaar terwijl ze praten en we zien hem enkel via een spiegel (fig. 33). De affectie die ze voor elkaar voelen is duidelijk, maar Irenes man die op dat moment nog in de gevangenis zit en hun zontje staan een echte relatie met Driver in de weg. De foto die in de spiegel steekt herinnert zowel ons als de personages aan hun aanwezigheid en zorgt ervoor dat Driver ondanks zijn verlangen afstand houdt. Het verlangen kan tot slot nog draaien om jaloezie in plaats van lust. Zo ziet in *Black Swan* Nina's moeder haar dochter als het ideale spiegelbeeld dat ze zelf nooit kon zijn. De modellenwereld in *The Neon Demon* drijft op afgunst, vooral voor nieuwkomer Jesse die in alle opzichten perfect lijkt. De andere modellen kijken bitter toe hoe ze zonder moeite hun plaats inneemt (fig. 34).



*Figuur 33: Irene moet kiezen tussen Driver of haar man, beiden zichtbaar in de spiegel*  
*Figuur 34: Sarah kijkt verbitterd toe hoe Jesse alle aandacht naar zich toetrekt*



### 2.2.2 Vanitas

In de spiegel communiceren we niet enkel onze genegenheid voor anderen, maar in de eerste plaats de liefde voor onszelf. De spiegel is de plaats bij uitstek waar we ons eigen lichaam en gezicht kunnen bewonderen en perfectioneren. Beroepen gericht op uiterlijk vragen een grote lichamelijke toewijding, zoals de ballerina's in *Black Swan* of de modellen in *The Neon Demon*. Het mag dan ook niet verbazen dat beide films bulken van de spiegels. Nina moet constant naar zichzelf kijken en dat drijft haar tot waanzin, de overdaad aan kopieën zowel door de spiegels als door de andere balletdansers die op haar lijken (Clover 8). De vrouwen in *The Neon Demon* tonen zich allemaal als leeg en oppervlakkig, ze zijn enkel bezig met zichzelf. Zowel Jesse als Ruby kussen hun eigen spiegelbeeld in een ultieme daad van narcisisme (fig. 35). Stuk voor stuk zijn ze knap opgemaakt langs buiten maar lelijk vanbinnen. Het is onwaarschijnlijk dat iemand zoals Gigi zichzelf nog herkent in de spiegel door alle ingrepen die ze liet doen en haar clowneske make-up tijdens een modeshow maakt haar nog meer tot een karikatuur (fig. 36). Toch bewondert ze vol van zichzelf haar spiegelbeeld.



Figuur 35 en 36: Narcisisme troef in *The Neon Demon*

Een heersend idee in onze maatschappij is dat je ver kunt komen zolang je knap bent. De beelden die we onder andere op televisie en in magazines te zien krijgen, tonen dan ook zelden lelijke mensen, maar leggen de lat hoog met lange, slanke modellen, die bovendien jong zijn. Dit creëert een angst voor ouderdom: vrouwen smeren en masse anti-rimpelcrème op en rennen bij de eerste grijze haar meteen naar de kapper. Dit is precies waar Sara Goldfarb (Ellen Burstyn) mee worstelt in *Requiem for a Dream*. Ze is een vrouw op leeftijd die hele dagen alleen zit voor haar televisietoestel, waar ze enkel succesvolle mensen ziet. Zelf is ze onzeker, eenzaam en ongelukkig. Ze droomt ervan om ook breed lachend op TV te komen en besluit daarom af te vallen. Ze wil er weer jong uitzien en in haar oude rode jurk passen, denkend dat mooi gelijkstaat aan gelukkig. Ze kleurt haar haren terug rood (fig. 37) en neemt steeds meer dieetpillen. Deze levensstijl wordt haar echter fataal: op het einde past ze terug in haar jurk, maar wordt ze compleet waanzinnig opgenomen in een instelling.



