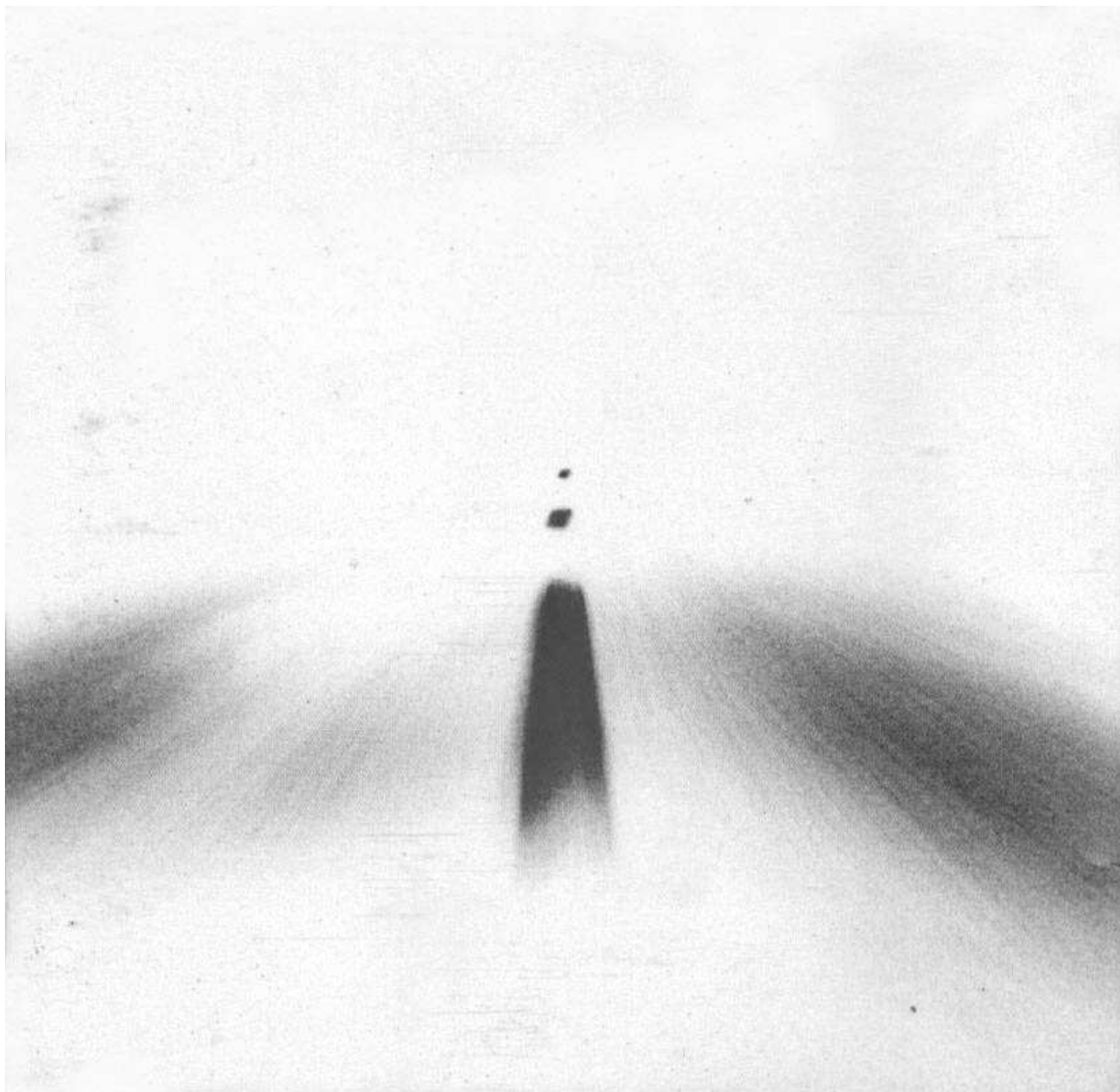


EEN CINEMA VAN HET LICHAAM:

Het tijdsbeeld van Gilles Deleuze in *Lost Highway* en *Mulholland Drive*



Huygens IIs
Promotor: Prof. Annie Reniers

EEN CINEMA VAN HET LICHAAM:

Het tijdsbeeld van Gilles Deleuze in *Lost Highway* en *Mulholland Drive*

Huygens Ils

Promotor: Prof. Annie Reniers

Vrije Universiteit Brussel

Academiejaar 2002-2003

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Vakgroep Kunstwetenschappen en Archeologie

Licentiaatverhandeling ingediend tot het behalen van de graad
van licentiaat in de kunstwetenschappen en archeologie

Dankwoord

Hierbij dank ik mijn promotor Annie Reniers, Laurent Liefoghe, Fries Defauw die mij hebben bijgestaan met kritische suggesties

De auteur geeft de toelating dit afstudeerwerk voor consultatie beschikbaar te stellen en delen ervan te kopiëren voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij aanhalen van resultaten uit dit afstudeerwerk.

20 juli 2003

INHOUDSTAFEL

Inleiding: onderwerp, probleemstelling en methode	1
I. HET TIJDSBEELD VAN GILLES DELEUZE: EEN FILOSOFISCH ONDERZOEK	
1. INLEIDING TOT HET OEUVRE VAN DELEUZE	3
1.1 Deleuze in dialoog met andere filosofen	3
1.2 Deleuze's eigen filosofisch project	3
1.3 Deleuze & Guattari	5
1.4 Deleuze in dialoog met kunst en literatuur	7
2. INLEIDING TOT DELEUZE'S CINEMABOEKEN	9
2.1 Een ontmoeting van film en filosofie	9
2.2 'Image-Mouvement' / 'Image-Temps'?	10
2.2.1 'Image-Mouvement': het bewegingsbeeld van Deleuze	10
2.2.2 Crisis van het bewegingsbeeld	11
2.2.3 'Image-Temps': het tijdsbeeld van Deleuze	13
2.3 Beeld en denken / beeld van het denken	14
2.3.1 Film als arts van de cultuur	14
2.3.2 Een nieuw beeld van het denken?	15
2.3.3 Relatie tussen beeld en denken: de spirituele automaat	16
a. Eisenstein: vertrouwen in het denken	17
b. Antonin Artaud: de onmacht van het denken	18
2.4 Hedendaags nihilisme: 'de l'illusion à la croyance'	20
3. HET KRISTALLIJN REGIME	22
3.1 Inleiding tot de twee beeldregimes: organisch versus kristallijn regime	22
3.1.1 Korte inleiding tot Bergson	23
3.1.2 Twee vormen van herkenning bij Bergson	25
3.1.3 Twee vormen van beschrijving bij Deleuze	28
3.2 Kenmerken van de kristalbeschrijving	31
3.2.1 De verschijning van zuiver optische en sonore situaties	31
3.2.2 Het visionair personage	32
3.2.3 De visionaire toeschouwer	32
3.2.4 Een direct perspectief op de tijd: het kristalbeeld	34
3.2.4.1 Stellingen van Bergson over de tijd	36
I Het verleden coëxisteert met het heden dat het geweest is	38
II Het verleden bewaart zichzelf als verleden-in-het-algemeen (niet-chronologisch)	39
III De tijd verdubbelt zich elk ogenblik in een heden dat voorbijgaat en een verleden dat zich bewaart	41
3.2.4.2 Kristalbeeld: ononderscheidbaarheid actueel/virtueel	42
3.2.4.3 Esthetische betekenis van het kristal: ononderscheidbaarheid helder/opaak	43
3.2.4.4 Genetische element van het kristal: ononderscheidbaarheid kiem/milieu	44
3.2.5 Ononderscheidbaarheid reëel/imaginair	46

3.3 Besluit Bergson-Deleuze: la durée = la différence	47	
4. DE FALSIFIËRENDE NARRATIE		51
4.1 Discontinuïteit		52
4.1.1 De continuïteit van de organische montage		52
4.1.2 Nieuwe vormen van montage: discontinuïteit tussen beelden	54	
4.1.3 Discontinuïteit tussen beeld en geluid	55	
4.1.4 Multipliciteiten en het ET		56
4.2 De ruimte van de falsifiërende narratie		58
4.2.1 De hodologische ruimte		58
4.2.2 Abnormale bewegingen		60
4.3 Falsifiërende narratie		61
4.3.1 Incompossibiliteit		61
4.3.2 Onverklaarbare verschillen in het heden, het verleden is niet noodzakelijk waar		62
4.3.3 Organische versus falsifiërende narratie		62
4.4 Nietzsche's kritiek op de waarden		64
4.4.1 Evaluatie		64
4.4.2 Interpretatie		65
4.4.3 De-wil-tot-macht		66
4.4.4 Affirmatieve filosofie van Nietzsche		67
4.5 De macht van de schijn: overwinning van het nihilisme in het tijdsbeeld	69	
4.6 De Kantiaanse revolutie van de cinema		71
II. HET TIJDSBEELD BIJ DAVID LYNCH: EEN PRAKTISCH ONDERZOEK		73
Inleiding tot het praktisch gedeelte		73
1. KRISTALBESCHRIJVING IN LOST HIGHWAY EN MULHOLLAND DRIVE		74
1.1 De kristalbeschrijving in Lost Highway		74
1.1.1 De verschijning van puur optische en sonore situaties en het visionair personage	74	
a. Niet-lokaliseerbare geluiden		74
b. De Mystery Man: een zuiver optische verschijning		75
1.1.2 Ononderscheidbaarheid virtueel/actueel		76
A. Deel I: Fred's verhaal		77
a. Eerste stap naar ononderscheidbaarheid: virtualisering van de Madisonvilla	77	
b. Tweede stap naar ononderscheidbaarheid: Flashback Luna Lounge en Fred's droom	78	
c. Ononderscheidbaarheid actueel/virtueel: derde video		80
d. Eerste kristallisatiepunt: Fred's transformatie		81
B. Deel II: Pete's verhaal		82
a. Eerste stap naar ononderscheidbaarheid: Renee/Alice en Dick Laurent/Mr. Eddy	83	
b. Tweede stap naar ononderscheidbaarheid: Pete's hallucinaties		85
c. Tweede kristallisatiepunt: Pete's transformatie		86
C Deel III: terug naar Fred's verhaal		87
a. Lost Highway Motel: actualisering van Pete's hallucinaties	87	
b. De actualisering van de dood van Dick Laurent		88
c. 'Dick Laurent is dead': hallucinante splitsing van de tijd	89	

1.1.3 Ononderscheidbaarheid helder/opaak, kiem/milieu	90	
a. Fred's droom wordt werkelijkheid: spiegels, gangen en rode gordijnen		91
b. Fred's transformatie: de geboorte van een lichtvlek		94
c. Pete's transformatie: verdwijnen in de woestijn		95
d. Het schip en de woestijn: Deleuze-Lynch-Baudrillard		97
1.2 Kristalbeschrijving in Mulholland Drive	101	
1.2.1 Pregeneriek en generiek: zuiver optische en sonore situaties	101	
a. Pregeneriek		
b. Generiek: de setting		102
1.2.2 Ononderscheidbaarheid actueel/virtueel		102
A. Winkies: eerste punt van ononderscheidbaarheid	102	
A. Betty's verhaal		104
a. Betty's aankomst in Los Angeles		104
b. Telefoneren met jezelf: ontkieming van het kristallisatieproces		105
c. Ononderscheidbaarheid acteren/niet-acteren: 'Don't play it for real untill it gets real'	106	
d. Een lijk in de slaapkamer: directe confrontatie met het virtuele	109	
e. Club Silencio: 'It's ALL an illusion'		110
B. Diane's verhaal		111
a. De kristallisatie van een lijk		111
b. Virtuele lagen van het verleden		112
c. Opnieuw ononderscheidbaarheid acteren/niet-acteren	114	
d. 'Llorando por tu amor'		117
1.2.3 Ononderscheidbaarheid helder/opaak, kiem/milieu	118	
a. De personages		118
b. De setting		119
1.3 Ononderscheidbaarheid reëel/imaginair in Lost Highway en Mulholland Drive	122	
1.3.1 De psychogenic fugue: een poging tot interpretatie van Lost Highway	122	
1.3.2 Mulholland Drive: het was maar een droom...	124	
1.3.3 Ononderscheidbaarheid reëel/imaginair		126
2. FALSIFIERENDE NARRATIE IN LOST HIGHWAY EN MULHOLLAND DRIVE	130	
2.1 Discontinuïteit: montage, relatie beeld/geluid		130
2.1.1 Discontinuïteit tussen beelden		130
2.1.2 Discontinuïteit: beeld/geluid		132
2.1.3 Beeld plus beeld / beeld plus geluid		135
2.2 Falsifiërende narratie in Lost Highway		137
2.2.1 Voorbij de euclidische ruimte		137
2.2.1.1 De ruimte in Lost Highway		137
a. De leeggemaakte ruimte: 'l'espace-vidé'		137
b. De geschonden ruimte		138
c. De losgekoppelde ruimte: Death Valley		139
2.2.1.2 Overstijging van de euclidische ruimte		140
a. De Mystery Man: een alomanewezige figuur		140
b. Dick Laurent is dead 'again': binnen en buiten		142
2.2.1.3 De abnormale beweging: de ring van Möbius		142
2.2.2 Incompossibiliteit van de personages		144
2.2.2.1 Fred Madison / Pete Dayton		144
2.2.2.2 Renee Madison / Alice Wakefield: beeld van de		146

perverse vrouw		
2.2.2.3 'Je est un Autre'		149
2.2.3 De schizofrenie als macht van de schijn		152
2.3 Falsifiërende narratie in Mulholland Drive		154
2.3.1 Voorbij de euclidische ruimte		154
2.3.1.1 De getheatraliseerde ruimte: 'l'espace-théâtre'		154
2.3.1.2 Abnormale beweging: simultaneïteit van punten van het heden	157	
2.3.1.3 Krachten in de niet-hodologische ruimte: de vlindertheorie	159	
2.3.2 Incompossibiliteit van de personages		161
2.3.2.1 'I don't know who I am'		161
2.3.2.2 'It'll be just be like in the movies'		162
2.3.3 Macht van de schijn: the Dream-Factory		164
CONCLUSIE: EEN CINEMA VAN HET LICHAAM		167
Bibliografie		170
Bijlage I: Vergelijking tussen narratieve orde en chronologische orde van Diane's verhaal		
Bijlage II: Technische gegevens besproken films		

Inleiding: onderwerp, probleemstelling en methode

-Onderwerp

Het onderwerp van het onderzoek is tweezijdig en omvat in een eerste fase een filosofische uitdieping van de cinemaboeken van Deleuze. We concentreren ons in de eerste plaats op het tweede cinemaboek *'L'Image-Temps'* waarin Deleuze tot de vaststelling komt dat er zich een nieuw soort cinema begint te ontwikkelen na de tweede wereldoorlog die hij omschrijft als een cinema van het tijdsbeeld. In tweede instantie volgt een praktisch gedeelte waarin we de filmboeken proberen toetsen aan de hedendaagse cinematografische praktijk van regisseur David Lynch en meer specifiek zijn films *Lost Highway* en *Mulholland Drive*. Er werd gekozen voor deze twee films omdat ze ons als de beste keuze overkwamen in verband met de studie over het tijdsbeeld. In het onderzoek zal ook kort aangestipt worden in welke aspecten *Lost Highway* en *Mulholland Drive* zich onderscheiden van Lynch' vroegere werk.

-Probleemstelling

De filmboeken van Deleuze zijn gekaderd in Deleuze's levenslange onderzoek naar het denken van de tijd. Voor wie niet vertrouwd is met zijn ander filosofisch werk komen ze dikwijls als onleesbaar over omdat Deleuze zich geen rekenschap geeft van het feit dat wat hij impliciet zegt in zijn cinemaboeken niet altijd onmiddellijk duidelijk is voor wie niet vertrouwd is met zijn differentiedenken.

Anderzijds vertrekken we van de ervaring dat de films van David Lynch dikwijls als onbegrijpelijk of gewoon 'weird'/bizar worden afgeschreven omdat ze zich niet laten lezen als een traditionele film. Hier komt nog als bijkomend aspect bovenop dat de films maar al te vaak geïnterpreteerd geweest zijn in het kader van de psychoanalyse die de ware rijkdom van de films dikwijls mist omdat ze zich enkel concentreert op het verhaal dat dan uitgelegd wordt in termen van een oedipuscomplex of castratieangst. Aan de hand van de cinemaboeken van Deleuze proberen we hier een kader te formuleren waarin de complexiteit van *Lost Highway* en *Mulholland Drive* zoveel mogelijk tot zijn recht komt zonder ons te willen beperken tot louter interpretatie van het verhaal. Eén van de essenties van Lynch' films is volgens ons juist dat ze zich niet laat reduceren tot één coherente verklaring maar juist openstaat voor meerdere benaderingswijzen.

-Methode

De gehanteerde methode is eveneens tweezijdig. In het eerste deel ontwikkelen we een filosofische lezing van de filmboeken en gaan op zoek naar de grotere implicaties van Deleuze's filmboeken

binnen het kader van zijn differentiedenken. Daarom besteden we niet enkel aandacht aan een grondige schets van de filosofie van Deleuze zelf, maar ook aan de filosofen (Bergson, Nietzsche en in mindere mate Kant) die een grote invloed hebben gehad op het denken van Deleuze en meer specifiek op zijn cinemaboeken.

In het tweede deel hanteren we dan een praktische lezing van Lynch' films. De essentie van het onderzoek is dat we niet willen vertrekken van Deleuze's theorie om die dan 'toe te passen' op Lynch, maar eerder vertrekken vanuit een kruisbestuiving tussen Deleuze's concepten en Lynch' beelden.

1. INLEIDING TOT HET OEUVRE VAN DELEUZE

We zouden het oeuvre van Deleuze in vier categorieën kunnen indelen: de werken waar hij in dialoog treedt met andere filosofen, die waarin hij zijn eigen theorieën uitwerkt, zijn samenwerking met Felix Guattari en die waarin hij als filosoof in dialoog treedt met de kunst of literatuur.¹

1.1 Deleuze in dialoog met andere filosofen

In zijn vroegste werken houdt Gilles Deleuze zich in de eerste plaats bezig met een persoonlijke herlezing van de filosofische traditie, wat resulteert in een aantal monografieën over filosofen. Hij is vooral gefascineerd door denkers die voor hem een speciale plaats innemen in de geschiedenis van de filosofie (Hume, Spinoza, Kant, Nietzsche en Bergson) omdat het stuk voor stuk denkers zijn die zich afkeren van de rationele traditie en affirmatief staan tegenover het leven. Binnen zijn eigen ervarings- en denkwereld gaat Deleuze bepaalde concepten van deze filosofen zoals het Worden van Nietzsche of het Affect van Spinoza opnieuw actualiseren. Volgens Deleuze zijn filosofische concepten immers geen vaststaande gegevens maar moeten ze steeds geheractualiseerd worden naarmate ze met een nieuwe context te maken krijgen.²

1.2 Deleuze's eigen filosofisch project

In zijn werken '*Différence et répétition*' (1968) en '*Logique du sens*' (1969) schrijft Deleuze dan voor eigen rekening en ontwikkelt hij de uitgangspunten van zijn verdere denken. In '*Différence et répétition*' wil hij de contouren schetsen van een nieuw beeld van het denken, een zuiver differentieel en herhalend denken dat zich afkeert van het metafysisch beeld van het denken dat het denken probeert te reguleren en in te dijken.