*Figuur 37: Sara hoopt via een make-over terug geluk in haar leven te vinden*

Niet enkel vrouwen, ook mannen maken zich schuldig aan ijdelheid. In *The King of Comedy* heeft de bekende komiek Jerry Langford (Jerry Lewis) de entree van zijn woonst behangen met spiegels (fig. 38). Die reflecteren niet enkel zijn zelfliefde, maar geven een gevoel van eenzaamheid. Nadat Jerry een hele dag achtervolgt wordt door fans, kom hij alleen thuis in een leeg huis. In *The Wrestler* geniet Randy evenzeer van alle aandacht die hij krijgt. Wanneer een vrouwelijke fan hem apart neemt voor een vluggertje (niet toevallig voor een spiegel), kickt hij vooral op zichzelf en het feit dat hij nog jongere dames kan versieren (fig. 39). De LaMotta-broers in *Raging Bull* zijn stereotiep ijdele Italianen, die zich in hun mooiste pakken steken om vrouwen te kunnen verleiden (fig. 40).



*Figuur 38: De eerste persoon die Jerry ziet bij het thuiskomen, is zichzelf*

*Figuur 39: Randy verleidt vooral vrouwen om zijn eigen ego op te krikken*

*Figuur 40: Jake en Joey bewonderen zichzelf voor ze naar de club vertrekken*

## 2.3 De diepte van de spiegel

### 2.3.1 De spiegel als toegang tot de fictie

Geen enkele film van Scorsese, Aronofsky of Refn speelt zich af in een compleet alternatieve werkelijkheid waar andere wetten heersen of vreemde wezens rondlopen. Toch is de wereld die zij ons tonen niet steeds echt en bieden ze vaak een subjectieve blik op de werkelijkheid. Die subjectiviteit is het gevolg van verwarde protagonisten die niet altijd betrouwbare vertellers vormen. Zo laten we ons de hele film lang misleiden door Teddy en ontdekken we pas op het einde van *Shutter Island* dat zijn perspectief de hele verhaalwerkelijkheid verdraaide (Meeusen 61) omdat we alles door zijn ogen beleven. Dat houdt de ambiguïteit in stand en doet zowel personage als toeschouwer twifelen (Meeusen 62). Vanaf het openingsshot in figuur 10 speelt alles wat volgt zich af aan de andere kant de spiegel, in de gestoorde psyche van het hoofdpersoneage (Wernblad 214). *Taxi Driver* is eveneens gefilmd aan de hand van Travis' verstoorde perceptie. Hij staat zodanig ver van de werkelijkheid, die hij half waarneemt en half creëert, dat het onmogelijk is om aan zijn eigen solipsisme te ontsnappen (Kolker 205). De expressionistische aanpak van Scorsese plaatst ons te midden van Travis' ervaringen, die op het einde zullen leiden tot een mentaal ineensorten (Taubin 36). Hij plooit volledig terug op zichzelf maar slaagt er niet in om zichzelf echt te zien: wanneer hij in de spiegel kijkt, ziet hij enkel de vijand (Fuchs 712). Opgesloten in zijn taxi, het symbool van urbane isolatie (Taubin 10), projecteert hij alles wat er volgens hem mis is met de wereld op anderen en op zichzelf (fig. 41).



*Figuur 41: Travis is ver verwijderd van de realiteit*

Net zoals Travis in de befaamde spiegelscène doet, geeft Nina haar spiegelbeeld autonome krachten, letterlijk getoond in *Black Swan* (fig. 42). Haar hallucinaties sijpelen de verhaalwerkelijkheid binnen waardoor we als kijker zelf beginnen te twijfelen wat echt is en wat niet. Wanneer we haar tijdens haar finale performance letterlijk zien transformeren in de zwarte zwaan weten we dat Nina zich volledig heeft overgegeven aan haar fantasie en niet meer te redden valt. Voor Sara uit *Requiem for a Dream* kom evengoed alle hulp te laat. Terwijl ze alleen in haar ziekenhuisbed ligt, haar brein tot moes gereduceerd door de elektroshocktherapie, droomt Sara dat ze eindelijk op TV is, knap en slank in haar rode jurk, met haar zoon aan haar zijde. Er blijft niets van haar over dan een leeg omhulsel en haar geest geeft zich uiteindelijk volledig over aan de fantasie. Samen met de personages worden we meegesleurd in extatische dromen die zich vernauwen tot een verstikking en ons verdrinken in wanhoop (van de Vall 107-108). Het is een zeer grauw einde, dat in schril contrast staat met *The King of Comedy*, hoewel hier in essentie hetzelfde gebeurt. Nadat Rupert Pupkin vrijgelaten wordt, is hij meteen de grote ster die hij altijd al wilde zijn. Dolgelukkig komt hij op het einde het podium op, maar de sfeer van de scène geeft de indruk dat dit slechts Ruperts inbeelding is. Toch kan dit voor Rupert, die altijd al in zijn eigen wereldje leek te leven, als een gelukkig einde gezien worden, aangezien de realiteit hem sowieso niet affecteert. Zonder echte aankondiging cut Scorsese doorheen de film verschillende keren tussen een meer objectieve en een absoluut subjectieve perceptie. Zo droomt Rupert zittend voor een grote spiegel dat zijn idool hem vraagt om bij zijn vakantiehuis langs te komen (fig. 43), een fantasie die Rupert tot ongenoegen van Jerry Langford zelf ook effectief zal uitvoeren.