¹ Deze indeling is gebaseerd op: M. Scheepers, "Gilles Deleuze" in: P.L. Assoun (red.), *Hedendaagse Franse filosofen* 1987, pp. 189-205

² Monique Scheepers merkt op dat deze monografieën - hoewel ze als uitstekende inleidingen kunnen dienen - zich moeilijk laten lezen als presentaties van het werk van een filosoof: "*Integendeel, Deleuze selecteert slechts die punten uit het werk van een filosoof die de heersende orde aan het wankelen brengen en aldus zijn eigen ideeën kracht bijzetten.*" In: G. Deleuze, F. Guattari e.a., *Rizoom, een inleiding gevolgd door Gilles Deleuze Aanval op de nieuwe filosofen*, 1998, p. 15

Sinds Plato en Aristoteles is het denken gebaseerd op rangschikken en ordenen; Plato's ideeën en Aristoteles' categorieën hebben als doel de diversiteit van de zijnden te rangschikken in een geordend systeem waarin de differentie van de zijnden ondergeschikt wordt gemaakt aan datgene waarin ze met elkaar overeenstemmen. (*Différence et répétition*, p. 82-83) Hierdoor kan alles wat niet binnen het systeem valt (het differente of het 'Andere') niet gedacht worden.

Deleuze streeft er dus naar het Platonisme te overwinnen, maar hij keert zich evenzeer tegen het Hegeliaanse denken dat de differentie verraden heeft door haar te reduceren tot opposities en negaties, die uiteindelijk opgenomen worden in het Ene. Op die manier wordt de differentie opnieuw onderworpen aan een principe van identiteit en is het denken gericht op de herkenning van het identieke en niet op het onderscheiden van het differente. Dit beeld van het denken, dat zoals het Platonisme de Herkenning als model heeft noemt Deleuze het representatieve denken. (*Différence et répétition*, p. 1)

De hedendaagse context waarin Deleuze zich bevindt wordt echter gekenmerkt door het verlies van het primaat van de identiteit en het failliet van de representatie.

Deleuze's project in onze hedendaagse wereld van 'simulacres' is om het onderdrukkend identiteitsdenken in te ruilen voor een creatief denken dat de differentie op zich kan denken, onafhankelijk van de vormen van representatie. Het denken van de differentie is volgens Deleuze ook nauw verbonden met de herhaling, die voorkomt dat de differentie verdwijnt in het niet-zijn door haar telkens opnieuw te denken.

In *Logique du Sens* ontwikkelt Deleuze zijn theorie van het evenement. Volgens Deleuze heeft het evenement altijd twee bestaanswijzen: een geactualiseerde, concrete gebeurtenis en een zuiver virtueel bestaan. In het evenement is de tijd waarin het evenement zich incarneert in een lichaam of incorporeert in een object, niet los te zien van de tijd van het 'événement-pur', de pure vorm van de tijd die niet voorbijgaat. Het evenement ontwikkelt zich dus tegelijk in Chronos, de historische voorbijgaande tijd en in Eon, de onbegrensde transcendentale tijd, de tijd die zich continu splitst in een verleden dat net niet meer is en een toekomst die net nog niet is. De begrippen Eon en Chronos, zullen - weliswaar in een andere gedaante - ook terug opduiken in de cinemaboeken.

1.3 Deleuze & Guattari

Een derde periode in Deleuze's oeuvre is de samenwerking met Felix Guattari waaruit o.m. *'L'Anti-Oedipe'* (1972) en *'Mille Plateaux'* (1980) resulteren die samen het tweeluik *'Capitalisme et schizofrénie'* vormen.

In *'L'Anti-Oedipe'* stellen Deleuze en Guattari de conditionerende werking van de psychoanalyse en haar nauwe band met het kapitalisme aan de kaak. De Freudiaanse en Lacaniaanse psychoanalyse reduceert elk verlangen bij wijze van spreken tot een Oedipuscomplex en vernietigt het zo in de kiem. Het onbewuste is volgens Deleuze en Guattari geen theater zoals de psychoanalyse beweert maar een fabriek ('une machine à produire'). Bovendien wordt het verlangen in het onbewuste niet louter gedomineerd door individuele en familiale complexen maar door rassen, continenten en de geschiedenis.³ Het onbewuste ontstaat onmiddellijk in het sociale, niet enkel in het individuele. Als alternatief voor de psychoanalyse stellen ze een schizoanalyse voor die zich toelegt op sub-individuele lichaamsdelen en hun supra-individuele sociale netwerken en die ieder individu de mogelijkheid wil bieden te leven naar zijn eigen verlangens.

In *'Mille Plateaux'* ontwikkelen Deleuze en Guattari het zogenaamde rizomatisch denkmodel, dat een nieuwe uitwerking is van de schizo-analyse (*'RHIZOMATIQUE = SCHIZOANALYSE'*). Het rizomatisch denken is een alternatief voor wat ze noemen het arborescente model van het denken, waaronder het eenheidsdenken en het binair denken valt, dat tot en met de psychoanalyse en het structuralisme overheerst. In het eerste 'plateau' worden een aantal kenmerken van het rizoom opgesomd.⁴

*"Een rizoom is een ondergronds wortelsysteem waarvan het belangrijkste kenmerk is dat het meerdere ingangen heeft."*⁵

1° en 2° - Het rizoom werkt volgens principes van verbinding en heterogeniteit: elk willekeurig punt kan en moet verbonden worden met elk ander. Dit verschilt van het arborescente model dat vertrekt van een vastgelegd punt, een orde (vb. de linguïstische boom van Chomsky). 3° - Het rizoom wordt ook beheerst door het principe van multipliciteit, de veelheid ('le multiple') moet als substantief beschouwd worden opdat het geen relatie meer zou hebben met het Ene. De multipliciteit kent geen subject noch object doch enkel bepalingen, dimensies en een omvang die enkel kunnen groeien

³ *L'Anti-Oedipe, c'est une rupture qui se fait toute seule, à partir de deux thèmes: l'inconscient n'est pas un théâtre, mais une usine, une machine à produire; l'inconscient ne délire pas sur papa-maman, il délire sur les races, les tribus, les continents, l'histoire et la géographie, toujours un champ social.*

R. Bellour & F. Ewald, "Signes et événements", propos G. Deleuze, *Magazine Littéraire*, nr. 257, 1988, pp. 16-25, p. 21

⁴ Dit eerste plateau was eerder al verschenen in de vorm van een apart boekje: G. Deleuze en F. Guattari, *Rhizome. Introduction*, 1976

⁵ G. Deleuze, F. Guattari e.a. 1998, p. 19

wanneer de multiplicititeit van aard veranderd. Het is het maken van connecties die de multiplicititeit van aard doet veranderen. Het rizoom kent geen punten of posities zoals een boom- of wortelstructuur maar enkel lijnen, die geen genealogische lijnen van het boomtype zijn maar verbindingslijnen en vluchtlijnen ('lignes de fuite'). 4° - Het rizoom wordt beheerst door de niet-betekenisdragende breuk, wat inhoudt dat een rizoom, ongeacht op welke plaats het wordt afgebroken steeds weer teruggroeit via andere lijnen, andere verbindingen. 5° en 6° - De twee laatste principes zijn dat van de cartografie en de reproductietechniek ('décalcomanie'). Het rizoom is niet onderworpen aan een structureel of generatief model. Het heeft geen genetische hoofdas als dieptestructuur die in de eerste plaats kenmerken zijn van het representatieve arborescente denken, dat volgens Deleuze werkt met kopieën ('calques') en datgene blijft kopiëren dat al gegeven is vanuit een overgecodeerde structuur of hoofdas. Het rizoom daarentegen vergelijkt Deleuze met een kaart ('carte') waarmee hij bedoelt dat het rizoom open staat voor het voortdurend opnemen van veranderingen, ze reproduceert niet maar construeert vertrekkende van de experimentatie. Bovendien heeft een kaart vele ingangen terwijl een kopie steeds op hetzelfde neerkomt.

Dit rizomatisch denken wordt verder uitgewerkt in het vervolg van '*Mille Plateaux*', een boek dat niet lineair en niet-logisch is opgebouwd en niet uit hoofdstukken maar uit 'plateaus' bestaat. Deze zijn volledig los van elkaar en autonoom te lezen. Ook de inhoud van deze 'plateaus' is ontdaan van elk rationeel vertoog, van begin en einde; elk plateau bezit wel een eigen intensiteit, een eigen taal en ontwikkelt een eigen concept binnen een interne logica (o.a. 'le corps-sans-organes', 'la machine de guerre', 'devenir-animal' of 'devenir-femme').

Samengevat zouden we kunnen stellen dat Deleuze als alternatief voor het traditionele arborescente denken dat de uitoefening van het denken conformeert aan dominante betekenissen en aan de eisen van gevestigde ordes, het rizomatisch denkmodel voorstelt, waarin het trekken van vluchtlijnen en het leggen van niet-logische verbanden centraal staat.

1.4 Deleuze in dialoog met kunst en literatuur

De reeks monografieën over filosofen wordt in de jaren zestig tweemaal onderbroken, in 1964 met een boek over Michel Proust, en in 1967 met '*Présentation de Sacher-Masoch*'. Met Félix Guattari schrijft hij in 1975 een studie over Kafka ('*Kafka - Pour une littérature mineure*'). En in de jaren tachtig en negentig keert hij zich naar de schilderkunst ('*Francis Bacon: Logique de la sensation*'; '*Le pli: Leibniz et le baroque*') en de cinema om zich vervolgens opnieuw over de literatuur te buigen met '*L'épuisé*' (1992) een studie over Samuel Beckett en zijn laatste boek '*Critique et clinique*' (1994).

Doorheen zijn hele oeuvre zoekt Deleuze naar een manier om uit te geschiedenis van de filosofie te geraken en nieuwe vragen, nieuwe concepten en een nieuw beeld van het denken te creëren. Buiten de filosofie treden is iets waar zowat elke filosoof sinds Hegel en Heidegger naar streeft maar wat volgens Deleuze nog niet voldoende gerealiseerd wordt. Een concept ontstaat altijd uit de ervaring van een reëel gegeven en staat nooit los daarvan. De experimentatie komt voor de ontologie, daarom wordt Deleuze ook wel eens een empirist of pragmaticus genoemd:

*"De filosofie moet concepten creëren die in plaats van onpersoonlijk en gedesinteresseerd te zijn, in een nauwe betrekking staan met hetgeen er gebeurt. Een concept is een filosofische realiteit die pas consistentie heeft wanneer het weerklank ondervindt in de haar omringende werkelijkheid. De creatie van dergelijke concepten die een presentie zone hebben, die een bepaalde lokale situatie oplossen, die in verbinding staan met de 'drama's' die zich afspelen is de taak van wat Deleuze een superieur empirisme noemt."*⁶

Filosofie is te veel gescheiden van de praktijk en wordt daardoor een superieur vertoog. Voor Deleuze moet de filosofie enerzijds creatief zijn als voortzetting van haar eigen filosofische praktijk terwijl zij anderzijds ook moet reflecteren over de kunst en de wetenschap.

In '*Qu'est-ce que la philosophie?*' (1991) - een laatste samenwerking met Guattari - onderzoekt het duo de relatie tussen de verschillende disciplines van het denken: filosofie, wetenschap en kunst. Terwijl filosofen denken in begrippen, denken kunstenaars in percepten en affecten en wetenschappers in functies. Geen van deze drie is beter of hoger dan de andere, wel hebben ze elkaar wederzijds nodig. (*Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 187) Filosofisch begrijpen d.m.v. concepten heeft nood aan een niet-filosofisch begrijpen d.m.v. percepten, affecten en functies om nieuwe filosofische concepten te kunnen creëren en bedenken.

Op de vraag wat de filosofie is antwoordt Deleuze:

*"...la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts."*⁷

En zo belanden we weer bij het uitgangspunt van '*Différence et répétition*': de filosofie is geen theorie die totaliseert maar een theorie die praktiseert, dit betekent dat we niet langer het algemene maar het differente moeten beginnen denken en het representatief beeld van het denken vervangen met een creatief beeld van het denken waarin de actieve interpretatie en het trekken van steeds nieuwe verbindingslijnen centraal staat.

⁶ M. Scheepers, "Gilles Deleuze" in: P.L. Assoun (red.) 1987, p. 201; de term superieur empirisme is afkomstig uit G. Deleuze, *Différence et répétition*, 1968, p. 80

⁷ G. Deleuze & F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991, p. 8

2. INLEIDING TOT DELEUZE'S FILMBOEKEN

2.1 Een ontmoeting van film en filosofie

Deleuze's filmboeken zijn allerm minst een poging om een nieuwe filmtheorie op te stellen of een poging om een alternatieve versie van de filmgeschiedenis op te stellen.

*"Het gaat hierbij echter niet om een geschiedenis van de film, noch om een reflectie over cinema, zoals Deleuze herhaaldelijk benadrukt. Het gaat om een denken met de cinema, doorheen het formuleren van concepten die door de cinema zelf werden voortgebracht."*¹

Film en filosofie zijn twee verschillende disciplines waarvan het eerste denkt in beelden, het tweede in concepten. Maar zoals we in de bespreking van *'Qu'est-ce que la philosophie?'* reeds vermeldden hebben beide elkaar wederzijds nodig. Zo heeft de filosofie andere domeinen (kunst, wetenschap of film) nodig om buiten zichzelf te kunnen treden en een dialoog op te starten met de wereld, en zo heeft de kunst of de cinema de filosofie op haar beurt nodig om uit de affecten en percepten die zij creëert concepten te distilleren.

Zo omschrijft Deleuze zijn eigen taak op het einde van *'L'Image-Temps'* als een filosofische praktijk die weigert een theorie op te stellen, maar die de filosofische implicaties van de concepten die de film oproept formuleert:

*"Une théorie du cinéma n'est pas 'sur' le cinéma, mais sur les concepts que le cinéma suscite, (...) La théorie du cinéma ne porte pas sur le cinéma, mais sur les concepts du cinéma, ..."*²

Hiermee verzet Deleuze zich tegen alle filmtheoretische stromingen die kant en klare concepten vanuit andere domeinen (linguïstiek, psychoanalyse,...) op de cinema willen toepassen.

Deleuze gaat evenmin op zoek naar de essentie van de cinema, doch naar de potentialiteiten die zij ontwikkelt. In *'Pourparlers'* verschaft Deleuze hierover verdere toelichting:

"Dans mon premier livre, j'avais considéré l'image cinématographique comme cette image qui acquiert un auto-mouvement. Dans le second livre, je considère l'image cinématographique dans son acquisition d'une auto-temporalité. Ce n'est donc pas du tout prendre le cinéma dans le sens d'une

¹ S. Leisdovich, "Gilles Deleuze en het 'evenement' ", www.leidenuniv.nl/philosophy/publicaties/overige/filosofiedag/acta/leisdovich.pdf, 2000, p. 1

² G. Deleuze, *Cinéma 2: L'Image-Temps*, 1985, p. 365

réflexion sur, c'est prendre le domaine où s'effectue réellement ce qui m'intéresse: dans quelles conditions peut-il y avoir un auto-mouvement ou une auto-temporalisation de l'image, et quelle a été l'évolution de ces deux facteurs depuis la fin du XIXe siècle."³

Wat de betekenis is van deze auto-beweging en auto-temporalisering van het beeld, wordt besproken in het hoofdstuk 'de spirituele automaat'. (2.3.3)

2.2 'Image-Mouvement' / 'Image-Temps'?

Midden jaren tachtig publiceerde Gilles Deleuze zijn tweeledige studie over film. Het eerste boek verscheen in 1983 als '*Cinéma 1: L'Image-Mouvement*', twee jaar later volgt '*Cinéma 2: L'Image-Temps*'.⁴ In de filmboeken onderneemt Deleuze een ontologisch onderzoek naar het cinematografisch beeld waarbij het uitgangspunt de relatie tussen beeld en tijd en beeld en denken is.

2.2.1 'Image-Mouvement': het bewegingsbeeld bij Deleuze

In zijn eerste boek onderzoekt Deleuze de klassieke cinema, die hij het 'organisch regime' noemt omdat het een cinema is die gebaseerd is op het sensomotorisch schema. Dit betekent dat de montage van de film gericht is op de logische aaneenschakeling van beelden door middel van beweging. Een klassiek voorbeeld van de sensomotorische link is het actie-reactieschema: een personage ziet in het eerste beeld een bepaalde situatie (perceptiebeeld) en reageert met een gepaste handeling (actiebeeld). Dikwijls is er nog een tussenstap, waarin we in close-up zien hoe het personage geaffecteerd is door wat hij net gezien heeft (affectiebeeld).

De wereld van het 'image-mouvement' of het bewegingsbeeld is dus een wereld van oorzaak en gevolg die zich kenmerkt door een lineair-chronologische opeenvolging van beelden; andere aspecten van het bewegingsbeeld (o.a. beschrijving van een pre-filmische werkelijkheid, onderscheidbaarheid van reëel en imaginair, waarachtige narratie) komen later nog uitvoerig aan bod.

De essentie voor Deleuze ligt in het feit dat de cinema van het bewegingsbeeld de tijd op indirecte manier toont, namelijk door de aaneenschakeling van beweging (dus via de montage); terwijl de cinema van het tijdsbeeld ('image-temps'), die aan bod komt in het tweede cinemaboek, een direct perspectief op de tijd geeft. De tijd is niet langer ondergeschikt aan de beweging maar de beweging

³ Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, 1990, p. 166

⁴ De boeken worden in het vervolg van deze studie afgekort tot *L'Image-Mouvement* en *L'Image-Temps*, in voetnoot als IM en IT

wordt nu één van de mogelijke perspectieven op de tijd. In het regime van het tijdsbeeld manifesteert de tijd zich direct in zgn. 'op- et sonsignes'.⁵

2.2.2 Crisis van het bewegingsbeeld

In het laatste hoofdstuk van *L'Image-Mouvement* stelt Deleuze een crisis van het bewegingsbeeld vast die hij globaal situeert na de tweede wereldoorlog.⁶ Hij somt een veelheid aan mogelijke oorzaken op voor het failliet van het actiebeeld, die verwickeld zijn met de geschiedenis in het algemeen maar ook met de geschiedenis van de cinema zelf:⁷

"Cependant, la crise qui a secoué l'image-action a dépendu de beaucoup de raisons qui n'ont agi pleinement qu'après la guerre, et dont certaines étaient sociales, économiques, politiques, morales, et d'autres plus intérieurs à l'art, à la littérature et au cinéma en particulier. On citerait pêle-mêle: la guerre et ses suites, le vacillement du 'rêve américain', la montée et l'inflation des images à la fois dans le monde extérieur et dans la tête des gens, l'influence sur le cinéma de nouveaux modes de récit que la littérature avait expérimentés, la crise d'Hollywood et des anciens genres..."⁸

Er ontstaat een nieuw soort beeld dat Deleuze ziet opkomen in de naoorlogse Amerikaanse onafhankelijke films (vb. *Taxi Driver*, *Nashville*, *Easy Rider*). De belangrijkste kenmerken van deze films zijn o.a. dat er niet langer sprake is van een globale of synthetische visie maar eerder van een versnipperde situatie met opzettelijk zwakke verbindingen tussen gebeurtenissen en ruimtes, de doelgerichte handeling wordt vervangen door een doelloos zoeken ("*c'est la promenade, la balade, et l'aller-retour continuel*"⁹). Wanneer de film zich niet langer opwerpt als geheel bij gebrek aan een globale visie en logische aaneenschakelingen, resten ons enkel nog 'clichés', zwevende beelden. In deze heerschappij van clichés is sprake van zelfverlies en vervreemding. Bovendien stelt het nieuwe beeld volgens Deleuze ook 'het complot' aan de kaak, de machten die aan de basis liggen van de onophoudelijke verspreiding van 'clichés'.

⁵ 'Op- et sonsignes' zijn de respectievelijke tekens van de zuiver optische en sonore beelden; IT, p. 13; "*Nous appelions opsigne (et sonsigne) l'image actuelle coupée de son prolongement moteur...*", IT, p. 93

⁶ Het is essentieel dat we steeds in het achterhoofd houden dat Deleuze geen geschiedenis van de cinema wil schrijven. De opdeling *'Image-Mouvement/Image-Temps'* is dan ook niet strikt chronologisch op te vatten. Zo vindt Deleuze reeds voorlopers van de crisis in de Sovjetcinema of bij Jean Renoir, maar ook bij de Japanse cineast Yasujiro Ozu of bij Orson Welles. Bovendien domineert de cinema van het bewegingsbeeld met zijn klassiek actie/reactie-schema nog steeds in de hedendaagse commerciële cinema.

⁷ Met het actiebeeld verwijst Deleuze vooral naar de klassieke Hollywoodfilm (IM, p. 196-97), de twee andere grote categorieën van het bewegingsbeeld zijn het affectiebeeld (vb. *La passion de Jeanne d'Arc*, 1927) waarin Carl Theodor Dreyer met een intensief gebruik van close-ups een puur affectieve cinema creëert en het perceptiebeeld (vb. de films van Jean Renoir, Marcel L'Herbier of Jean Epstein waarin een vloeibare waarneming centraal staat)

⁸ G. Deleuze, *Cinéma 1: L'Image-Mouvement* (IM), 1983, p. 278

⁹ IM, p. 280

In het vervolg van deze studie zal de grote invloed van Nietzsche op Deleuze nog uitvoerig aan bod komen. Voorlopig volstaat het te zeggen dat Nietzsche van mening is dat we nooit mogen blijven stilstaan tijdens een crisis; een negatief moment moet altijd gevolgd worden door een affirmatief moment waarin men uit de crisis probeert te geraken door de creatie van nieuwe mogelijkheden.

Opdat het beeld een nieuw beeld van het denken zou kunnen worden, zijn er dan ook twee voorwaarden volgens Deleuze: enerzijds de crisis van het bewegingsbeeld, anderzijds het feit dat deze crisis niet op zichzelf geldt, maar de negatieve voorwaarde vormt voor de realisering van een nieuw beeld van het denken, zelfs indien dit zich aan 'gene zijde van de beweging' bevindt. (IM, p. 290)

Het affirmatief moment van de nieuwe cinema ligt volgens Deleuze echter niet in de Amerikaanse maar wel in de Europese cinema en meer precies in het Italiaans Neorealisme en de Franse Nouvelle Vague. Hij vindt in deze cinema alle voorafgenoemde kenmerken van de crisis van het actiebeeld terug:

"...la situation dispersive, les liaisons délibérément faibles, la forme-balade, la prise de conscience des clichés, la dénonciation du complot."¹⁰

Deze negatieve voorwaarden van de naoorlogse Europese cinema worden besproken in het laatste hoofdstuk van *'L'Image-Mouvement'*. Dezelfde auteurs en films duiken echter op in het eerste hoofdstuk van *'L'Image-Temps'*, dat de veelzeggende titel 'Au-delà de l'image-mouvement' draagt. Hierin onderzoekt Deleuze hoe de Neorealisten en Nouvelle Vague cineasten voorbijgaan aan de crisis door de versnipperde situatie te laten overgaan in een puur optische en sonore situatie, door beelden radicaal te de-associëren en door aan de wereld van de clichés een 'echt' beeld te ontrukken.

2.2.3 'Image-Temps': het tijdsbeeld bij Deleuze

De crisis van het actiebeeld is dus noodzakelijk om de overgang naar het tijdsbeeld te bewerkstelligen en zowel de crisis als de vernieuwing van het beeld coëxisteren tijdelijk in de naoorlogse Europese avant-gardecinema.

Een kenmerk van deze nieuwe cinema dat we reeds vermeld hebben, is de verschijning van zuiver optische en sonore situaties. Door de breuk met het sensomotorisch schema kan het personage niet langer reageren op de situatie en wordt niet langer gedefinieerd door zijn handelingen, maar door zijn visioenen:

¹⁰ IM, p. 283

"C'est un cinéma de voyant, non plus d'action."¹¹

De nieuwe cinema geeft niet alleen aanleiding tot de verschijning van nieuwe soorten beelden (zoals de 'op- et sonsignes'), maar brengt ook een nieuwe opvatting over ruimte en een nieuwe vorm van montage met zich mee. Het lezen van beelden via associatie - de doelmatige, lineaire opeenvolging van beelden als een ketting van actie-reactie - wordt vervangen door een ont-linken wat aanleiding geeft tot irrationele, discontinue cuts tussen beelden. De rationele, chronologisch verlopende beweging wordt vervangen door anomalieën van de beweging. Het resultaat is dat de nieuwe beelden een valse waarheid produceren en niet langer pretenderen te refereren naar een prefilmische werkelijkheid, zoals in het organisch regime. Deze onwaarheid wordt niet zoals in het klassieke denken afgemeten tegen zijn negatieve identiteit, het Ware, maar bestaat bij Deleuze (opnieuw vanuit de theorieën van Nietzsche) als creatieve kracht op zich (de macht van de schijn).

Door het inbrengen van deze irrationele cuts en de productie van valse bewegingen, opent zich volgens Deleuze in het nieuwe beeldregime een direct perspectief op de tijd en opent het beeld zich naar het denken.

"Dans la banalité quotidienne, l'image-action et même l'image-mouvement tendent à disparaître au profit de situations optiques pures, mais celles-ci découvrent des liaisons d'un nouveau type, qui ne sont plus sensori-motrices, et qui mettent les sens affranchis dans un rapport direct avec le temps, avec la pensée. Tel est le prolongement très spécial de l'opsigne: rendre sensibles le temps, la pensée, les rendre visibles et sonores."¹²

2.3 Beeld en denken / beeld van het denken

2.3.1 Film als arts van de cultuur

De grote cineasten, schrijft Deleuze in het voorwoord van *'L'Image-Mouvement'*, zijn niet alleen te vergelijken met schilders, architecten of musici, maar ook met denkers. Ze denken niet met filosofische concepten maar met beelden. De grootschalige productie van 'nullité' - Deleuze's omschrijving voor het amalgaam van banale filmproducties - is hiervoor geen bezwaar, dat is ook zo in andere domeinen. Maar de grootschalige economische aspecten die met het maken van een film

¹¹ IT, p. 9

¹² IT, p. 28-29

verbonden zijn zorgen er wel voor dat grote cineasten het veel moeilijker hebben hun werk te doen dan bijvoorbeeld filosofen of schilders.

"L'histoire du cinéma est un long martyrologe. Le cinéma n'en fait pas moins partie de l'histoire de l'art et de la pensée, sous les formes autonomes irremplaçables que ces auteurs ont su inventer, et faire passer malgré tout."¹³

Zoals Nietzsche en Foucault beschouwt Deleuze kunstenaars en filosofen als de dokters van de maatschappij. De cinema neemt in onze moderne audiovisuele cultuur bij Deleuze dezelfde voorkeurspositie in als de poëzie bij Heidegger: als een medium waarin nieuwe manieren van denken zich voor het eerst gaan manifesteren. Spijtig genoeg heeft de filosofie vooralsnog geen grote traditie wat het denken over cinema betreft.

"Volgens Deleuze zijn wij onszelf meer en meer gaan begrijpen doorheen ruimtelijke en temporele begrippen gegrond in de cinema. Filmtheorie en filmsemiotiek maken volgens hem dan ook integraal deel uit van filosofie. Zijn twee boeken zijn in zekere zin een reactie op de jarenlange verwaarlozing van film en filmtheorie door de filosofie. Voor Deleuze is het definiëren van concepten uit de cinema fundamenteel voor het begrijpen van onze cultuur."¹⁴

2.3.2 Een nieuw beeld van het denken?

De veranderingen die zich voordoen in de overgang van bewegingsbeeld naar tijdsbeeld zijn volgens Deleuze vergelijkbaar met een verandering in het beeld van het denken. Er ontwikkelen zich nieuwe strategieën van betekenisgeving, begrip en geloof wat zich manifesteert in de wetenschap, filosofie en esthetica.¹⁵

De cinema van het bewegingsbeeld met zijn lineair-chronologische beweging en rationele cuts beschouwt de relatie tussen beeld en denken in termen van eenheid, totaliteit en identiteit. Het image-temps met zijn afwijkende bewegingen en irrationele cuts verbeeldt deze relatie als non-identiteit en past daarom niet langer binnen het eenheidsdenken maar binnen het differentiedenken.

¹³ IM, p. 8

¹⁴ S. Leisdovich, "Gilles Deleuze en het evenement", p. 2

¹⁵ Deleuze wijst o.a. op overeenkomsten in het denken over tijd in de fysica met de entropietheorie van Prigogine en Stengers en de vervanging van de Newtoniaanse door de Riemanniaanse ruimte in de wiskunde

De klassieke cinema beantwoordt dan ook aan de klassieke filosofische systemen (Plato, Hegel), moderne cinema is - in de manier waarop zij concepten tot stand brengt - analoog aan de nieuwe filosofie (o.a. Nietzsche, Bergson, Deleuze) die breekt met de metafysica en de dialectiek en die het denken van de differentie, het 'niet-denkbare' vooropstelt in plaats van het zoeken naar eenheid.

2.3.3 Relatie tussen beeld en denken: de spirituele automaat

In het hoofdstuk VII van *'L'Image-Temps'*: 'La pensée et le cinéma', onderzoekt Deleuze de transformaties die de relatie tussen beeld en denken doorheen de twee beeldregimes heeft ondergaan. We wijzen er nogmaals op dat Deleuze niet een soort van denken wil ontdekken dat aan de grondslag ligt van een bepaalde vorm van film, evenmin wordt een bepaalde vorm van denken geïllustreerd in de beelden; waar Deleuze naar op zoek gaat in het hoofdstuk over de relatie tussen beeld en denken is h^oe de film zelf oproept tot denken.

In tegenstelling tot alle andere kunsten zoals de schilderkunst of beeldhouwkunst waarbij de geest van de toeschouwer de beweging zelf moet maken of waarin de beweging afhankelijk is van een bewegend lichaam of object (choreografische of dramatische beelden), 'maakt' het cinematografisch beeld zelf de beweging en overstijgt ze dus alle andere kunsten juist doordat ze van deze ongrijpbare mogelijkheid één van haar meest specifieke krachten maakt.

"Bref, le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement."¹⁶

Deze auto-beweging van het cinematografisch beeld noemt Deleuze de spirituele automaat van de cinema. Het is een concept dat Deleuze van Spinoza ontleent en verwijst in de context van de filmboeken naar het circuit dat het denken samen met het beeld betreedt, een circuit dat in gang gezet wordt door een schok in de hersenen.¹⁷

"Le mouvement automatique fait lever en nous un automate spirituel, qui réagit à son tour sur lui. L'automate spirituel ne désigne plus, comme dans la philosophie classique, la possibilité logique ou abstraite de déduire formellement les pensées les unes des autres, mais le circuit dans lequel elles

¹⁶ IM, p. 11; op deze manier omzeilt Deleuze de bergsoniaanse kritiek op de cinema: Bergson meende nl. dat de film de beweging niet geeft maar een abstracte beweging construeert door de aaneenschakeling van discontinue fotogrammen. Deleuze laat het filmisch projectieapparaat dus achterwege en beschouwt enkel het effect van beweging dat geproduceerd wordt als belangrijk. Woorden die in de schuine tekst van een citaat recht afgedrukt zijn verwijzen naar woorden die door de auteur in kwestie cursief geschreven werden.

¹⁷ In het artikel "Les transformateurs-deleuze ou le cinéma comme automate spirituel", gaat Réda Bensmaïa dieper in op het concept van de spirituele automaat, hij gaat via Deleuze's *Spinoza et le problème de l'expression (1968)* op zoek naar wat het concept voor Deleuze betekent. R. Bensmaïa, "Les transformateurs-deleuze...", *Quaderni di Cinema/Studio*, nr. 7/8, 1992, pp. 103-16

entrent avec l'image-mouvement, la puissance commune de ce qui force à penser et de ce qui pense sous le choc: un noochoc."¹⁸

De spirituele automaat - het circuit dat denken en beeld samen betreden - transformeert ten gevolge van de overgang van bewegingsbeeld naar tijdsbeeld. Om dit verder te onderzoeken vertrekt Deleuze telkens van één theorie die hij als exemplarisch beschouwd voor het denken over de relatie tussen beeld en denken in respectievelijk de cinema van het bewegingsbeeld en die van het tijdsbeeld. Wat het bewegingsbeeld betreft vertrekt Deleuze van de filmtheorieën van Sergei Eisenstein en wat het tijdsbeeld betreft van de artikels die Antonin Artaud schreef over film.¹⁹

a) Eisenstein: vertrouwen in het denken

De 'noochoc' leidt volgens Eisenstein in eerste instantie rechtstreeks van beeld naar denken, van percept naar concept.²⁰ Als dialecticus vat hij het geweld van de schok op als de tegenstelling tussen beelden, die in een volgend beeld overstegen wordt en opgelost in een hogere synthese. De schok van de tegenstelling dwingt de geest tot denken, zowel tot het denken van zichzelf als tot het denken van een grotere Eenheid ('Tout'). De schok die de cinema produceert is bovendien gericht op het utopisch idee van de revolutie. Eisenstein (maar ook Dziga Vertov en andere vroege filmtheoretici) geloofde nog in het idee dat de cinema door beïnvloeding en bewustmaking de schok op het volk kon overbrengen en het zo aanzetten tot het veranderen van de wereld.

Kort samengevat komt Eisenstein's theorie (die hier geldt voor het geheel van de klassieke filmtheorieën) neer op enerzijds een vertrouwen in het rationele, logische denken van het intellect om de film als eenheid te kunnen begrijpen. Anderzijds is het gebaseerd op een revolutionair denken dat reageert op het verlies van een ware wereld door een actief engagement van wetenschap, politiek en kunst om deze wereld te vervangen door een betere wereld.

Deleuze voegt er aan toe dat in de grote productie van 'nullité' die de cinema kent, de schok van het actiebeeld dikwijls afdaalt naar het niveau van geweld, dus niet op niveau van het beeld en zijn vibraties (de schok) maar op niveau van het gerepresenteerde (films die expliciet geweld

¹⁸ IT, p. 203; de term 'noochoc' neemt Deleuze over van Eisenstein's theorieën over de relatie tussen film en denken

¹⁹ S. Eisenstein, *Le film: sa forme, son sens*, 1976 (vertaling van *Film form* en *The Film Sense*);

A. Artaud, *Oeuvres Complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1961

²⁰ Naast dit eerste moment onderscheidt Eisenstein nog twee andere momenten, die onafscheidelijk zijn van elkaar en onderling ononderscheidbaar. Het tweede moment gaat van concept naar affect en keert van het denken terug naar het beeld; het gaat erom het beeld op te laden met visuele en sonore tekens die het beeld omvormen tot een plastische massa, "...une matière signalétique chargée de traits d'expression, visuels, sonores, synchronisés ou non,..." die een soort 'monologue intérieure' vormen die de schakel vormt naar het collectief onbewuste. Het derde moment ligt in de twee vorige bevat en gaat over de identiteit beeld/concept: "...le concept est en soi dans l'image, l'image est pour soi dans le concept...". Het gaat hierbij volgens Deleuze op een hoger niveau om de sensomotorische eenheid tussen mens en wereld, mens en natuur. Zie verder: IT, pp. 203-13.

verheerlijken). Belangrijker echter is dat het utopisch denken dat erin vervat ligt maar al te dikwijls zijn gevaarlijke kant heeft laten zien door zich moeiteloos te laten inschakelen in propaganda voor fascistische staatsapparaten en ideologieën.²¹

b) Antonin Artaud: de onmacht van het denken

Antonin Artaud beschouwt de cinema ook in termen van de 'noochoc'. Alleen beschouwt hij deze schok als een zaak van neurofysiologische vibraties waarbij het filmbeeld dus niet via een 'intellectuele montage' (zoals bij Eisenstein) maar wel via een fysieke schok tot denken oproept. Artaud ziet een verband tussen de cinema en 'l'écriture automatique', op voorwaarde dat we onder deze term niet de volledige afwezigheid van compositie verstaan maar eerder een superieur controleorgaan dat het bewuste en kritische denken verbindt met het onbewuste van het denken: de spirituele automaat.

Een argument dat de vroegere vijanden van de cinema graag aanhaalden, was dat de cinema met zijn onophoudelijke beeldenstroom zich in de plaats stelt van onze gedachten, onze gedachten 'steelt'. (Deleuze geeft als voorbeeld een uitspraak van Georges Duhamel: *"je ne peux plus penser ce que je veux, les images mouvantes se substituent à mes propres pensées"*, II, p. 216)

Artaud heft dit principe juist op tot de sombere essentie van de cinema: het is deze onmacht van het denken, de onmacht tot denken in het hart van de gedachte zelf, wat de cinema als geen ander kan onthullen.

*"Ce que le cinéma met en avant, ce n'est pas la puissance de la pensée, c'est son 'impouvoir', et la pensée n'a jamais eu d'autre problème."*²²

Dus hoewel het idee van de schok in de cinema die een relatie legt met het denken misschien gelijkaardig lijkt aan de 'noochoc' van Eisenstein, is het essentiële verschil dat Eisenstein vertrekt van een groot vertrouwen in het menselijk intellect, terwijl Artaud juist een onmacht vaststelt in ons denken:

*"Il s'agit bien, comme dit Artaud, de 'rejoindre le cinéma avec la réalité intime du cerveau', mais cette réalité intime n'est pas le Tout, c'est au contraire une fissure, une fêlure. Tant qu'il croit au cinéma, il le crédite, non pas du pouvoir de faire penser le tout, mais au contraire d'une 'force dissociatrice' qui introduirait une 'figure de néant' un 'trou dans les apparences'."*²³

²¹ Deze aspecten doen zich op verschillende manieren voor in de cinema, zo bedoelt Deleuze hier niet enkel films die expliciet in het teken staan van het fascisme zoals in Nazi-Duitsland. Ook de klassieke Hollywoodcinema bevestigt - weliswaar minder expliciet - in vorm en inhoud de heersende ideologie.

²² IT, p. 216

²³ IT, p. 218

Het is de onmacht van de gedachte, het niet-bestaan van een 'Tout' dat kan gedacht worden, dat ons tot denken dwingt. Het argument van Eisenstein - dat de schok van de tegenstelling dwingt tot denken van een grotere synthese of geheel - wordt door Artaud dus radicaal omgekeerd:

"...s'il est vrai que la pensée dépend d'un choc qui la fait naître (le nerf, la moelle), elle ne peut penser qu'une seule chose, le fait que nous ne pensons pas encore, l'impuissance à penser le tout comme à se penser soi-même, pensée toujours pétrifiée, disloquée, effondrée."²⁴

In tegenstelling tot de klassieke filmtheorie die onder het eenheidsdenken valt vormt de onmacht van het denken - die Artaud als de essentie van de cinema beschouwt - een directe link naar Deleuze's differentiedenken zoals dat omschreven werd in *'Différence et répétition'*:

"Il faut que la pensée pense la différence, cet absolument différent de la pensée, qui pourtant donne à penser, lui donne une pensée."²⁵

Het denken wordt altijd geconfronteerd met iets wat het niet kan denken, het Andere, het 'Buiten'. Dit zijn krachten die ons denken binnendringen en het onmogelijk maken nog in termen van eenheid en totaliteit te denken. Dit nieuwe beeld van het denken - waarin niet de eenheid maar de differentie centraal staat - is de spirituele automaat van de cinema van het tijdsbeeld.