*Figuur 42: Het spiegelbeeld van Nina begint een eigen leven te leiden*

*Figuur 43: In Ruperts fantasie is hij beste maatjes met zijn idool Jerry Langford*

Achter de spiegel ontstaat een fantasiewereld die comfortabeler is dan de realiteit en waarin de personages toevlucht kunnen zoeken wanneer het teveel wordt. Meer dan eens helpen verdovende middelen zoals drugs om de sprong in de spiegel te kunnen maken. Renée van de Vall noemt dit *hallucinatory escapes* (109). In *Requiem* is dit geen verrassing aangezien de film over drugsverslaafden gaat. Wanneer Marion nuchter is, voelt ze zich niet echt gelukkig. In de spiegel ziet ze een lelijke mislukkeling, waarna ze drugs neemt om zich beter te voelen. In het volgende shot (fig. 44) zien we de uitwerking: ze voelt zich machtig en heft haar armen in aanvaarding van de wereld en zichzelf, alsof ze alles aankan. In de meeste Scorsese-films wordt ook heel wat gesnoven, gespoten en geslikt. Henry Hill (Ray Liotta) in *Goodfellas* vindt zijn makkelijke leventje te saai en duikt diep in de spiegel via drugs (fig. 45). Jordan, *The Wolf of Wall Street*, geeft zijn geld maar al te graag uit aan decadente feestjes en alles wat daar bij hoort. Wanneer hij in een bepaalde scène onverwachts begint te hallucineren, voelt hij zijn gezicht gevoelloos worden en ziet hij zijn reflectie vervormen (fig. 46). Hierna zien we hem nog rustig en veilig naar huis rijden met de auto, wat even later wordt onthuld als een illusie. In werkelijkheid kroop hij met de grootste moeite in zijn auto om vervolgens tegen zowat elke hindernis te rijden die hij tegenkwam.



*Figuur 44: Dankzij drugs voelt Marion zich onoverwinnelijk*

*Figuur 45: Henry ontvlucht zijn saaie leventje*

*Figuur 46: Jordans spiegelbeeld toont hoe hij zich voelt*

De wereld die achter het spiegelbeeld geschapen wordt hoeft niet altijd louter fantasie te zijn. In twee voorbeelden zien we hoe de spiegel de toegang vormt tot herinneringen. Het eerste voorbeeld komt opnieuw uit Aronofsky's *Requiem*. Wanneer Tyrone (Marlon Wayans) zichzelf bewondert in zijn nieuwe spiegels en het glas ronddraait, wordt hij plots meegenomen naar zijn kindertijd. In een flashback zien we de kleine Tyrone bij zijn liefdevolle moeder op de schoot. In het heden verdwijnt de glimlach van Tyrone's gezicht, wetende dat hij zijn moeder teleurgesteld heeft. In een tweede voorbeeld uit *The Aviator* (Scorsese) worden het heden en de flashback, getriggerd door een spiegel, in één shot gecombineerd (fig. 47). Howard Hughes' (Leonardo DiCaprio) smetvrees en bijkomstige psychologische problemen dateren uit zijn jeugdijaren, toen zijn moeder hem angst inboezemde voor ziekten. De film opent met deze herinnering en eindigt ermee, zo een cirkel vormend waaruit Howard onmogelijk kan ontsnappen. Opvallend is dat kleine Howard hier niet naar zijn moeder, maar zijn oudere zelf kijkt en hem aanspreekt (Wernblad 193). Vanaf de andere kant van de spiegel wordt Howard aan zijn waanzin herinnert. Hij geeft zich tenslotte hieraan over en laat zich in zijn duisternis zinken (Wernblad 203).