2.4 Hedendaags nihilisme: 'de l'illusion à la croyance'

De nieuwe ervaring van het denken in de cinema valt volgens Deleuze samen met het wegvallen van de sensomotorische band met de wereld, die op een hoger niveau voortvloeit uit een breuk tussen mens en wereld. De moderne mens is het geloof in de wereld kwijt omdat de wereld zelf een illusie is geworden, een wereld van 'clichés' en 'simulacres'.

"Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film."²⁶

De alledaagse wereld zelf is intolerabel geworden en daarom kan de gedachte niet langer een wereld noch zichzelf denken. De moderne mens krijgt hetzelfde statuut als het personage in de film dat met een puur optische situatie geconfronteerd wordt. Hij is niet langer in staat doelmatig te handelen omdat

²⁴ idem

²⁵ G. Deleuze 1968, p. 292

²⁶ IT, p. 223

hij voortdurend geconfronteerd wordt met hallucinante visioenen van de ondraaglijkheid van deze wereld.

"La rupture sensori-motrice fait de l'homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde, et confronté à quelque chose d'impensable dans la pensée."²⁷

De uitweg uit deze ervaring van het hedendaags (postmodern) nihilisme is volgens Deleuze een nieuw denken dat niet langer gebaseerd is op kennis maar op geloof. Niet het geloof in een andere of betere wereld, maar in de band tussen de mens en deze wereld, in de liefde voor het leven, in het onmogelijke, in het ondenklijke. Want de onmacht van het denken maakt volgens Artaud essentieel deel uit van ons denken. We moeten dus niet pretenderen een al-machtige gedachte te herstellen maar het denken van het ondenklijke juist tot kracht omvormen om in het leven te geloven.

Maar hoe kan de cinema ons het geloof in de wereld teruggeven? Indien de wereld zelf een slechte film is geworden, kan een 'authentieke' cinema ons dan terug doen geloven in de wereld?

"C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance: il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre, ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacé que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne."²⁸

Net als in de filosofie moet het model van het weten in de cinema vervangen worden door het model van het geloof. Met geloof bedoelt Deleuze niet iets dat zich naar een andere of betere wereld richt, maar het geloof in deze wereld. In de volgende hoofdstukken gaan we samen met Deleuze op zoek naar de potenties die de moderne cinema ontwikkelt om uit de ervaring van het nihilisme te treden en hoe zij de negatieve ervaring van de breuk ombuigt tot een negatieve voorwaarde om zich van daaruit te kunnen opwerpen als een affirmatieve cinema die het geloof in deze wereld kan herstellen.

²⁷ IT, p. 220-21

²⁸ IT, p. 223

3. HET KRISTALLIJN REGIME

3.1 Inleiding tot de twee beeldregimes: organisch versus kristallijn

Hoewel Deleuze nergens echt een definitie aanreikt van de cinema van het bewegingsbeeld of die van het tijdsbeeld, zal hij in het verloop van *L'Image-temps*' wel een aantal criteria opstellen waardoor de twee regimes van het beeld - die hij respectievelijk het organisch en het kristallijn regime noemt - op een verhelderende manier met elkaar vergeleken worden.

Het organisch en het anorganisch (of kristallijn) regime zijn twee termen die Deleuze van kunsthistoricus Wilhelm Worringer geleend heeft. Net als Worringer kent Deleuze aan beide regimes een andere vormwil - of spirituele automaat - toe. Het organische beeld drukt volgens Worringer de harmonie tussen mens en wereld uit, de representatie is gebaseerd op natuurlijke vormen en steunt op het klassiek model van de schoonheid en de waarheid. Het kristallijn regime daarentegen is onderhevig aan een wil tot abstractie en uit zich in een cultuur die in conflict is met de wereld; deze vormwil streeft ernaar de natuurlijke en menselijke chaos te overstijgen. In deze opdeling worden twee stilistische situaties zichtbaar waarbij het niet langer mogelijk is te zeggen welk 'echter' of 'beter' is dan het ander, gezien het Ware als model slechts tot één van de twee behoort. Zo zegt Deleuze dan ook dat het regime van het tijdsbeeld in de cinema niet de voorkeur geniet over die van het bewegingsbeeld. Beiden zijn verschillende maar gelijkwaardige benaderingswijzen voor het denken van tijd in films.¹

De twee beeldregimes geven een ander beeld van de tijd en gaan een andere relatie aan met het denken. Dit uit zich in de beschrijving en de narratie van de respectievelijke beeldregimes. In dit eerste hoofdstuk concentreren we ons op de verschillende aspecten van de filmische beschrijving, de narratie komt aan bod in het tweede hoofdstuk.

¹ Maar net zomin als Worringer kan Deleuze deze stelling volhouden - terwijl Worringer samen met Riegl en Wölfflin een pleidooi hield voor de anti-klassieke en anti-renaissancistische stijlen in de kunst - heeft Deleuze een duidelijke voorkeur voor het kristallijn regime omdat dit aansluit bij zijn eigen differentiedenken.

3.1.1 Korte inleiding tot Bergson

De cinemaboeken van Deleuze werden geschreven vanuit Deleuze's interpretatie van Henri Bergson's theorieën van de duur en het geheugen. Om Deleuze's idee van de splitsing van de tijd in het tijdsbeeld op efficiëntere manier te kunnen verhelderen lijkt het nuttig eerst even dieper in te gaan op Bergson's theorieën van de tijd en het geheugen. Dit zal ons ook helpen de verdere consequenties van Deleuze's concepten zoals het kristalbeeld of de kristalbeschrijving beter te begrijpen binnen het grotere kader van het differentiedenken.

In het voorwoord van *'Matière et mémoire'* verduidelijkt Bergson het opzet van zijn project: hij is op zoek naar een nieuw begrip van de relatie tussen de realiteit van de geest en de realiteit van de materie.² Bergson formuleert in de eerste plaats een kritiek op het klassiek dualistisch denken. In de klassieke filosofie worden we volgens Bergson gedwongen te kiezen tussen realisme of idealisme. Het eerste behandelt de materie als iets dat percepties in ons kan produceren, maar dat van een andere aard is dan die percepties; het tweede beschouwt de materie als de representatie die wij ervan hebben. De twee keuzes houden beide de materie voor iets anders dan wat het werkelijk is. In deze twee doctrines wordt in de ene het lichaam (materialisme) en in de ander het intellect (idealisme) als creatieve kracht beschouwt; beide alternatieven postuleren een contemplatief moment in de perceptie en koppelen het los van de activiteit van het kijken zelf.

Indien we dit contemplatief moment achterwege laten, zegt Bergson, wordt de materie identiek aan de perceptie van die materie. Een beeld is dan de expressie van materie, en niet zijn re-presentatie, er is geen ontologisch verschil tussen beeld, beweging, materie en licht. Wanneer wij iets zouden waarnemen zonder vertrouwd te zijn met de filosofische discussies, zouden we elk object uit de materiële wereld als een beeld waarnemen.

"Nous allons feindre pour un instant que nous ne connaissions rien des théories de la matière ou l'idéalité du monde extérieur. Me voici donc en présence d'images, au sens le plus vague où l'on puisse prendre ce mot, images perçues quand j'ouvre mes sens, inaperçues quand je les ferme."³

De materie is dus eigenlijk een multipliciteit van beelden die op elkaar inwerken door middel van bewegingen. Alle dingen, dus alle beelden ageren en reageren langs alle kanten op andere beelden. De gelijkstelling van materie, beeld en beweging impliceert dat ook lichaam en geest voor Bergson een beeld in deze onophoudelijke flux van beelden is. Door de hersenen als beeld te beschouwen, gaan ze deel uitmaken van de materiële wereld, die ze bijgevolg niet langer kunnen representeren. Op deze

² H. Bergson, *Matière et mémoire*, 1896

³ Ibidem, p. 11

manier omzeilt Bergson een tweede falen van het klassiek dualistisch denken dat perceptie als een toestand van het brein en zenuwstelsel beschouwt die losgekoppeld is van het organisme. Een beeld is voor Bergson geen illusie maar iets dat tussen het ding van de materialist en de representatie van de idealist in bestaat.

Toch vormt het lichaam - dat ook tot de wereld van de materie behoort volgens Bergson - een centraal punt in deze beeldenflux, omdat het ons niet enkel van buiten uit confronteert met steeds veranderde visies naarmate we een andere positie in de ruimte aannemen, maar ook van binnenuit doordat het zien van beelden affecties in ons doet ontstaan die tot een bepaalde handeling of actie leiden. (d.i. het zgn. sensomotorische schema dat Deleuze als één van de belangrijkste elementen in het organisch regime beschouwd)

De wereld van de materie (en dus van de beelden of van de perceptie) plaatst Bergson tegenover die van het geheugen of de duur, waarin het verleden zich bewaart. Bergson maakt wel een theoretisch onderscheid tussen de zgn. zuivere perceptie, los van elke herinnering van het geheugen en de zuivere herinnering, los van de actuele perceptie. Deze twee categorieën vormen echter geen nieuw dualisme want in de werkelijkheid zijn ze wel onafhankelijk van elkaar, maar nooit los van elkaar, ze komen altijd samen voor.

"Ces deux actes, perception et souvenir, se pénètrent donc toujours, échangent toujours quelque chose de leurs substances par un phénomène d'endosmose."⁴

De duur identificeert Bergson met het geheugen omdat dit het verleden verderzet in het heden. Dit impliceert dat heden en verleden samen voorkomen: de perceptie die zich in de voorbijgaande actuele tijd afspeelt is altijd doordrongen van het virtuele verleden dat zich in het geheugen bewaart.

We komen hier later nog uitvoerig op terug wanneer we het hebben over de drie syntheses van de tijd die Deleuze uit Bergson's theorie distilleert om zijn concept van het kristalbeeld in te leiden. In het volgende hoofdstuk wordt eerst aandacht besteed aan de twee vormen van het geheugen (het sensomotorisch geheugen en het zuiver virtueel geheugen) die Bergson in *'Matière et Mémoire'* onderscheidt en die van belang zijn voor een beter begrip van de verschillen tussen een organische beschrijving en een kristalbeschrijving.

3.1.2 Twee vormen van herkenning bij Bergson

⁴ Ibidem, p. 69

Om het verschil duidelijk te maken tussen een sensomotorisch beeld en een zuiver optisch beeld haalt Deleuze het tweede hoofdstuk uit *'Matière et mémoire'* aan ('De la reconnaissance des images') waarin Bergson twee vormen van herkenning onderscheidt.

1/ Automatische herkenning → sensomotorisch beeld

De eerste vorm van herkenning ('la reconnaissance automatique ou habituelle') is gerelateerd met het uitvoeren van onmiddellijke acties. Volgens Bergson worden herinneringen door de hersenen (en de perceptie) gefilterd en degene die het meest nuttig zijn voor onmiddellijke actie worden behouden in het sensomotorisch geheugen. De automatische herkenning domineert dan ook om wille van zijn pragmatische waarde. Deze vorm van herkenning werkt via associatie, enerzijds door gelijkenis anderzijds door contigüiteit:

*"Or il y a dans ce mécanisme, une association par ressemblance, puisque la perception présente agit en vertu de sa similitude avec les perceptions passées, et il y a là aussi une association par contigüité, puisque les mouvements consécutifs à ses perceptions anciennes se reproduisent, et peuvent même entraîner à leur suite un nombre indéfini d'actions coordonnées à la première."*⁵

De werking van deze automatische herkenning wordt net als het bewegingsbeeld beheerst door het sensomotorische schema. Dit betekent dat een waarneming een bepaalde affectie zal teweegbrengen op grond waarvan we vervolgens een handeling of actie ondernemen, die het meest aangepast is aan de situatie waar we mee geconfronteerd worden. De werking via associatie zorgt ervoor dat steeds meer beelden kunnen gelinkt worden tijdens het proces van herkenning maar dat deze beelden altijd binnen hetzelfde vlak blijven en in een lineair-horizontale aaneenschakeling resulteren.

*"La reconnaissance automatique ou habituelle (la vache reconnaît l'herbe, je reconnais mon ami Pierre...) opère par prolongement: la perception se prolonge en mouvements d'usage, les mouvements prolongent la perception pour en tirer des effets utiles. (...) D'une certaine manière nous ne cessons de nous éloigner du premier objet: nous passons d'un objet à un autre, suivant un mouvement horizontal ou des associations d'images, mais en restant sur un seul et même plan."*⁶

2/ Aandachtige herkenning → zuiver optisch en sonoor beeld

Volgens Bergson, gaan de herinneringen die niet weerhouden worden in het 'gebruikelijke' of sensomotorische geheugen niet verloren maar worden ze bewaard in een 'virtueel geheugen', dat volgens Bergson het 'zuivere geheugen' is. De werking van de aandachtige herkenning maakt het mogelijk een virtueel herinneringsbeeld op zich te zien, los van zijn sensomotorische

⁵ Ibidem, p. 186

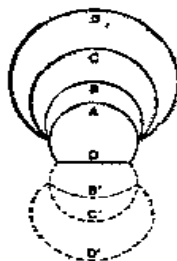
⁶ IT, p. 62

verderzetting. Dit betekent dat de waarneming zich niet verderzet in een handeling maar zich blijft concentreren op het object. De aandachtige herkenning maakt er een beschrijving van, of beter gezegd, een circuit van meerdere beschrijvingen, die telkens andere kenmerken of contouren van het object belichten en die niet noodzakelijk onderling congruent zijn. Terwijl wij dus in het eerste geval van het object een sensomotorisch beeld waarnemen creëert de aandachtige herkenning daarentegen van het object een zuiver optisch (en sonoor) beeld.

*"Là, je renonce à prolonger ma perception, je ne peux pas la prolonger. Mes mouvements, plus subtils et d'une autre nature, font retour à l'objet, reviennent sur l'objet, pour en souligner certains contours et en tirer 'quelques traits caractéristiques'. Au lieu d'une addition d'objets distincts sur un même plan, voilà maintenant que l'objet reste le même, mais passe par différents plans."*⁷

Het zuiver optisch beeld bevrijdt zich dus van het sensomotorisch schema wat als gevolg heeft dat de verderzetting niet langer één object associeert met een ander (en dan weer een ander) op een horizontale as zoals in de automatische herkenning; het object doorloopt nu daarentegen verschillende 'plans', verschillende circuits van het geheugen door de steeds grotere uitbreiding van de aandacht.

Dit kan verduidelijkt worden met het volgend schema uit Bergson's *'Matière et Mémoire'*⁸



Het kleinste circuit -OA- verwijst naar de eerste perceptie van het object en de eerste herinnering die ermee geassocieerd werd. Door de ontwikkeling van de aandacht zal niet alleen het waargenomen object opnieuw gecreëerd worden, maar ook de steeds grotere virtuele circuits waaraan het zich kan hechten.

"A tel ou tel aspect de la chose correspond une zone de souvenirs, de rêves ou de pensées: chaque fois, c'est un plan ou un circuit, si bien que la chose passe par une infinité de plans ou de circuits qui

⁷ IT, p. 62

⁸ Bergson 1896, p. 115

*correspondent à ses propres 'couches' ou à ses aspects. A une autre description correspondrait une autre image mentale virtuelle, et inversement: un autre circuit.*⁹

In elk circuit, in elke nieuwe beschrijving die telkens een ander mentaal beeld oproept wordt het object uitgewist en opnieuw gecreëerd. Dit moeten we niet begrijpen als een dialectiek, maar als een creatief wordingsproces dat het mentaal beeld dat het inspireert steeds naar een hoger niveau brengt en zo tot een diepere kennis van de werkelijkheid kan leiden.

*"Chaque circuit efface et crée un objet. Mais c'est justement dans ce 'double mouvement de création et de gommage' que les plans successifs, les circuits indépendants, s'annulant, se contredisant, se reprenant, bifurquant (zich splitsend), vont constituer à la fois les couches d'une seule et même réalité mentale, mémoire ou esprit. Comme dit Bergson, 'on voit bien que le progrès de l'attention a pour effet de créer à nouveau, non seulement l'objet aperçu, mais les systèmes de plus en plus vastes auxquels il peut se rattacher; de sorte qu'à mesure que les cercles B, C, D représentent une plus haute expansion de la mémoire, leur réflexion atteint en B', C', D' des couches plus profondes de la réalité'.*¹⁰

3.1.3 Twee vormen van beschrijving bij Deleuze

De werking van deze twee vormen van herkenning is volgens Deleuze analoog aan die van respectievelijk de organische beschrijving en de kristalbeschrijving.

Net als de automatische herkenning werkt de organische beschrijving van het bewegingsbeeld volgens associatie van beelden. Één object wordt dus geassocieerd met vele andere, maar binnen hetzelfde plan en in een lineair-horizontale aaneenschakeling.

De verderzetting van een beeld naar een volgend beeld wordt eveneens beheerst door het sensomotorisch schema. Een perceptiebeeld geeft aanleiding tot een affectie- of een actiebeeld. Het sensomotorisch beeld weerhoudt van het beschreven object enkel wat ons interesseert of wat zich verderzet in een reactie van een personage.

De kristalbeschrijving van het tijdsbeeld daarentegen zal - net als de aandachtige herkenning - geen acties en bewegingen linken maar een expansief circuit vormen met telkens een ander herinneringsbeeld, waardoor we tot een diepere kennis van de realiteit komen. Als voorbeeld haalt

⁹ IT, p. 65

¹⁰ IT, p. 65; het citaat van Bergson komt uit: Bergson 1896, p. 115

Deleuze Roberto Rossellini's *Europa 51 (1952)* aan waarin het hoofdpersonage enkele kenmerken ('traits') van de fabriek ziet en meent dat ze veroordeelden heeft gezien "*J'ai cru voir des condamnés...*" het gaat hier niet om een specifieke herinnering of een herinnering van de fabriek als gevangenis maar om een zuiver mentaal visioen dat geëvoceerd wordt door het hoofdpersonage. Andere kenmerken van de fabriek zouden een ander virtueel beeld oproepen hebben en een ander circuit gemaakt hebben. (IT, p. 65)

Een eerste gevolg is dat de beschreven wereld in de organische beschrijving onafhankelijkheid veronderstelt van zijn object, terwijl de kristalbeschrijving zelf zijn eigen object creëert en telkens herneemt om er opnieuw een andere beschrijving van te maken.

"On appellera 'organique' une description qui suppose l'indépendance de son objet."¹¹

Wat van belang is voor Deleuze is dat het beschreven milieu of de filmische werkelijkheid geconstitueerd wordt als iets dat onafhankelijk bestaat van de beschrijving die de camera ervan maakt en dat ze geldt als een voorafbestaande werkelijkheid. Wat hij hier eigenlijk mee bedoelt, is dat de klassieke beschrijving een representerende functie heeft waarin het scherm een venster op de wereld van de film is, die als objectief en autonoom wordt voorgesteld.¹²

De kristallen of anorganische beschrijving daarentegen neemt de plaats in van zijn object, ze vervangt de realiteit, gomt haar weg en doet haar weer verschijnen, ze maakt ruimte voor andere beschrijvingen die de vorige tegenspreken, verplaatsen of transformeren. Het is met andere woorden de beschrijving zelf die haar eigen object creëert en zich losgemaakt heeft van zijn representerende functie.¹³

Dit betekent echter niet dat het beeld elke referentie verliest, maar wel dat de beschrijving niet langer gebaseerd is op de onderscheidbaarheid tussen reëel en imaginair, origineel en kopie.