*Figuur 47: Howard ziet niet enkel zijn spiegelbeeld, maar ook zijn jongere ik*

### **2.3.2 Vormelijke mogelijkheden**

Bij het filmen van spiegels is het niet altijd evident om de camera buiten beeld te houden. De drie meest gebruikte manieren om dit bereiken zijn via CGI, met behulp van een *body double*, of door vanuit een hoek te filmen in plaats van frontaal. Het gebruik van spiegels is heel dankbaar, omdat het een scène net dat ietsje meer kan geven. Optisch wordt er een veel grotere diepte gecreëerd alsook nieuwe frames binnen het kader van het shot. Beeld je



bijvoorbeeld in dat Howard in onderstaand shot uit *The Aviator* niet over een reflecterend oppervlak zou wrijven (fig. 48). We zouden zijn gezicht dan niet kunnen zien, slechts een hand op een plat vlak, wat cinematografisch veel minder interessant zou zijn omdat er dan weinig diepte is. Dankzij het weerspiegelend chroom zien we niet enkel de handeling die hij uitvoert, maar ook de reactie op zijn gezicht terwijl hij dat doet. Een film zoals *The Neon Demon* zou helemaal plat vallen zonder spiegels, zo zou de eerste conversatie tussen Ruby en Jesse (fig. 26) al niet kunnen plaatsvinden. De spiegel verrijkt de film en geeft de regisseur de kans om shots op minder conventionele manieren te kaderen. Zo kan Refn op het einde van de film twee perspectieven doen overlappen door Sarah een bril van spiegelen glas te laten dragen (fig. 49). We zien tegelijk met haar reactie ook waar ze naar kijkt.



*Figuur 48: De weerspiegeling verdubbelt de diepte van dit shot uit The Aviator*

*Figuur 49: De zonnebril van Sarah vertelt ons wat ze ziet*

Het tegelijk tonen van de kijker en het bekekenen is interessant in conversaties, omdat beide gesprekspartners zonder te *cutten* getoond kunnen worden. In *The Wolf of Wall Street* zien we zo Jordan tegen zijn vrouw Naomi praten (fig. 50). De focus blijft hier wel bij hem, zij behoort meer tot de achtergrond. In *Drive* maakt Refn dezelfde toepassing, door in de

achteruitkijkspiegel Irene's zontje te tonen terwijl ze hem toespreekt (fig. 51). In *Black Swan* wordt deze techniek in het extreme doorgetrokken. Het shot in de kleedkamer toont talloze frames tegelijk in één kader waardoor we verschillende personages op verschillende posities kunnen zien praten (fig. 52). De grote hoeveelheid spiegels in deze film creëert een mise-en-abyme (Fisher & Jacobs 60), een oneindige reflectie waar Nina in verloren loopt (fig. 53). Tot slot is het shot in figuur 54 (*Raging Bull*) nog interessant, daar het drie verschillende niveaus weet te combineren in één blik: links de managers die zich achter het camerastandpunt bevinden, centraal in de open deur Jake en Vickie die in de achtergrond ruzie maken, en rechts ter hoogte van de camera Joey die alles waarneemt.





*Figuur 50: De camera is gericht op Jordan maar we zien ook Naomi terwijl ze tegen hem praat*

*Figuur 51: Het zoontje van Irene wordt niet vergeten in dit shot*

*Figuur 52: We zien hier niemand rechtstreeks, maar allemaal via spiegels*

*Figuur 53: Nina kijkt te diep in de spiegel*

*Figuur 54: Zelfs wat zich achter de camera bevindt, weet Scorsese te tonen via een spiegel*

Vormelijke aspecten kunnen eveneens de narratieve inhoud versterken. Zoals we in figuur 33 uit *Drive* al zagen, kunnen relaties geëxpliciteerd worden met behulp van de spiegel. In onderstaand shot (fig. 55), opnieuw uit *Black Swan*, weten we dat het om een complexe moeder/dochter-relatie gaat. Nina en haar moeder zitten ver uit elkaar, maar hun spiegelbeelden kruisen diagonaal zodat in zekere zin toch nabij zijn. Het lijkt bijna alsof Nina het spiegelbeeld is van haar moeder en vice versa, wat nog eens extra benadrukt dat Erika in haar dochter een betere versie van zichzelf zoekt. In het finale shot van *The Color of Money* zien we hoe de twee alfamannetjes Eddie en Vincent (Tom Cruise) het tegen elkaar opnemen, bijgestaan door hun vrouwelijke partners (fig. 56). De acteurs staan op een diagonale lijn doorheen het shot gepositioneerd en in de spiegels achteraan worden beide koppels elk in hun eigen kader weerspiegeld, zodat er geen twijfel meer kan bestaan over wie aan wiens kant staat. Soms wordt een reflectie gebruikt om de aanwezigheid van een personage aan te kondigen. Zo ziet Sam plots in de reflectie van het raam dat zijn vrouw meeluistert terwijl hij met zijn minnares belt (fig. 57) en weet Nina in *Black Swan* op dezelfde manier al voor ze de ziekenhuiskamer binnenstapt dat het erg gesteld is met haar voorgangster Beth (Winona Ryder) (fig. 58).





*Figuur 55: Nina en haar moeder zitten ver uit elkaar, maar zijn via hun reflectie toch dicht bij elkaar*

*Figuur 56: Via de spiegels worden de twee koppels gekaderd als tegenstanders*

*Figuur 57: Leigh luistert naar het bedrog van haar man, getoond in het raam*

*Figuur 58: Nina schrikt voor het binnengaan al van Beths toestand*

## 2.4 Het spiegelmoment als breekpunt

De spiegel communiceert heel wat informatie die belangrijk kan zijn voor het narratief. Alle omstandigheden die ik reeds overlopen heb kunnen samenkomen en oplopen tot een groots hoogtepunt, waarop wederom de spiegel centraal staat. Een confrontatie met zichzelf kan voldoende zijn om tot een dieper besef te komen en zo een pivotaal moment markeren. Dit is wat er gebeurt wanneer Tonny (*Pusher*) eindelijk de moed heeft om naar zichzelf te kijken (fig. 12): hij beseft dat hij zo niet verder kan, dat hij een betere vader wil zijn voor zijn kind dan zijn vader ooit voor hem was. Ook Eddie gooit in *The Color of Money* het roer om wanneer hij zijn vervormde reflectie ziet in de biljartbal (fig. 59). Hij realiseert zich dat hij zich heeft laten meeslepen en bespelen door Vincent en neemt de beslissing om het toernooi te verlaten zodat hij de jongen kan confronteren en zijn leven teruggeisen (Wernblad 136). Vlak bij de zege geeft hij zijn droom om het toernooi te winnen op, een drastische beslissing waarna hij wel groeit als persoon. Personages hebben na een moeilijke periode de confrontatie met zichzelf nodig om tot inzicht te komen. Vaak bevinden ze zich op dat moment al op een dieptepunt en weet het spiegelbeeld hen net te redden, maar in sommige instanties wordt alles alleen maar erger na een keerpunt. Zo is de spiegelscène uit *Taxi Driver* duidelijk een belangrijk keerpunt in het leven van Travis Bickle, waarop hij zichzelf transformeert in de tegelijk reddende en straffende engel die de stad volgens hem nodig heeft. Hij wil de betere man zijn, maar zijn duik in de spiegel is een duik in de waanzin die onverbiddelijk leidt tot bloedvergieten. In *The Wrestler* verenigt Randy zichzelf uiteindelijk ook met zijn spiegelbeeld waardoor hij waarschijnlijk sterft, terwijl Pam net het omgekeerde doet. Ze stapt weg van haar schimmenleven als stripper om terug zichzelf te kunnen zijn en kijkt niet één keer meer in de spiegel wanneer ze haar spullen pakt en vertrekt (fig. 60). Ze geeft niet langer om haar uiterlijke verschijningsvorm maar verinnerlijkt. Ze probeert Randy nog te redden, maar haar poging is tevergeefs omdat hij al aan de andere kant van de spiegel zit.



*Figuur 59: Eddie beseft dat hij iemand anders geworden is*

*Figuur 60: Pam geeft haar leven als Cassidy op en kijkt niet één keer terug*

Het breekpunt voor de spiegel is vaak ook letterlijk te nemen, omdat personages geconfronteerd met zichzelf extreme emoties ervaren en hun spiegelbeeld trachten te verwoesten. Door heel wat critici en cinefielen is het genderverschil op zo'n moment al opgemerkt: een ineenstorten voor de spiegel betekent voor vrouwen dat ze beginnen te huilen terwijl mannen agressief worden en de spiegel stukslagen. Clichématig wordt in cinema vrouwelijkheid gebonden aan gevoel, hier verdriet, en mannelijkheid aan woeste kracht. Net om die reden heb ik een paar voorbeelden gekozen die tegen deze genderstereotypen ingaan. De scène uit *Pusher* met Tonny die ik zonet al aanhaalde (fig. 12) is in contrast met de gewelddadige stijl van Refn heel ingetogen. Het wordt Tonny, duidelijk bezopen, allemaal te veel. Hij moet een brok in zijn keel wegslikken en even lijkt het zelfs alsof hij zal wenen. In *Black Swan* (fig. 21) en *The Neon Demon* krijgen we het andere uiterste: vrouwen die in een