"...toute référence de l'image ou de la description à un objet supposé indépendant ne disparaît pas, mais se subordonne maintenant aux éléments et rapports intérieurs qui tendent à remplacer l'objet, à l'effacer à mesure qu'il apparaît, le déplaçant toujours. La formule de Godard 'ce n'est pas du sang, c'est du rouge' cesse d'être uniquement picturale, et prend un sens propre au cinéma."¹⁴

¹¹ IT, p. 165

¹² Zie ook: G.W. Wilson, *Narration in light. Studies in cinematic point of view*, 1986, p. 53-54: "*The screen is meant to be taken as an almost perfect transparency between the audience and the fictional objects and events they see. The audience is encouraged in every way to accept the make-believe impression of looking into a world that, no matter how stylized and fantastic it might be, exists objectively and autonomously beyond the frame.*"

¹³ Voor de theorievorming rond de beschrijving verwijst Deleuze naar A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 1963; het literair (en filmisch) werk van Robbe-Grillet getuigt overigens in zijn geheel van deze nieuwe manier van beschrijven waarin beschrijvingen telkens hernomen, herzien en herbeschreven worden in een eindeloos proces van uitwisseling en creatie.

¹⁴ IT, p. 34-35

Dit betekent niet dat de film nu volledig subjectief wordt. Integendeel volgens Bergson leidt de werking van het aandachtige geheugen tot een steeds diepere kennis van de werkelijkheid. Wanneer de kristalbeschrijving er dus in slaagt het beschreven object te bevrijden van wat ons interesseert kan ze volgens Deleuze in de verschillende, niet noodzakelijk onderling congruente beschrijvingen die ze van het object maakt juist het wezenlijke ervan laten verschijnen ('la chose en elle-même', IT, p. 32).

Tot slot kunnen we zeggen dat Deleuze het sensomotorisch beeld een cliché noemt, omdat we nooit het volledige ding zien maar enkel wat ons interesseert vanuit ideologische, praktische of andere belangen. In het dagelijks leven (dat gedomineerd wordt door de werking van de automatische herkenning) zien we dus enkel clichés. We leven niet in een beeldcultuur maar in een clichécultuur waarin bepaalde machten er alle belang bij hebben iets in of achter het beeld verborgen te houden.¹⁵ Het komt er dus na de ineenstorting van het sensomotorisch schema op aan een nieuw soort beeld te laten verschijnen dat ontsnapt aan de wereld van clichés en een werkelijk beeld te laten verschijnen. ('arracher aux clichés une véritable image', IT, p. 32) Want alleen zo kan de cinema het geloof in onze hedendaagse wereld van clichés herstellen. (I. 2.4)

¹⁵ Deleuze leunt hier aan bij een veelgehoorde kritiek op de cinema als ideologisch apparaat (vb. (post-)structuralistische of feministische kritiek)

3.2 Kenmerken van de kristalbeschrijving

In het volgende deel gaan we dieper in op de kenmerken van de kristalbeschrijving. Een eerste stap is de verschijning van zuiver optische en sonore situaties (3.2.1) die als gevolg heeft dat zowel personage als toeschouwer visionaire zieners worden (3.2.2 en 3.2.3). Een tweede stap gaat verder dan de zuiver optische of sonore situatie door een zuiver optisch of sonoor beeld te linken aan een 'virtueel herinneringsbeeld' waardoor een kristalbeeld ontstaat waarin virtueel en reëel niet langer onderscheidbaar van elkaar zijn (3.2.4). De ononderscheidbaarheid tussen virtueel en actueel heeft tot slot als gevolg dat ook het verschil tussen reëel en imaginair niet langer uit te maken is omdat de twee niveaus voortdurend in elkaar overvloeien (3.2.5).

3.2.1 De verschijning van zuiver optische en sonore situaties

"Le cinéma d'action expose des situations sensori-motrices: il y a des personnages qui sont dans une certaine situation, et qui agissent, au besoin très violemment, d'après ce qu'ils en perçoivent. Les actions s'enchaînent avec des perceptions, les perceptions se prolongent en actions. Maintenant, supposez qu'un personnage se trouve dans une situation, quotidienne ou extraordinaire, qui déborde toute action possible ou le laisse sans réaction. C'est trop fort, ou trop douloureux, trop beau. Le lien sensori-moteur est brisé. Il n'est plus dans une situation sensori-motrice, mais dans une situation optique et sonore pure."¹⁶

We hebben reeds herhaaldelijk gesproken over het wegvallen van de sensomotorische link tussen beelden wat aanleiding geeft tot het verschijnen van zuiver optische en sonore situaties, die Deleuze een beschrijving noemt (i.p.v. een representatie). Deze zuiver optische situaties zetten zich niet verder in een bewegingsbeeld en zijn afgesneden van elke mogelijke motorische verderzetting. Hierdoor zijn ze in staat een relatie aan te gaan met de tijd en het denken en kan het beeld zich ontrukken aan de wereld van clichés die beheerst wordt door ideologieën. Voorbeelden van deze puur optische en sonore situaties vindt Deleuze in de eerste plaats bij de Italiaanse Neorealisten.¹⁷

3.2.2 Het visionair personage

De verschijning van puur optische en sonore situaties heeft als gevolg dat de personages die er mee geconfronteerd worden niet in staat zijn hierop te reageren. Zoals we in de inleiding tot het tijdsbeeld reeds vermeldde wordt het personage niet langer gedefinieerd door zijn handelingen ('cinéma

¹⁶ G. Deleuze 1990, p. 74

¹⁷ Een goed vb. is zijn omschrijving van Rossellini's *Stromboli* (1949): " 'Stromboli' met en scène une étrangère qui va avoir une révélation de l'île d'autant plus profonde qu'elle ne dispose d'aucune réaction pour atténuer ou compenser la violence de ce qu'elle voit, l'intensité et l'énormité de la pêche au thon (c'était horrible...), la puissance panique de l'éruption (je suis finie, j'ai peur, quel mystère, quelle beauté, mon Dieu...')." IT, p. 8

d'actant'), eerder door zijn visioenen ('cinéma de voyant') (2.2.3). Terwijl in het klassieke actiebeeld een waarneming aanleiding geeft tot een passende handeling, is dit nu niet langer mogelijk.

"Ce sont de pures situations optiques et sonores, dans lesquelles le personnage ne sait comment répondre, des espaces désaffectés dans lesquels il cesse d'éprouver et d'agir, pour entrer en fuite, en balade, en va-et-vient, vaguement indifférent à ce qui lui arrive, indécis sur ce qu'il faut faire. Mais il a gagné en voyance ce qu'il a perdu en action ou réaction: il VOIT..."¹⁸

Er doet zich bovendien een verandering voor in de relatie toeschouwer-personage, die reeds ingezet werd bij Hitchcock die de toeschouwer opnam in de film. Maar het is pas bij de Neorealisten dat zich volgens Deleuze een echte omkering voordoet: het personage is hier een soort toeschouwer geworden.

"Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est débordé de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit."¹⁹

3.2.3 De visionaire toeschouwer

In de klassieke cinema vereenzelvigd de toeschouwer zich met de acties, emoties en percepties van een reagerend personage. In het nieuwe beeldregime daarentegen, worden personage en toeschouwer beide geconfronteerd met puur optische en sonore situaties waardoor ze op hetzelfde niveau komen te staan. Zowel toeschouwer als personage kunnen enkel het object of de ruimte in een beeld aftasten met de blik. De toeschouwer vraagt zich niet langer af wat het volgende beeld zal zijn, maar wat er te zien is in het beeld dat hij op dat moment ziet.

Het zien op zich wordt essentieel, visuele en sonore elementen van het beeld treden in interne relaties met elkaar. Daarom zegt Deleuze dat de puur optische en sonore situatie niet enkel 'op- et sonsignes' genereert maar ook 'lectosignes': het beeld moet behalve gezien en gehoord evenzeer 'gelezen' worden. (IT, p. 34)

Met dit lezen verwijst Deleuze niet naar het Saussuriaans geïnspireerd idee dat een film gelezen moet worden als een taal, maar dat het puur optisch en geluidsbeeld gericht is op interne relaties met als complexe elementen niet enkel beeld en geluid maar ook verleden en heden, hier en ginder; elementen die een supplementaire operatie vereisen: een ontcijfering die zich zoals bij het lezen vormt door

¹⁸ IT, p. 356

¹⁹ IT, p. 9

progressie. Dit impliceert ook dat in het nieuwe beeldregime een oproep wordt gedaan op een actief kijkgedrag bij de toeschouwer.

Toeschouwer en personage zijn beide overgeleverd aan het kijken wanneer ze geconfronteerd worden met een puur optische en sonore situatie, waarin volgens Deleuze iets onverdraaglijks gevat wordt.

"Il s'agit de quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensori-motrices."²⁰

Hiermee bedoelt hij niet een onverdraaglijk geweld of een agressieve brutaliteit, maar eerder iets dat onze zinnen te boven gaat. Maar zoals Artaud vaststelde is deze confrontatie met het onverdraagbare, het ondenklijke in het beeld juist datgene wat oproept tot denken.

Dat de aaneenschakeling van de beelden niet langer bepaald wordt door het sensomotorisch schema, betekent volgens Deleuze dan ook niet dat er geen verderzetting meer is. De nieuwe beelden die de puur optische en sonore situatie voortbrengt verbinden zich rechtstreeks met de tijd ('chronosignes') en met het denken ('noosignes').

"Tel est le prolongement très spécial de l'opsigne: rendre sensibles le temps, la pensée, les rendre visibles et sonores."²¹

Hoe het beeld in relatie treedt met het denken werd reeds besproken in het hoofdstuk over de spirituele automaat (2.3.3) In het vervolg van dit hoofdstuk onderzoeken we hoe een beeld een perspectief op de tijd kan openen. Een direct tijdsbeeld ('image-temps directe') kenmerkt zich volgens Deleuze door de coalescentie (gelijktijdige aanwezigheid en ononderscheidbaarheid) van actueel en virtueel.²²

"Pour que l'image-temps naisse, au contraire, il faut que l'image actuelle entre en rapport avec sa propre image virtuelle en tant que telle, il faut que la pure description de départ se dédouble, 'se répète, se reprenne, bifurque, se contredise'. Il faut que se constitue une image biface, mutuelle, actuelle et virtuelle à la fois."²³

3.2.4 Een direct perspectief op de tijd: het kristalbeeld

²⁰ IT, p. 29

²¹ Idem

²² Het virtuele staat voor Deleuze niet tegenover het reële maar tegenover het actuele, beide maken deel uit van de realiteit, hetzij in geactualiseerde vorm, hetzij als zuiver virtuele mogelijkheid; Zie H.III: 'La Mémoire comme coexistence virtuelle' In: G. Deleuze, *Le bergsonisme*, 1966, pp. 45-71

²³ IT, p. 358

Hoe actueel en virtueel gelijktijdig en ononderscheidbaar kunnen zijn in de cinema, wordt door Deleuze uitgewerkt aan de hand van het kristalbeeld, dat een direct perspectief op de voortdurende splitsing van de tijd geeft.

Als we het eerste schema van Bergson (p. 27) vergelijken met de cinema, schrijft Deleuze, toont de film nooit enkel beelden maar omringt deze steeds met een wereld. Daarom zocht zij reeds vroeg naar steeds wijdere circuits die een actueel beeld zouden verenigen met een virtueel beeld. Ook in de organische beschrijving is het mogelijk een virtueel beeld op te roepen (vb. flashback, droom, fantasie,...). Deleuze meent dat we nu in omgekeerde richting moeten denken en zoeken naar het kleinste circuit dat alle andere circuits in zich bergt en er de innerlijke limiet van is. Het is dit kleinste basiscircuit (OA in het schema) dat alle grotere circuits veronderstelt en niet omgekeerd. In dit kleinste circuit heeft elk actueel beeld altijd een virtueel beeld dat er mee correspondeert. Het circuit is een centrum van ononderscheidbaarheid ('indiscernabilité') wat voortvloeit uit de samensmelting van virtueel en actueel die gelijktijdig aanwezig zijn in een tweezijdig beeld ('image biface').

"En termes bergsoniens, l'objet réel se réfléchit dans une image en miroir comme dans l'objet qui, de son côté et en même temps, enveloppe ou réfléchit le réel: il y a 'coalescence' entre les deux."²⁴

Om terug te komen op onze vraag waarin puur optische en sonore situaties zich dan wel kunnen verderzetten, kunnen we nu antwoorden dat ze aanleiding geven tot de verschijning van 'op- en sonsignes' die tweezijdig zijn, in de zin dat het actuele beeld kristalliseert met zijn eigen virtueel beeld in het kleinste circuit (OA). Het is ook de ononderscheidbaarheid die optreedt in dit kleinste circuit dat aan de basis ligt van de kristalbeschrijving, die haar object steeds herneemt, herschrijft enz. Het is in dit circuit dat een kristalbeeld kan ontstaan dat gekenmerkt wordt door de coalescentie tussen virtueel en actueel.

Zoals daarnet al werd vermeld zijn er ook ander manieren om met het virtuele in contact te komen, te weten met flashbacks, droombeelden of fantasiebeelden. Vanaf haar beginjaren heeft de cinema hiermee geëxperimenteerd. Het essentiële verschil voor Deleuze ligt in het feit dat deze beelden tot het organisch regime behoren, hij noemt ze indirecte tijdsbeelden ('images-temps indirectes'), omdat virtueel en actueel hier niet gelijktijdig voorkomen en onderscheidbaar blijven. Het komt er volgens Deleuze op aan een duidelijk onderscheid te maken tussen deze herinneringsbeelden ('images-souvenir') waartoe alle mentale beelden behoren die zich in het organisch regime manifesteren en de zuivere herinneringsbeelden ('souvenirs purs') die zich in de cinema van het tijdsbeeld zullen opwerpen.

²⁴ IT, p. 93; Deleuze verwijst naar Bergson 1896, p. 145 en H. Bergson, *L'Energie spirituelle*, 1909, p. 136

De indirecte tijdsbeelden zijn inderdaad ook virtuele beelden, maar het zijn beelden die geactualiseerd zijn of bezig zijn zich te actualiseren in een bewustzijn of een psychologische toestand. Bovendien actualiseren ze zich noodzakelijkerwijs in een nieuw heden dat een ander is dan hetgeen waarin zij opgeroepen geweest zijn. In de grotere circuits zijn mentale beelden afhankelijk van de eisen van een nieuw heden dat zich definieert als later dan het vroegere, en die het verleden als vroeger definieert volgens logisch-chronologische principes. Dit betekent kort gezegd dat een virtueel beeld altijd gerechtvaardigd moet worden vanuit een eis van het verhaal, en dat na de actualisatie van het virtueel circuit, men opnieuw overgaat tot de orde van het verhaal. De actualisering van virtuele beelden in functie van een zich voortbewegend heden behoort tot het organisch regime of tot de werking van het sensomotorisch geheugen. Via filmische conventies wordt bovendien duidelijk gemaakt dat het opgeroepen beeld een subjectief beeld is zodat de chronologie van het verhaal niet verstoord wordt (zo wordt een droom dikwijls ingeleid door wazige beelden). Virtueel en actueel zijn onderscheidbaar en niet-gelijktijdig aanwezig, de empirische vorm van de tijd wordt gerespecteerd.

De essentie van het kristalbeeld daarentegen is dat het zuiver virtuele beeld niet in functie van een nieuw heden geactualiseerd wordt, maar in functie van het actuele heden waarvan ze het absoluut en gelijktijdig verleden vormt. Het hoeft zich dus niet te actualiseren gezien het strikt gezien correlatief is met het actuele beeld waarmee het het kleinste circuit vormt. Het actualiseert zich dus niet in een bewustzijn of psychologische toestand, maar bestaat als pure virtualiteit buiten het bewustzijn, in de tijd. Dan bevinden we ons volgens Deleuze niet langer in een empirische vorm maar in de directe, transcendentale vorm van de tijd.

Deleuze besluit dan uiteindelijk dat de werking van het aandachtige geheugen, wanneer zij in haar opzet slaagt ook herinneringsbeelden ('images-souvenir') oproept. Het wordt pas interessant wanneer de aandachtige herkenning faalt en er niet in slaagt een herinnering te actualiseren. Dan treedt ze in contact met een authentiek virtueel beeld, zoals het in zijn virtuele toestand bestaat in het virtuele geheugen of in 'het-verleden-in-het-algemeen'.

3.2.4.1 Stellingen van Bergson over de tijd

Het kristallijn regime opent een blik op de transcendentale vorm van de tijd die volgens Deleuze een tijd is die zich voortdurend splitst in heden en verleden, actueel en virtueel. Deze theorie wordt door Deleuze uitgewerkt in hoofdstuk IV van '*L'Image-Temps*': 'les cristaux de temps'. Hij baseert zich op

Bergson's syntheses van de tijd die reeds eerder aan bod kwamen in zijn studie over Bergson '*Le bergsonisme*' en in '*Différence et répétition*'.²⁵

In de empirische vorm van de tijd, wordt de tijd gezien als berekende intervallen van beweging (vb. de pijl van Zeno). De tijd wordt voorgesteld als een lineaire opeenvolging van chronologische punten, zoals in het organisch beeldregime. Het heden is een singulier punt dat zich continu verplaatst op een lijn. Het is het ongrijpbare breekpunt tussen toekomst en verleden.

Maar wanneer we het heden op zich beschouwen, als moment zelf, begint de lineariteit af te breken. Hoe kunnen we het heden op zich vatten? Hoe kunnen we het absoluut scheiden van het verleden (het heden dat net geweest is) of de toekomst (het heden dat net gaat beginnen)? Reeds Augustinus gaf te kennen dat dit onmogelijk is en dat de voorbijgaande tijd zich voortdurend opsplijst in heden van de toekomst, heden van het heden en heden van het verleden.

Volgens Bergson is het actuele altijd in het heden, maar het heden gaat ook voortdurend voorbij en verandert, dit betekent dat een deel van het heden zich al in het verleden moet bevinden wil het heden kunnen voorbijgaan. In het moment zelf is het heden-dat-verleden-wordt niet te onderscheiden van het heden-dat-toekomst-wordt. Dit is volgens Bergson de pure vorm van de tijd als verandering, de tijd als duur ('la durée').

Deleuze distilleert uit Bergson's '*L'Energie spirituelle*' en uit het tweede en derde hoofdstuk van '*Matière et mémoire*' drie stellingen met betrekking tot de tijd.²⁶

- I. Het verleden coëxisteert met het heden dat het geweest is
- II. Het verleden bewaart zichzelf in zich als verleden-in-het-algemeen (niet-chronologisch)
- III. De tijd verdubbelt zich elk ogenblik in een heden dat voorbijgaat en een verleden dat zich bewaart

²⁵ G. Deleuze 1968, p. 108-14

²⁶ H. Bergson, *L'évolution créatrice* 1919, p. 129-39; H. Bergson 1896, H.II: 'De la reconnaissance des images. La mémoire et le cerveau'; H.III: 'De la survivance des images. La mémoire et l'esprit', pp. 81-199

I. *Het verleden coëxisteert met het heden dat het geweest is*

Volgens Bergson is het niet meer dan een ingeburgerde illusie om te denken dat het heden pas voorbij is en dus verleden wordt, wanneer het vervangen is door een nieuw heden. Als we goed nadenken is het echter onmogelijk dat een nieuw heden ontstaat als het oude heden niet tegelijk voorbijgaat en heden is. Hoe kan eender welk heden voorbij gaan als het niet tegelijkertijd heden en verleden is? De illusie geldt ook in omgekeerde richting: we denken dat het verleden pas ontstaat nadat het heden is geweest, maar het verleden zou zich nooit kunnen opwerpen als 'verleden-in-het-algemeen' als het niet coëxisteerde met het heden waarvan het het verleden is. Heden en verleden zijn dus geen twee opeenvolgende momenten maar coëxisterende elementen waarvan het ene een voortdurend voorbijgaand heden is en het ander een verleden, een 'passé en général' die de voorwaarde is opdat het heden kan voorbijgaan.