gewelddadige impuls de spiegel aan diggelen slaan. Toegegeven dat hieraan wel een emotioneel moment van huilen voor de spiegel voorafgaat, zijn het niettemin opvallende shots. In de scène waar Sarah voor de spiegel haar gevoelige, onzekere karakter toont na een mislukte auditie (fig. 13), smijt ze enkele tellen later een metalen cilinder tegen het glas dat daarop versplinterd (fig. 61). Ze wil niet langer naar zichzelf kijken omdat ze vindt dat ze tekortschiet. Een gebroken spiegel verraad barsten in onze psyche, zo is de gebroken spiegel in *Cape Fear* een voorbode van Max' gestoorde en gewelddadige missie (fig. 15). Voor hem loopt het niet goed af, voor Max in *Pi* dan weer wel: hij breekt niet enkel de spiegel maar breekt ook met zijn waanzin in een extreme daad van zelfverminking (fig. 62). Hij moet eerst alles verwoesten om daarna terug opnieuw te kunnen beginnen. Het breken van de spiegel brengt hem terug in harmonie.



*Figuur 61: Sarah is woedend op haar spiegelbeeld dat tekortschiet*

*Figuur 62: Max maakt alles kapot om terug een heel mens te kunnen zijn*



### **3. Conclusie**

Ik hoop in deze masterpaper niet enkel de narratieve en stilistische waarde van de omnivalent aanwezige spiegel in film bewezen te hebben, maar eveneens de onderlinge relatie tussen de verschillende verhalen van deze drie regisseurs geaccentueerd te hebben. Manbeeld of vrouwbeeld, arrogantie of onzekerheid, liefde of geweld, reëel of imaginair: Scorsese, Aronofsky en Refn verwerken de dialectiek van de spiegel elk op hun eigen manier, die vaak niet eens zo verschillend is. Hun personages voelen de druk om beter te zijn, om perfect te zijn, en zijn dat net daarom vaak niet. Ze verzoeken een identiteit zonder schaduw te construeren maar kunnen onmogelijk balans vinden wanneer de weegschaal doorslaat. Ze reflecteren op zichzelf, op anderen en op de wereld om hen heen. De regisseurs creëren een illusie van eenheid, trekken ons aan met fetisj en stoten ons af met verval. De films krijgen diepte door de spiegel en een nieuwe betekenislaag. De verhaalwereld wordt op zijn kop gezet en personages worden meegesleurd in de spiegel: sommigen breken los, anderen verdrinken.

Elke spiegel creëert een nieuwe betekenislaag voor een shot. Ik heb aangetoond dat er wel degelijk een onderverdeling in verschillende functies gemaakt kan worden bij het begrijpen hiervan. De functies die Păini aanhaalde waren een goed begin, maar konden duidelijk nog verder uitgediept en geëxpliciteerd worden, wat ik hier gedaan heb. Het feit dat de betekenis van deze functies zowel uit de theorie als uit de voorbeelden spreekt, zet mijn punt enkel nog kracht bij. Ik twijfel er dan ook niet aan dat deze functies stand zullen houden bij een verbreding van het corpus en dat ze ook in talloze andere films te ontdekken zijn. Bovenal hoop ik u, de lezer, attent gemaakt te hebben op het agentschap van de spiegel, zodat u bij het zien van een volgend spiegelshot geprikkeld bent en hier verder over zult nadenken. Een spiegel in beeld is zelden zomaar een *prop*, eerder is het bijna een personage op zichzelf dat voelbare effecten in de verhaalwereld teweeg brengt. Misschien laat u zich zelfs wel beroeren door de volgende spiegel die u ziet in een film en zet de introspectie van een personage u ook aan tot zelfreflectie.