"Il faut donc que l'image soit présente et passée, encore présente et déjà passée à la fois, en même temps. Si elle n'était pas déjà passée en même temps que présente, jamais le présent ne passerait. Le présent, c'est l'image actuelle, et son passé contemporain, c'est l'image virtuelle, l'image en miroir."²⁷

Elk moment in ons leven bestaat uit twee aspecten: actuele perceptie en virtuele herinnering ('souvenir pur'), op die manier wordt volgens Bergson het geheugen gevormd.

"Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc deux moments: il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre."²⁸

De coalescentie van actuele perceptie en virtuele herinnering verwijst dus opnieuw naar het kleinste circuit (OA) van het eerste schema van Bergson. Het déjà vu-gevoel illustreert volgens Bergson exact waar het hier om gaat. Er vormt zich namelijk een herinnering van het heden op hetzelfde moment dat dit heden zich afspeelt. Ons actuele bestaan, zoals het zich in de tijd ontwikkelt verdubbelt zich in een virtueel beeld, als een spiegelbeeld.

II *Het verleden bewaart zichzelf in zich als verleden-in-het-algemeen* *(niet-chronologisch)*

We spraken reeds bij de theorie van de aandachtige herkenning over Bergson's idee dat het verleden zich bewaart in een virtueel geheugen (p. 26). Maar hoe kan het verleden zich nu bewaren? Volgens

²⁷ IT, p. 106

²⁸ H. Bergson, 1919, p. 136

Bergson gaat het om een fundamentele fout in ons denken. Doordat we het Zijn vereenzelvigen met het actuele, sluiten we het verleden uit van het Zijn. We denken dat het verleden datgene is wat opgehouden heeft te bestaan. Maar heeft het wel opgehouden te bestaan?

"Si nous avons tant de difficultés à penser une survivance en soi du passé, c'est que nous croyons que le passé n'est plus, qu'il a cessé d'être. Nous confondons alors l'Être avec l'être-présent."²⁹

Het actuele heden getuigt volgens Bergson bovendien allerminst van het Zijn, eerder van het continue Worden. Zijn specifiek element is niet het zijn maar het actieve of het nuttige. Volgens Bergson is het verleden dan ook niet opgehouden te bestaan, het is enkel opgehouden nuttig of actief te zijn. Meer nog we kunnen eerder van het verleden zeggen dat het 'is' in de zin dat het zich oneindig bewaart, terwijl we van het heden op elk moment moeten zeggen dat het 'geweest is'.

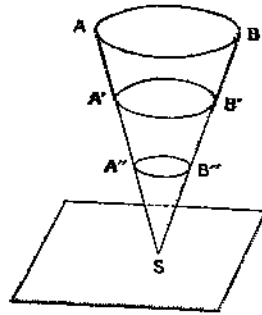
"Il y a donc un 'passé en général' qui n'est pas le passé particulier de tel ou tel présent, mais qui est comme un élément ontologique, un passé éternel et de tout temps, condition pour le 'passage' de tout présent particulier."³⁰

Een tweede schijnprobleem ontstaat wanneer we ons afvragen waar herinneringen zich bewaren. Traditionele psychologische en fysiologische studies lokaliseren het geheugen ergens in de hersenen. Reeds eerder merkten we op dat dit onmogelijk is voor Bergson, gezien het brein deel uitmaakt van de materie en dus als beeld onder beelden niet langer in staat is een beeld van de materie te representeren.

Herinneringen worden volgens Bergson bewaard in 'le passé en général', dit betekent dat ze zich in zichzelf, in de duur, in het zuiver geheugen bewaren. Dit zuiver geheugen is virtueel omdat het alle niet-geactualiseerde herinneringen ('souvenirs purs') in zich bewaart. Een zuiver virtueel bestaan impliceert ook dat het verleden-in-het-algemeen geen macht heeft op het actuele heden. Het kan zijn invloed hierop enkel laten gelden wanneer het zich actualiseert in een herinneringsbeeld ('image-souvenir'). Om een bepaalde herinnering op te roepen moeten we volgens Bergson een sprong in het verleden-in-het-algemeen maken waar de zuiver virtuele beelden zich bewaren om vervolgens over te gaan tot een specifieke regio of laag van het verleden waar we de herinnering uit zijn virtuele toestand halen om haar te actualiseren in een psychologisch bestaan. (*'Matière et mémoire'*, p. 148)

²⁹ Deleuze 1966, p. 49

³⁰ G. Deleuze 1966, p. 51-52



Deze kegel is essentieel in Bergson's denken: hij illustreert de continue inwerking van heden en verleden op elkaar.³¹ Punt S is het actuele heden dat opgenomen is in een bepaalde situatie (het vlak) en dat complementair is met het verleden van dit heden, het virtuele beeld dat het actuele verdubbelt. Op het oppervlak van sectie AB plaatst Bergson het geheel van onze herinneringen. Tussen top en basis vindt volgens Bergson een constant oscillatieproces plaats (*'Matière et mémoire'*, p. 180, p. 187). Tussen punt S dat beheerst wordt door sensomotorische mechanismen en de totaliteit van het geheugen (die respectievelijk verwijzen naar de werking van de automatische en de aandachtige herkenning) is bovendien plaats voor duizenden mogelijke herhalingen van ons psychologisch leven die afgebeeld worden door evenveel secties A'B', A''B'' enzoverder.

Dat het verleden zichzelf bewaart als niet-chronologische coëxistentie betekent dat er geen natuurlijke chronologie is voor het verleden zoals we het ons herinneren.

De secties, A'B', A''B'' van de kegel zijn geen specifieke regio's van het verleden (vb. kindertijd, jeugd, volwassen leven), het zijn ook geen lagen die achtereenvolgens meer of minder geactualiseerd zijn. Het zijn daarentegen zuiver virtuele circuits die elk heel ons verleden zoals het zich in zich bewaart (de zuivere herinneringen) bevatten in een meer of minder samengetrokken toestand.

*"Chacune de ses coupes ou chacun de ces niveaux comprend, non pas tels ou tels éléments du passé, mais toujours la totalité du passé. Simplement il comprend cette totalité plus ou moins contracté."*³²

Dit impliceert ook dat volgens Bergson het heden slechts de meest samengetrokken toestand is van 'het hele verleden', waar de kegel in zijn geheel een representatie van is, namelijk zijn meest actuele en actieve toestand. De kegel zouden we dus als illustratie kunnen zien van Bergson's begrip van de duur die niet gekenmerkt wordt door chronologische opeenvolging, maar door een coëxistentie van heden en verleden.

³¹ H. Bergson 1896, p. 181

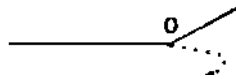
³² G. Deleuze 1966, p. 55-56

*"Alors le passé et le présent doivent être pensés comme deux degrés extrêmes coexistant dans la durée, degrés distingués l'un par son état de détente, l'autre par son état de contraction."*³³

III *De tijd verdubbelt zich elk ogenblik in een heden dat voorbijgaat en een verleden dat zich bewaart*

Gezien verleden en heden slechts verschillende graden van contractie en expansie zijn in het geheel van de duur, betekent dit dat de duur datgene is wat zich op elk ogenblik differentieert in heden en verleden. Of anders gezegd het heden verdubbelt zich op elk ogenblik in twee heterogene richtingen, waarvan de ene zich naar de toekomst richt en de ander naar het verleden terugkeert. Dit betekent dat de tijd zich opsplijt op hetzelfde moment dat hij zich ontvouwt in twee asymmetrische lijnen waarvan de ene het hele heden doet voorbijgaan en het ander het hele verleden in zich bewaart.³⁴

Deze splitsing wordt telkens hernomen gezien de uitwisseling steeds hernieuwd wordt. Maar de



splitsing voltrekt zich volgens Bergson nooit volledig. Het heden is de vluchtige grens tussen het onmiddellijke verleden dat nog niet voorbij is en de onmiddellijke toekomst die nog niet is. De voortdurende splitsing van de tijd in heden en verleden, perceptie en herinnering is wat het kristalbeeld volgens Deleuze in de moderne cinema doet verschijnen.

*"Le temps consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui qu' on voit dans le cristal. L'image-cristal n'était pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal. On voit dans le cristal la perpétuelle fondation du temps, le temps non-chronologique, Cronos et non pas Chronos. C'est la puissante Vie non-organique qui enserre le monde."*³⁵

3.2.4.2 Kristalbeeld: ononderscheidbaarheid actueel/virtueel

Volgens Deleuze geeft het kristalbeeld ons een direct perspectief op deze continue splitsing van de tijd, omdat het om een tweezijdig beeld gaat, waarin virtueel en actueel niet langer onderscheiden zijn.

"Le cristal en effet ne cesse d'échanger les deux images distinctes qui le constituent, l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve: distinctes et pourtant

³³ G. Deleuze, "Bergson, 1859-1941", in: G. Deleuze, D. Lapoujade (éd.), *L'Île désert et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, 2002, pp. 28-42, p. 39

³⁴ Dit schema wordt afgebeeld in: IT, p. 109, noot 22

³⁵ IT, p. 109

indiscernables, et d'autant plus indiscernables que distinctes, puisqu' on ne sait pas laquelle est l'une, laquelle est l'autre. C'est l'échange inégale, ou le point d'indiscernabilité, l'image mutuelle."³⁶

Het kristalbeeld heeft dus twee kanten die men volgens Deleuze niet mag verwarren. Ononderscheidbaarheid betekent niet dat virtueel en actueel niet langer onderscheiden zijn, maar wel dat dit onderscheid onaanwijsbaar of onbepaalbaar is in een relatie van wederzijdse vooronderstelling of omkeerbaarheid. Virtueel en actueel zijn altijd distinct maar niet onderscheidbaar doordat er een voortdurende uitwisseling tussen beide plaatsvindt.

De ononderscheidbaarheid is geen subjectieve illusie maar een objectief kenmerk van sommige beelden. Deleuze geeft als voorbeeld van een kristallijne structuur de cruciale eindbeelden uit *The Lady from Shanghai (1948)* van Orson Welles waar de ultieme confrontatie tussen de twee protagonisten in een spiegelpaleis plaatsheeft. Een spiegelbeeld vormt ook een circuit van uitwisseling: het spiegelbeeld is virtueel ten opzichte van het actuele personage dat er zich in spiegelt, maar is actueel in de spiegel zelf, waar het personage tot virtualiteit wordt herleidt en buiten het kader geduwd wordt. In *The Lady from Shanghai* maken de reeksen spiegels van de personages virtualiteiten, terwijl zij op hun beurt proberen terug in de actualiteit te stappen door de spiegels stuk voor stuk te breken om zo de ander terug te vinden en te doden. Er doet zich een proliferatie van virtuele en reële beelden voor waarin het principe van ononderscheidbaarheid een hoogtepunt bereikt.

Het kristalbeeld is een 'image-mutuelle' omdat het beeld als een reflectie van zichzelf is, virtueel en actueel hollen achter elkaar aan. Het is onmogelijk op een gegeven moment uit te maken wat actueel en wat virtueel is. Het kristalbeeld is niet eerst actueel en dan virtueel, of reëel om dan in imaginair over te gaan, maar het is 'multi-faceted' en de facetten van het kristalbeeld kristalliseren in een onophoudelijke beweging rond drie assen:

- actueel / virtueel
- helder / opaak
- kiem / milieu

De as actueel/virtueel is reeds besproken. Met de assen helder/opaak en kiem/milieu bedoelt Deleuze respectievelijk de esthetische betekenis en het genetische element van de kristalstructuur.

3.2.4.3 Esthetische betekenis van het kristal: helder/opaak

³⁶ IT, p. 109

Helder/opak is de expressieve uitdrukking van de voortdurende uitwisseling actueel/virtueel. Wanneer het virtuele beeld actueel wordt, is het helder en zichtbaar, zoals in een spiegel (*The Lady from Shanghai*). Wanneer het actuele beeld echter in het virtuele overgaat, wordt het naar ergens anders geduwd en wordt daardoor ondoorzichtig en schemerig.

*"Quand l'image virtuelle devient actuelle, elle est alors visible et limpide, comme dans le miroir ou la solidité du cristal achevé. Mais l'image actuelle devient virtuelle pour son compte, renvoyée ailleurs, invisible, opaque et ténébreuse, comme un cristal à peine dégagé de la terre. Le couple actuel-virtuel se prolonge donc immédiatement en opaque-limpide, expression de leur échange."*³⁷

Een concreet voorbeeld vindt Deleuze in het schip dat - zoals de spiegel - een circuit vormt met een dubbele structuur. Volgens Deleuze werd de kristallijnen aard van het schip definitief vastgelegd in de romankunst van Herman Melville.³⁸ Het schip heeft een kant die zich boven het water bevindt, waar alles doorzichtig is, maar het heeft evenzeer een opake kant, alles wat zich in de buik van het schip en onder het water bevindt. De twee zijden waar het schip door bepaald wordt wisselen elkaar voortdurend af, het virtuele wat zich aan de opake onderzijde bevindt zoekt zijn weg naar de heldere bovenzijde en vice versa. Deze tweezijdige kristalliserende aard van het schip vindt Deleuze overigens ook terug in *The Lady from Shanghai* of *Amarcord* (1974) van Fellini.³⁹ Gezien de drie assen (actueel/virtueel, helder/opak en kiem/milieu) altijd samen voorkomen beschouwt Deleuze het schip ook als een kiemend zaad in het grote milieu van de omgevende zee.

3.2.4.4 Genetisch element van het kristal: kiem/milieu

*"En effet, d'une part le germe est l'image virtuelle qui va faire cristalliser un milieu actuellement amorphe; mais d'autre part celui-ci doit avoir une structure virtuellement cristallisable, par rapport à laquelle le germe joue maintenant le rôle d'image actuelle. Là encore l'actuel et le virtuel s'échangent dans une indiscernabilité qui laisse subsister chaque fois la distinction."*⁴⁰

Hoewel Deleuze nogal in het vage blijft wat betreft de betekenis van de kiem en het milieu, wordt de betekenis ervan beter verhelderd in de voorbeelden die hij geeft.

³⁷ IT, p. 95

³⁸ Hij haalt in deze passage diens bekendste werk aan, *Moby Dick*, maar refereert later ook naar het minder bekende *The Confidence Man* als voorbeeld van de macht van de schijn; ook dit verhaal speelt zich overigens volledig op een boot af.

³⁹ Wat betreft *The Lady from Shanghai* schrijft Deleuze: "...le yacht nommé 'le Circé' témoigne d'une face visible et d'une face invisible, d'une face limpide à laquelle se laisse prendre un instant le héros naïf, tandis que l'autre face, monte en silence et grandit à mesure que la première s'estompe ou se brouille." En i.v.m. *Amarcord*: "Déjà le paquebot d'Amarcord se tenait comme un énorme germe de mort ou de vie sur la mer de plastique."; IT, p. 99

⁴⁰ IT, p. 100

Hij verwijst onder meer naar de beroemde openingsscène van *Citizen Kane* (1941), van Orson Welles. In deze scène zien we hoe krantenmagnaat Charles Foster Kane op zijn sterfbed een glazen bol laat vallen terwijl hij met zijn laatste adem het mysterieuze woord 'Rosebud' uitspreekt, dit is volgens Deleuze de virtuele kiem die het hele verhaal in gang zal trekken. Welles neemt ons telkens mee in andere geheugenlagen met Rosebud als virtuele kiem die zich kan actualiseren, maar we weten niet waar dit kan gebeuren, welk actueel milieu de corresponderende virtualiteit heeft, welke laag van het verleden het mysterie Rosebud zou kunnen ophelderen.

Het idee van de kiem en de spiegel (het laatste verwijst naar helder/opaak) wordt volgens Deleuze ook hernomen als het thema van de zelfreflexiviteit dat voorkomt in alle kunsten en dus ook in de cinema (vb. *Passion*, 1981, Godard). De film kan zich overigens niet enkel in zichzelf spiegelen maar ook in een theaterstuk, een spektakel of een schilderij.

"Chez Rivette, la représentation théâtrale est une image en miroir mais, justement parce qu'elle ne cesse pas d'avorter, est le germe de ce qui n'arrive pas à se produire ni à réfléchir..."⁴¹

Deleuze gelooft allerm minst in de 'Hegeliaanse melancholiek' - zoals hij dat noemt - die juist omwille van deze zelfreflexiviteit de cinema als dood beschouwd. Volgens Deleuze heeft het werk-in-het-werk de kunst altijd al vergezeld zonder haar uit te putten. Integendeel, ze brengt juist een speciaal soort beelden voort die dikwijls gebonden zijn aan de notie van een complot, een samenzwering die zich achter de beelden afspeelt. Hetzelfde geldt voor de cinema, die volgens Deleuze voortdurend geconfronteerd wordt met het complot achter de beelden dat de film louter vanuit commercieel standpunt interessant vindt.

⁴¹ IT, p. 102

3.2.5 Ononderscheidbaarheid reëel/imaginair

Het belangrijkste gevolg van de kristalbeschrijving is dat de ononderscheidbaarheid zich ook opwerpt in de verhouding tussen het reële en het imaginaire. Het imaginaire is volgens Deleuze niet hetzelfde als het actuele/virtuele maar beantwoordt aan de onmogelijkheid om echt/onecht te onderscheiden. In de organische beschrijving is het vooronderstelde reële herkenbaar aan zijn continuïteit: het is een regime dat zich kenmerkt door lokaliseerbare relaties, motorische aaneenschakelingen, causale en logische verbanden.

We zagen eerder al dat de verschijning van mentale beelden gerechtvaardigd moet worden vanuit een eis van het verhaal. En dat bovendien met filmtechnische conventies duidelijk wordt aangegeven dat we niet langer in de realiteit zijn, maar een imaginaire wereld betreden.

"Il est certain que ce régime inclut l'irréel, le souvenir, le rêve, l'imaginaire, mais par opposition. (...) Le régime organique comprendra donc ces deux modes d'existence comme deux pôles en opposition l'un avec l'autre: les enchaînements d'actuels du point de vue du réel, les actualisations dans la conscience du point de vue de l'imaginaire."⁴²

Al het andere behoort tot het kristallijn regime: het actuele wordt van zijn motorische aaneenschakeling afgesneden, of het reële van zijn legale connecties; en het virtuele van zijn kant, ontdoet zich van zijn actualisatie en gaat voor zichzelf gelden. We betreden een wereld waarin ons niet langer duidelijk gemaakt wordt of we ons in de (filmische) werkelijkheid bevinden of in een imaginaire wereld. De twee bestaanswijzen verenigen zich in een circuit waar reëel en imaginair, actueel en virtueel hun rollen onderling uitwisselen en ononderscheidbaar worden.