Het mag duidelijk zijn dat deze paper slechts een miniem deel van het hele filmcorpus kan bespreken en dat er nog genoeg ruimte en materiaal is voor verder onderzoek, nog duizenden spiegelshots die wachten om van dichterbij bekeken te worden. Ik zie deze paper dan ook als een aansporing. Het is een open uitnodiging om alle zaken die ik gemist heb aan te vullen, verder na te denken over betekenissen en mijn vaststellingen zelfs tegen te spreken. Het gemis dat ik aan het begin aanhaalde en problematiseerde, heb ik met deze paper niet kunnen

opvullen. Er rest nog veel meer werk en vooral nog veel meer ontdekkingen, die hopelijk snel tot meer onderzoek zullen leiden.

## **4. Bibliografie**

### **Niet-digitale bronnen**

Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias." *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, edited by Neil Leach, Routledge, 1997, pp. 329-357.

Brederoo, Nico J., en Couprie, Leendert D., en Madou, Mireille J.H., en Nauta, Gerhard J. *Oog in oog met de spiegel*. Aramith Uitgevers, 1988.

Hartlaub, G.F. *Zauber des Spiegels: Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. Piper, 1951.

Elsaesser, Thomas, and Hagener, Malte. *Film theory: an introduction through the senses*. Routledge, 2010.

Metz, Christian. *De beeldsignifikant: psychoanalyse en film*. Socialistiese Uitgeverij, 1980.

Asakura, Naomi. "Experiments with Mirror Reflections." *Leonardo*, vol. 23, no. 1, 1990, pp. 71–74.

Hirsch, Foster. *The dark side of the screen: film noir*. Da Capo Press, 1983.

Païni, Dominique. *L'attrait des miroirs*. Yellow Now, 2017.

Ishaghpour, Youssef. *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*. La Différence, 1986.

Wernblad, Annette. *The passion of Martin Scorsese : a critical study of the films*. McFarland, 2011.

Duynslaegher, Patrick. *Scorsese*. Roularta, 2013.

Kolker, Robert Philip. *A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford University Press, 1988.

Keyser, Les. *Martin Scorsese*. Twayne Publishers, 1992.

Skorin-Kapov, Jadranka. *Darren Aronofsky's Films and the Fragility of Hope*. Bloomsbury, 2016.

Fisher, Mark, and Jacobs, Amber. "Debating *Black Swan*: Gender and Horror." *Film Quarterly*, vol. 65, no. 1, 2011, pp. 58–62.

Taubin, Amy. *Taxi Driver*. BFI, 2009.

Christiansen, Steen. "Body Refractions: Darren Aronofsky's *Black Swan*." *Academic Quarter*, vol. 03, 2011, pp. 306-314.

Clover, Joshua. "The Looking Class." *Film Quarterly*, vol. 64, no. 3, 2011, pp. 7–9.

Meeusen, Jassime. "Narratieve onbetrouwbaarheid in de hedendaagse cinema. Onbetrouwbare focalisatie in 'Shutter Island' en de onbetrouwbare pseudo-diëgetische verteller in 'Atonement'". MA Thesis, Universiteit Antwerpen, 2014.

Fuchs, Cynthia. "Taxi Driver." *Film analysis: a Norton reader*, edited by Jeffrey Geiger and R.L. Rutsky, Norton, 2005, pp. 696-714.

van de Vall, Renée. *At the edges of vision: a phenomenological aesthetics of contemporary spectatorship*. Ashgate, 2008.

### **Digitale bronnen**

"You Know It's a Darren Aronofsky Movie IF..." *Youtube*, uploaded by ScreenPrism, 9 september 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=x6j4ZguksmU&t=515s>.

## **Filmografie**

### **Martin Scorsese**

Mean Streets (1973)

Taxi Driver (1976)

Raging Bull (1980)

The King of Comedy (1982)

After Hours (1985)

The Color of Money (1986)

Goodfellas (1990)

Cape Fear (1991)

Casino (1995)

Gangs of New York (2002)

The Aviator (2004)

The Departed (2006)

Shutter Island (2010)

The Wolf of Wall Street (2013)

**Darren Aronofsky**

Pi (1998)

Requiem for a Dream (2000)

The Wrestler (2008)

Black Swan (2010)

**Nicolas Winding Refn**

Pusher II (2004)

Bronson (2008)

Drive (2011)

Only God Forgives (2013)

The Neon Demon (2016)