⁴² IT, p. 166

3.3 Besluit Bergson-Deleuze: la durée = la différence

De essentie van dit hoofdstuk werd reeds duidelijk geformuleerd als het circuit van ononderscheidbaarheid dat gecreëerd wordt in het kristalbeeld. Volgens Deleuze kan het kristalbeeld ons een direct perspectief op de tijd bieden waarin actueel heden en virtueel verleden coëxisteren. Zijn theorie van het kristalbeeld werkt Deleuze uit aan de hand van Bergson's denken over de tijd. De coëxistentie van heden en verleden is volgens Deleuze de transcendentale vorm van de tijd die Bergson als de duur identificeert. Maar wat in de cinemaboeken zelf minder duidelijk naar voren komt is wat nu juist de betekenis van die duur is bij Deleuze-Bergson.

Daarvoor is het nodig een korte omweg te maken naar Deleuze's vroegere studies over Bergson, waar hij in het denken van de duur een aanknopingspunt vindt met zijn eigen differentiedenken.⁴³ We zagen reeds in de inleiding tot Bergson hoe deze een nieuw dualisme (materie-geheugen) vermijdt door te stellen dat materie en geheugen wel verschillend zijn in aard maar dat ze niet los van elkaar te koppelen zijn en voortdurend op elkaar inwerken. Zoals we gezien hebben wordt in de drie syntheses van de tijd de duur gelijkgesteld aan het zuivere geheugen dat het hele verleden in zich bevat en waarvan het actuele heden slechts de meest samengetrokken toestand is (het schema van de kegel: p. 40), de duur wordt dus gekenmerkt door de coëxistentie van heden en verleden.

Daarom begrijpt Bergson de duur als de differentie op zich, differentie van het zelf met het zelf. De duur verschilt van het materiële, maar kan zich door een proces van differentiatie actualiseren. De duur zelf die zich differentieert betekent hetzelfde als dat ze zich actualiseert. Deze differentiatie is het bergsoniaanse '*élan vital*', de creatieve beweging van het zijn. In zijn vroegere studies over Bergson trekt Deleuze hieruit de consequentie dat de differentie het wezen van het zijn zelf is.⁴⁴

"L'être en fait est du côté de la différence, ni un ni multiple."⁴⁵

De pure vorm van de tijd is dus volgens Deleuze-Bergson in essentie een tijd die duurt, een tijd die het continue Worden van de werkelijkheid mogelijk maakt, door zichzelf voortdurend te differentiëren.

"Matière ou esprit, la réalité nous est apparue comme un perpétuel devenir. Elle se fait ou elle se défait, mais elle n'est jamais quelque chose de fait."⁴⁶

⁴³ G. Deleuze, "Bergson, 1859-1941", in: M. Merleau-Ponty (éd.), *Les philosophes célèbres*, 1956, pp. 292-99; Deleuze, "La conception de la différence chez Bergson", in: *Les Etudes bergsoniennes*, vol. IV, 1956, pp. 77-112. Beide teksten werden hernomen in: G. Deleuze, D. Lapoujade (ed.), 2002, pp. 28-42; pp. 43-72; Zie ook: Deleuze, *Le bergsonisme*, 1966

⁴⁴ Zie G. Deleuze 1966, H.V: 'L'élan vital comme mouvement de la différenciation', pp. 92-119

⁴⁵ G. Deleuze, "Bergson, 1859-1941", in: G. Deleuze, D. Lapoujade (ed.), 2002, p. 33

⁴⁶ H. Bergson, 1907, p. 272

Met de intuïtie als methode wil Bergson een nieuwe filosofie creëren die het denken van dit continue worden respecteert. Het dagelijkse leven, maar ook de traditionele metafysica en het modern wetenschappelijk denken reduceert de continue beweging van het zijn op basis van wat Bergson de ‘cinematografische illusie’ noemt: het aaneenrijgen van discontinue fotogrammen tot een abstracte beweging.⁴⁷ Zo deelt de moderne wetenschap de beweging op in willekeurige momenten zoals in de valbeweging van Galilei. De klassieke metafysica deelt de beweging dan weer op in onbeweeglijke poses zoals in de paradox van Zeno. Terwijl de mechanistische wetenschap de beweging op eender welk moment en onder eender welke omstandigheden kan berekenen dankzij universele constanten zoals de zwaartekracht; verwijzen de immobiele poses van de metafysica naar hogere, ideale vormen die universeel en tijdloos zijn. Het gevolg van dit denken is dat het een homogeen en statisch beeld van de wereld postuleert, een voorspelbaar systeem, een gedetermineerd geheel (‘Tout est donné’). Het voordeel van dit denken is dat het ons in staat stelt de toekomst te voorspellen, want gezien alles gegeven is kan alles ook berekend worden. Het nadeel is echter volgens Bergson dat de cinematografische manier van denken de beweging mist omdat ze enkel een kwantitatief en geen kwalitatief verschil erkent.

Zoals we in de inleiding tot Bergson zagen keert hij het discours ondersteboven door juist te vertrekken van het idee dat alles in de materiële wereld beweging is, een constante flux van bewegende beelden. Hierdoor ontstaat een heterogeen en bewegend wereldbeeld waarin de echte beweging plaatsvindt in een concrete duur.

Het geheel van de duur beschouwt Bergson dan ook niet als een gesloten en vooraf gegeven geheel maar wel als een ‘open geheel’, dat zich openstelt naar verandering.

"L'univers dure. Plus nous approfondirons la nature du temps, plus nous comprendrons que durée signifie invention, création de formes, élaboration continue de l'absolument nouveau."⁴⁸

Daarom stelt Bergson een nieuwe filosofie voor die de flux van de tijd zelf kan denken en haar niet langer degradeert tot contingente poses of ideale, eeuwige vormen. Deze nieuwe filosofie moet juist rekenschap geven van de kwalitatieve veranderingen en dus van het continue worden van de

⁴⁷ In het hoofdstuk IV van *L'Evolution Créatrice* vergelijkt Bergson de werking van dit praktisch denken met de werking van de cinematograaf die discontinue fotogrammen aaneenrijgt tot een abstracte beweging. Dit noemt Bergson de cinematografische illusie. Hoe Deleuze deze kritiek van Bergson op de cinematografische methode (die toen nog in zijn kinderschoenen stond) weet te omzeilen laten we in deze studie achterwege. Het belangrijkste aspect kwam al aan bod in het vorige hoofdstuk: Deleuze beschouwt niet de beweging die gemaakt wordt tijdens de projectie, maar het effect van beweging als belangrijk (2.2.3). Andere verschillen met Bergson's theorieën komen o.m. aan bod in: IM, H.1: 'Thèses sur le mouvement. Première commentaire de bergson', pp. 9-22; Raessens, *Filosofie en film: vivre la différence: Deleuze en de cinematografische moderniteit*, 2001, pp. 50-60; G. Flaxman, "Cinema Year Zero", in: G. Flaxman (ed.), *The brain is the screen*, 2000, pp. 87-108; G. Fihman, "Deleuze, Bergson, Zénon d'éléé et le cinéma", in: O. Fahle en L. Engell (ed.), *Der film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, 1997, pp. 63-73

⁴⁸ H. Bergson 1907, p. 11

werkelijkheid. Wanneer we dit nieuwe denken tot zijn uiterste conceptie volgen zien we in de tijd een progressieve groei van het absolute en in de evolutie van de dingen een continue inventie van nieuwe dingen. (*L'évolution créatrice*, p. 343)

Deleuze's lezing van Bergson is dus essentieel voor het begrijpen van zijn eigen differentiefilosofie. We sluiten ons aan bij de consequentie die Raessens uit zijn lezing van Deleuze-Bergson trekt:

"Deze voortdurende tijd maakt, het proces van de differentie mogelijk: dat iets zich ontwikkelt op onvoorziene, onbepaalde wijze en daarmee iets nieuws gecreëerd wordt. In Deleuzes lezing van Bergson is het leven fundamenteel duur, creatie van het nieuwe ofwel van differentie."⁴⁹

Net als in de klassieke filosofie is in de klassieke cinema het geheel altijd gegeven, wat neerkomt op de bekende formule 'seeing is believing'. De organische beschrijving construeert met logische aaneenschakelingen van bewegingen een geheel, een betrouwbare eenheid in de zin dat ze de indruk geeft te verwijzen naar een prefilmische werkelijkheid (=dat wat gegeven wordt). In het model van Bergson's cinematografische illusie herkennen we bovendien ook de werking van de zgn. automatische herkenning, die Deleuze vergelijkt met de organische beschrijving.

De nieuwe filosofie waar Bergson het over heeft wordt beheerst door de aandachtige herkenning of de kristalbeschrijving die niet gericht is op doelmatig handelen, maar waarin meerdere beschrijvingen elkaar tegen spreken, herhalen en transformeren. Dan wordt de film een 'open geheel' dat openstaat voor nieuwe mogelijkheden en veranderingen en niet langer gedetermineerd en vooraf gegeven is.

De kristalbeschrijving daarentegen poneert niet langer een onafhankelijke prefilmische werkelijkheid die functioneert als een betrouwbaar geheel maar haar eigen object creëert. De ononderscheidbaarheid waartoe deze kristalbeschrijving aanleiding geeft kunnen we dus na deze lange omweg als de eerste stap beschouwen in Deleuze's zoektocht naar differentie in de cinema. De volgende stap, die volgens Deleuze de eerste omvat, is de falsifiërende narratie die het principe van ononderscheidbaarheid doortrekt naar het niveau waarheid/schijn.

⁴⁹ J. Raessens 2001, p. 47

4. DE FALSIFIËRENDE NARRATIE

In dit gedeelte onderzoeken we de verschillen tussen de klassieke en de moderne, falsifiërende narratie. Met narratie bedoelt Deleuze 'de ontwikkeling van het sensomotorisch schema' (IT, p. 192). Dit betekent dat volgens Deleuze (maar ook volgens andere filmtheoretici zoals Noël Burch of Jacques Aumont) de cinema niet van nature narratief is: hij wordt dit pas wanneer hij het sensomotorisch schema tot object neemt. Zoals we in het hoofdstuk over de beschrijving gezien hebben is er sprake van een ineenstorting van het sensomotorisch schema in het nieuwe regime. De chronologische tijd wordt vervangen door de chronische tijd waarin niet langer de beweging een indirect perspectief geeft op de tijd maar de tijd op directe manier kan verschijnen.

We onderzoeken in de eerste plaats de verschillende vormen van montage die ontstaan in het organisch en het kristallijn regime, de montage is immers onlosmakelijk verbonden met de narratie en bepaalt op welke manier de film een perspectief op de tijd biedt (4.1).

Vervolgens onderzoeken we hoe Deleuze zijn concept van de falsifiërende narratie ontwikkelt dat de kenmerkende vorm van narratie is voor het kristallijn regime. De breuk met het sensomotorisch schema betekent volgens Deleuze niet dat de cinema niet langer narratief is, maar disnarratief wordt ('dysnarratif') in zoverre hij aangetast wordt door herhalingen en permutaties. (IT, p. 178) Deleuze behandelt onder dit thema achtereenvolgens de ruimte waarin de twee regimes zich ontwikkelen (4.2) en de waarheidskritiek die de narratie van het directe tijdsbeeld impliceert (4.3). We besteden uitgebreid aandacht aan Nietzsche (4.4) om de verdere implicaties van de falsifiërende narratie beter te kaderen in Deleuze's kritiek op het klassieke waarheidsdenken en gaan op zoek naar de affirmatieve principes die Deleuze terugvindt in de cinema van het tijdsbeeld (4.5).

In een laatste deel onderzoeken we hoe het direct perspectief op de tijd ook een kritiek op het klassieke subject-denken impliceert (4.6).

4.1 Discontinuïteit

4.1.1 De continuïteit van de organische montage

In '*L'Image-Mouvement*' omschrijft Deleuze de montage als de bepaling van het geheel. (IM, p. 46) De relatie tot het geheel en de aaneenschakeling van delen die het geheel uitmaken is dan ook verschillend

in het bewegingsregime en het tijdsregime. De klassieke montage is gebaseerd op het overkomen van breuken tussen beelden. Beelden worden aaneengeschakeld door rationele cuts die een interval creëren tussen twee beelden dat tegelijk als einde van het eerste en begin van het tweede functioneert. Dit wordt in de klassieke cinema bewerkstelligd door het interval tussen beelden op te vullen met logisch-causale of sensomotorische verbanden, wat als gevolg heeft dat de cut bijna onopgemerkt voorbijgaat voor de kijker.¹

D.N. Rodowick haalt in zijn studie over het tijdsbeeld van Deleuze als voorbeeld van zo'n klassieke montage *Sherlock Jr. (1924)* aan waarin Buster Keaton een filmprojectionist speelt wiens lichaam per ongeluk opgenomen wordt in het kader van het scherm. In een serie shots vormt Keaton's bewegende figuur een stabiele voorgrond tegen een steeds veranderende achtergrond: een tuin, een drukke straat, een klif, een oerwoud,... Wanneer Keaton zichzelf op een rots midden in de oceaan bevindt, duikt hij om in het volgende shot op een ijsklif te belanden. De continuïteit van beweging is de link tussen de verschillende beelden, wat ook impliceert dat de voorstelling van de tijd afhankelijk is van de beweging.

*"Keaton's movements from one shot to the next link incommensurable spaces through what modern mathematics terms a "rational" division.(...) In Keaton's film, every division, no matter how unlikely and nonsensical, is mastered by this figure of rationality where the identification of movement with action assures the continuous unfolding of adjacent spaces. The consequence of this identification is the subordination of time to movement."*²

Keaton's film is een vroeg voorbeeld van de zgn. continuïteitsmontage die het model werd voor de klassieke narratieve Hollywoodcinema. Volgens Bordwell en Thompson is de continuïteitsmontage erop gericht het verhaal zo coherent mogelijk te vertellen en een narratieve continuïteit te bewerkstelligen waarin de kijker zo min mogelijk bewust gemaakt wordt van de cuts tussen beelden en ongestoord opgenomen wordt in het verhaal.

*"The basic purpose of the continuity system is to create a smooth flow from shot to shot."*³

¹ Ook Aumont is van mening dat wanneer de montage in zijn normale, d.w.z. narratieve (of organische) functie wordt gebruikt in termen van logische aaneenschakeling functioneert: "...le montage est donc ce qui assure l'enchaînement des éléments de l'action selon un rapport qui, globalement, est un rapport de causalité et/ou de temporalité diégétiques...", J. Aumont, A. Bergala e.a., *L'esthétique du film*, 1983, p. 45

² D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's time machine*, 1997, p. 3

³ D. Bordwell en K. Thompson, *Film art an introduction*, 1979, p. 285

Maar ook de vooroorlogse Europese avant-garde cineasten ontwikkelen volgens Deleuze een organische montage die gebaseerd is op het sensomotorisch schema en rationele cuts en toont de tijd op indirecte manier via de beweging.⁴

De dynamiek van de klassieke montage functioneert volgens Deleuze op twee manieren, enerzijds is er de lineaire ontwikkeling die beelden op logische manier aaneenschakelt, anderzijds is er telkens tegelijk een beweging van het geheel in de zin dat elk shot tot een sequens behoort en elke sequens tot een segment van de film dat op zijn beurt deel uitmaakt van het bewegend geheel van de film. Elke kwantitatieve beweging tussen beelden heeft een kwalitatieve verandering van het geheel als gevolg. De beweging in zijn voortzetting is volgens Deleuze wat onmiddellijk gegeven is in de film, datgene waarlangs de verandering van het geheel, de tijd, indirect wordt gegeven. (IT, p. 363-64) Dit betekent dat de empirische vorm van de tijd wordt gerespecteerd.

*"Du début à la fin d'un film, quelque chose change, quelque chose a changé. Seulement, ce tout qui change, ce temps ou cette durée, semble ne pouvoir être saisi qu'indirectement, par rapport aux images-mouvements qui l'expriment."*⁵

Het geheel dat op die manier gecreëerd wordt in het organische regime is volgens Deleuze een omvattend, gesloten geheel dat door integratie van delen in gehelen streeft naar totalisatie en zo een beeld van de Waarheid projecteert.

4.1.2 Nieuwe vormen van montage: discontinuïteit tussen beelden

Wanneer actie en beweging plaatsmaken voor puur optische en sonore situaties is de beweging niet langer de link die beelden verbindt en ontstaat er een irrationele breuk tussen beelden. Volgens de wiskundige definitie betekent dit dat het interval tussen twee beelden autonoom en onherleidbaar is. Terwijl een rationele breuk deel uitmaakt van één van de twee ensembles die ze scheidt (einde van het ene of begin van het andere), is de irrationele breuk (vb. het 'faux-raccord') een interval dat noch van het ene noch van het andere beeld deel uitmaakt.

*"L'image moderne instaure le règne des 'incommensurables' ou des coupures irrationnelles: c'est-à-dire que la coupure ne fait plus partie de l'une ou l'autre image, de l'une ou l'autre suite qu'elle sépare et répartit."*⁶

⁴ Deleuze onderscheidt vier 'organische' montagescholen: "...il semble qu'on puisse distinguer quatre grandes tendances: la tendance organique de l'école américaine, la dialectique de l'école soviétique, la quantitative de l'école française d'avant guerre, l'intensive de l'école expressionniste allemande.", IM, p. 47; voor een verdere bespreking van deze scholen zie IM, H.3: 'montage', pp. 46-82

⁵ IM, p. 46.

⁶ IT, p. 362

Rodowick geeft als tegenvoorbeeld voor *Sherlock Jr.*, de film *La jetée* (1962) van Chris Marker waarin een gevangene onderworpen wordt aan een reeks experimenten die hem de mogelijkheid verlenen in de tijd te reizen; of deze reis actueel en fysisch of mentaal en psychisch is blijft ambigu. Sinds de film volledig is opgebouwd uit stills, is er geen beweging meer en kan de beweging ook niet langer de maat zijn voor de tijd.

*"The painful binding of the subject - physically stilled no less than movement is frozen in the image - liberates him briefly in time, just as the imaging of time is released from its subordination to movements linked with physical actions."*⁷

Door het wegvallen van de continuïteit van beweging ontstaat een breuk in de natuurlijke 'flow' van beelden. Gezien het interval onherleidbaar ('irréductible') wordt en op zichzelf gaat gelden wordt de kijker zich bewust van de discontinuïteit tussen beelden. De autonomie van het interval heeft ook een autonomie van het shot als gevolg, die een eenheid van duur creëert waarin de beweging nu afhankelijk is van de tijd en niet omgekeerd.

De montage is volgens Deleuze dan niet langer gebaseerd op aaneenschakeling maar op her-aaneenschakeling ('ré-enchaînement') van onderling onafhankelijke beelden. Deze techniek die hij ook wel omschrijft als 'morcelage ré-enchaîné', bereikt een hoogtepunt in de films van Jean-Luc Godard, maar is ook terug te vinden bij andere cineasten zoals Alain Resnais, Benoît Jacquot of André Téchiné.

Terwijl de rationele en onderling meetbare relaties tussen beelden in het bewegingsbeeld gekenmerkt worden door zekerheid en voorspelbaarheid, ontstaan in het autonome interval onzekerheden, waarschijnlijkheden. Wanneer de ruimte tussen twee beelden op zichzelf geldt kunnen we niet meer voorspellen welk beeld een ander zal opvolgen. Rodowick vergelijkt het autonome interval van de nieuwe montage met de bifurcatiepunten uit de waarschijnlijkheidsfysica:

*"Every interval becomes what probability physics calls a "bifurcation point", where it is impossible to know or predict in advance which direction change will take. The chronological time of the movement-image fragments into an image of uncertain becoming."*⁸

De onzekerheid heeft net als de ervaring van discontinuïteit als gevolg dat de toeschouwer niet langer opgenomen wordt in een totaliseerbaar geheel dat de Waarheid wil verkondigen.

⁷ Rodowick 1997, p. 4

⁸ Rodowick 1997, p. 14

Wanneer het geheel zich niet langer kenmerkt door totalisatie, wordt het volgens Deleuze het Opene dat zich opent naar externe krachten ("le tout, c'est le dehors", IT, p. 234). Het geheel stelt zich dus open voor de krachten van het buiten (zoals de tijd of het denken) die binnen kunnen dringen in het autonome interval.

4.1.3 Discontinuïteit tussen beeld en geluid

"La limite ou l'interstice, la coupure irrationnelle passent éminemment entre l'image visuelle et l'image sonore."⁹

De discontinuïteit affecteert ook de relatie beeld/geluid, dit brengt een aantal veranderingen met zich mee: het geluid is niet langer een samenstellend deel ('composant') van het beeld maar moet bij wijze van spreken zelf beeld worden door een autonoom geluidskader te scheppen.

"D'une part, le parlant et l'ensemble du sonore ont conquis l'autonomie...ils ont cessé d'être une composante de l'image visuelle comme au premier stade, ils sont devenus image à part entière."¹⁰

Beeld en geluid worden elk autonoom en zijn onherleidbaar tot elkaar, hun relaties zijn irrationeel en onderling onmeetbaar waardoor ze niet-totaliseerbaar zijn. Ook tussen beeld en geluid ontstaat een tussenruimte die openstaat voor externe krachten.

Maar de discontinuïteit tussen beelden onderling en tussen beeld en geluid heeft volgens Deleuze geen uiteenbarsting van het beeld tot gevolg maar geeft er juist een nieuwe consistentie aan die voortkomt uit de complexere relaties die nu tussen beeld en geluid kunnen bestaan.

"C'est la méthode du ENTRE, 'entre deux images', qui conjure tout cinéma de l'Un. C'est la méthode du ET, 'ceci et puis cela', qui conjure tout cinéma de l'Être = est. Entre deux actions, entre deux images visuelles, entre deux images sonores, entre le sonore et le visuel: faire voir l'indiscernable, c'est-à-dire la frontière."¹¹

4.1.4 Multipliciteiten en het ET

⁹ IT, p. 363

¹⁰ IT, p. 327

¹¹ IT, p. 235

In deze methode van het tussen, het En...En herkennen we Deleuze's denken van multipliciteiten waarmee hij het klassieke dualistisch denken probeert te omzeilen.

(1.3)

*"Ce ne sont ni les éléments ni les ensembles qui définissent la multiplicité. Ce qui la définit, c'est le ET, comme quelque chose qui a lieu entre les éléments ou entre les ensembles. ET, ET, ET, le bégaiement. Et même s'il n'y a que deux termes, il y a un ET entre les deux, qui n'est ni l'un ni l'autre, ni l'un qui devient l'autre, mais qui constitue précisément la multiplicité."*¹²

Wanneer hij het in *Dialogues* heeft over de empiristen, komt Deleuze terug op zijn methode van het 'ET', die hij als experimentele methode overneemt van hen. De confrontatie van de empiristen met de wereld leidde tot de ontdekking dat relaties exterieur zijn aan hun termen.¹³ Het 'ET' plaatst zich volgens Deleuze tegenover het 'EST', het zijn.

*"Substituer le ET au EST. A et B."*¹⁴

Het 'ET' is wat alle relaties ondersteunt en trekt de relaties buiten hun termen en buiten het geheel van hun termen, buiten alles wat kan gedetermineerd worden als het Zijn. Het 'ET' is als een buiten-zijn ('extra-être'), of een tussen-zijn ('inter-être') dat de relaties doet vluchten langs een vluchtlijn ('ligne de fuite') die ze actief creëert. Het is enkel in het 'ET' dat een multipliciteit kan ontstaan die zich niet langer onderwerpt aan een Eenheid of aan het Zijn. (*Dialogues*, p. 71)

*'Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière, il y a toujours une frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu'elle est le moins perceptible. Et c'est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s'esquissent.'*¹⁵

Het interval dat dus gecreëerd wordt tussen beeld en volgend beeld en tussen beeld en geluid, geeft aanleiding tot het binnendringen van externe krachten als de tijd en het denken. De moderne film toont zich niet als eenheid of geheel, maar creëert een mogelijkheid tot het trekken van vluchtlijnen, die de basis zijn van Deleuze's rizomatisch denken. In het rizoom zijn immers ook niet de twee verbonden termen van tel, maar juist de lijn die zich tussen hen in bevindt, de vluchtlijn die de ene term op de

¹² G. Deleuze & C. Parnet, *Dialogues*, 1977, p. 43

¹³ Ibidem, p. 69: *"Les relations sont extérieures à leurs termes. 'Pierre est plus petit que Paul', 'le verre est sur la table': la relation n'est intérieure ni à l'un des termes qui serait dès lors sujet, ni à l'ensemble des deux. Bien plus, une relation peut changer sans que les termes changent. On objectera que le verre est peut-être modifié lorsqu'on le transporte hors de la table, mais ce n'est pas vrai, les idées du verre et de la table ne sont pas modifiées, qui sont les vrais termes des relations. Les relations sont au milieu, et existent comme telles."*

¹⁴ Ibidem, p. 71

¹⁵ G. Deleuze 1990, p. 65

andere betreft in een niet-dialectische relatie. Wanneer er niet langer een aaneenschakeling van één beeld met een ander is maar her-aaneenschakeling tussen autonome beelden en tussen beeld en de autonome geluidsband, ontstaat een onherleidbare tussenruimte waarin meerdere potenties liggen, verschillende vluchtlijnen worden mogelijk.

De toeschouwer wordt niet langer opgenomen in een totaliserend geheel dat in haar voorspelbaarheid en zekerheid een beeld van de Waarheid predikt; maar wordt geconfronteerd met nieuwe vormen van perceptie die in het teken staan van het onvoorspelbare, het onzekere, het niet-identieke, de differentie.

De methode van het 'entre deux images', de methode van beeld plus beeld en beeld plus geluid vormt op die manier net als de kristalbeschrijving een mogelijkheid om voorbij het klassieke Waarheidsmodel te geraken in de cinema.

4.2 De ruimte van de falsifiërende narratie

4.2.1 De hodologische ruimte

De ontwikkeling van sensomotorische schemata speelt zich volgens Deleuze af in een 'hodologische ruimte'.¹⁶ Deze ruimte wordt gedefinieerd door een krachtveld, tegenstellingen en spanningen tussen krachten en het opheffen van die tegenstellingen en spanningen naargelang de distributie van doelen, obstakels, middelen, enz.... De abstracte vorm die hiermee overeenstemt is de euclidische ruimte omdat deze het milieu is waarin spanningen zich opheffen volgens een economisch principe, volgens wetten van extremum, minimum en maximum: b.v. de meest eenvoudige weg, een minimum aan middelen voor een maximum effect.¹⁷

Deze economie van de narratie verschijnt ook in het bewegingsbeeld; dit betekent niet dat bewegingen en acties geen anomalieën, breuken, inserts, superposities of decomposities kunnen verdragen, maar wel dat deze ook gehoorzamen aan de wetten die de krachtcentra van de ruimte bepalen. Opnieuw kunnen we vaststellen dat in het organische regime de tijd een chronologische tijd is die afhankelijk is van de beweging en de ruimte.

¹⁶ IT, p. 167: term die hij overneemt van de psycholoog Kurt Lewin

¹⁷ Deleuzes omschrijving van de economie van de klassieke narratie leunt sterk aan bij die van Jane Gaines die de klassieke narratieve Hollywoodfilm omschrijft als "...the protagonist-driven story film, valued for the way it achieves closure by neatly resolving all the enigmas it raises as well as for the way it creates this perfect symmetry by means of ingenious aesthetic economies." J. Gaines, "Introduction: the family melodrama of classical narrative cinema", in: J. Gaines (ed.), *Classical Hollywood narrative*, 1992, pp. 1-8, p. 1

"De manière générale, nous pouvons dire que le temps est l'objet d'une représentation indirecte pour autant qu'il découle de l'action, dépend du mouvement, est conclu de l'espace. Aussi, si bouleversé soit-il, il reste un temps chronologique en principe."¹⁸

De kristallen narratie wordt daarentegen niet langer gedetermineerd door de logica van de gebeurtenissen. Door het verlies van de sensomotorische verbanden organiseert de concrete ruimte zich niet langer volgens spanningen en het opheffen van die spanningen, het bereiken van doelen of overkomen van obstakels. De kristallen narratie breekt dus met de hodologische ruimte en met haar abstracte voorstellingsvorm, de euclidische ruimte met haar legale verbindingen en wetten van extremum en minimum.

Dit geeft aanleiding tot het verschijnen van nieuwe soorten ruimtes in de na-oorlogse cinema. Zo is er bijvoorbeeld de riemaniaanse ruimte bij Bresson: dit is een losgekoppelde ruimte ('espace déconnecté') waarin de aansluiting tussen delen niet langer vooraf bepaald is maar zich op meerdere wijzen kan voltrekken. Maar zo is er ook de topologische ruimte bij Resnais of de lege, amorfe ruimte die haar euclidische coördinaten verliest bij Antonioni of Ozu. L'espace quelconque' is de verzamelnaam voor de irrationele, losgekoppelde of schizofrene ruimtes die niet langer gehoorzamen aan de wetten van de euclidische ruimte waarin de klassieke narratie zich afspeelt. Deze ruimtes kunnen niet enkel op ruimtelijke manier verklaard worden, ze veronderstellen niet-lokaliserbare relaties waardoor de tijd niet langer indirect, maar direct voorgesteld wordt. De narratie berust bovendien niet langer op het doelmatig overwinnen van obstakels want in de nieuwe ruimtes zijn de obstakels niet langer duidelijk gedefinieerd.

¹⁸ IT, p. 167

4.2.2 Abnormale bewegingen

Doordat personages in het kristallijn regime niet langer kunnen of willen reageren en geconfronteerd worden met visioenen, wordt de actie vervangen door het zien, wat als gevolg heeft dat de beweging stilgelegd kan worden; in een personage dat zich stilhoudt of het beeld zelf dat zich stilhoudt, een 'plan fixe'. Maar de beweging kan ook overdreven worden, onophoudelijk zijn, een Browniaanse beweging zijn of een multipliciteit van bewegingen van verschillende schaal. Het belangrijkste is dat de abnormale bewegingen nu essentieel zijn in plaats van uitzonderlijk.

In het kristallijn regime worden abnormale bewegingen niet langer ondergeschikt aan de wetten van een euclidische ruimte en dus 'genormaliseerd' maar gaan ze juist op zichzelf gelden. De tijd is niet langer afhankelijk van de beweging maar omgekeerd: de vorm van de tijd is dan niet langer chronologisch maar chronisch.

*"Nous n'avons plus une image indirecte du temps qui découle du mouvement, mais une image-temps directe dont le mouvement découle. Nous n'avons plus un temps chronologique qui peut être bouleversé par des mouvements éventuellement anormaux, nous avons un temps chronique, non-chronologique, qui produit des mouvements nécessairement 'anormaux', essentiellement 'faux'."*¹⁹

4.3 Falsifiërende narratie

4.3.1 Incompossibiliteit

In het nieuwe regime worden we dus geconfronteerd met een directe representatie van de tijd, die niet langer chronologisch wordt voorgesteld. Volgens Deleuze heeft de kracht van de directe tijd in de geschiedenis van het denken steeds de waarheid in crisis gebracht. Het is een probleem dat zich reeds in de Oudheid stelde, de zogenaamde paradox van de 'contingente toekomst'. In het heden moeten we kiezen tussen gelijkwaardige mogelijke alternatieven, maar wanneer dit heden verleden wordt, moeten we kiezen tussen ongelijksoortige waarheden. Deleuze geeft een klassiek voorbeeld van deze filosofische paradox:

*"S'il est vrai qu'une bataille navale peut avoir lieu demain, comment éviter l'une des deux conséquences suivantes: ou bien l'impossible procède du possible (puisque, si la bataille a lieu, il ne se peut plus qu'elle n'ait pas lieu), ou bien le passé n'est pas nécessairement vrai (puisque'elle pouvait ne pas avoir lieu)."*²⁰

¹⁹ IT, p. 169

²⁰ IT, p. 170

Indien ik voorspel dat morgen een zeeslag zou kunnen plaatsvinden, word ik wanneer morgen komt, geconfronteerd met een reeks schijnbare tegenstellingen. Indien de zeeslag plaatsvindt is het niet langer mogelijk dat het niet zou kunnen gebeuren. Als ik achteraf zeg dat de zeeslag noodzakelijk moet gebeurd zijn, en dat het verleden bepaald is door het heden, wordt elke mogelijkheid tot vrije wil onderuitgehaald. Omgekeerd zou ik kunnen argumenteren dat het onmogelijke voortvloeit uit het mogelijke: de zeeslag heeft mogelijk niet plaatsgevonden, en toch heeft hij plaatsgevonden. Als de slag niet plaatsheeft, was mijn voorwaardelijk oordeel in het verleden dat het zou kunnen gebeuren onjuist, de slag vond niet plaats terwijl ik dacht dat hij kon plaatshebben. Opnieuw kun je zeggen dat het onmogelijke voortkomt uit het mogelijke, of ik kan stellen dat mijn voorspelling in het verleden waar was, zonder noodzakelijk waar te zijn.

De meest ingenieuze oplossing kwam volgens Deleuze van Leibniz die meende dat het gevecht kan plaatsvinden of niet plaatsvinden, maar dat het niet in dezelfde wereld is: ze vindt plaats in één wereld en niet in een andere. Deze twee werelden zijn mogelijk 'possibles' maar niet verenigbaar 'compossibles' onder elkaar.²¹

Met de term 'impossibilité (onverenigbaarheid), wat niet hetzelfde is als tegenstelling slaagt Leibniz erin de paradox op te heffen en de waarheid tijdelijk te redden. Volgens Leibniz is het niet het onmogelijke, enkel het 'onverenigbare' dat voortvloeit uit het mogelijke en het verleden kan waar zijn zonder noodzakelijk waar te moeten zijn.

²¹ IT, p. 170-71; Deleuze verwijst naar Leibniz, *Théodicée*, § 414-16

4.3.2 Onverklaarbare verschillen in het heden, het verleden is niet noodzakelijk waar

Maar het is niet echt een oplossing dan wel een pauze waarin Leibniz de waarheidscrisis hiermee brengt. Niets verhindert ons te bevestigen dat 'incompossibele hedens' tot dezelfde wereld behoren zoals in het literaire werk van Borges:

*"Fang par exemple détient un secret , un inconnu frappe à sa porte... Fang peut tuer l'intrus, l'intrus peut tuer Fang, tous deux peuvent réchapper, tous deux peuvent mourir, et cetera... Vous arrivez chez moi, mais dans l'un des passés possibles vous êtes mon ennemi, dans un autre, mon ami..." C'est la réponse de Borges au Leibniz: la ligne droite comme force du temps, comme labyrinthe du temps, est aussi la ligne qui bifurque et ne cesse de bifurquer, passant par des présents impossibles, revenant sur des passés non-nécessairement vrais."*²²

De onverklaarbare verschillen in het heden en onbeslisbare alternatieven in het heden maken het onderscheid tussen waarheid en schijn onmogelijk. Het werk van Borges wordt volgens Deleuze beheerst door Nietzsche's model van de schijn waarmee hij de crisis van de waarheid oploste door de schijn te verkiezen boven het ware. Tegengesteld aan wat Leibniz deed, lost Nietzsche de paradox op ten voordele van de artistieke en creatieve kracht van het valse, 'la puissance du faux'.

De macht van de schijn is het algemene principe dat het geheel van relaties in het directe tijdsbeeld bepaalt. Dit impliceert dat de cinema van het tijdsbeeld een kritiek op de waarheid meebrengt.

4.3.3 Organische versus falsifiërende narratie

De organische narratie bestaat uit de ontwikkeling van sensomotorische schema's waarin de personages reageren op situaties of op een bepaalde manier handelen om een situatie te verklaren of op te lossen. De klassieke narratieve cinema wordt dus opgebouwd door interactie tussen protagonist en omgeving, gelinkt door een sensomotorisch verband. Het regime van het bewegingsbeeld ontwikkelt een waarachtige narratie ('narration véridique') in die zin dat ze het ware pretendeert, zelfs in de fictie. Het organisch regime dat de legale verbanden tussen ruimtes en chronologische relaties van de tijd respecteert refereert volgens Deleuze altijd aan een beoordelingssysteem.²³

²² IT, p. 170; het citaat van Borges komt uit 'Le jardin aux sentiers qui bifurquent', in: J.L. Borges, *Fictions*, 1956, p. 100-101

²³ Deleuze's omschrijving van de klassieke narratieve cinema refereert in hoofdzaak naar de narratieve canon die ontwikkelt werd in de zgn. klassieke Hollywoodcinema, die zich volgens Bordwell ontwikkelde tussen 1917 en 1960. De kenmerken die Deleuze hier in terugvindt, vinden we ook terug in Bordwell's interpretatie van de klassieke narratie: "*The classical Hollywood film presents psychologically defined individuals who struggle to solve a clear-cut problem or to attain specific goals. In the course of this struggle, the characters enter into conflict with others or with external circumstances.*" Of verder: "*Whether a protagonist learns a moral lesson or only the spectator knows the whole story, the classical film moves steadily toward a growing awareness of absolute truth.*"; D. Bordwell, *Narration in the fiction film*, 1985, p. 157 en p. 158-59

Hoewel het valse ook in het bewegingsbeeld kan voorkomen, zij het in een gedetermineerde vorm (leugenaar, bedrieger) neemt het in het nieuwe regime een onbeperkte vorm aan en beïnvloedt de hele film. De cinema van het tijdsbeeld refereert niet langer naar de waarheid maar toont dat de narratieve daad zelf in essentie falsifiërend is. De tijd verschijnt in het directe tijdsbeeld niet langer als kwantiteit maar als kwalitatieve kracht die het model van de Waarheid vervangt door het onverenigbare en contingente. Doordat het onderscheid reëel-imaginair en de sensomotorische links tussen beelden wegvallen is er niet langer een zekere maat voor het Ware. De ononderscheidbaarheid creëert contingente interpretaties en verklaringen die allen mogelijk zijn maar onderling onverenigbaar. Hieruit ontstaat een nieuw statuut van de narratie die niet langer het ware pretendeert maar breekt met het beoordelingssysteem door het onderscheid tussen het ware en de schijn onbeslisbaar te maken.

*"Le faux n'est pas une erreur ou une confusion, mais une puissance qui rend le vrai indécidable."*²⁴

Schijn moeten we dus niet beschouwen als tegengesteld aan het Ware; maar als een toestand waarin het ware en het valse niet langer tegen elkaar af te meten zijn.

Alain Robbe-Grillet getuigt volgens Deleuze zowel in zijn romans als zijn films steeds van deze macht van de schijn.²⁵

*"Dans un monde, deux personnages se connaissent, dans un autre monde ils ne se connaissent pas, dans un autre c'est l'un qui connaît l'autre, dans un autre enfin c'est l'autre qui connaît l'un. Ou bien deux personnages se trahissent, l'un seulement trahit l'autre, aucun ne trahit, l'un et l'autre sont le même qui se trahit sous deux noms différents: contrairement à ce que croyait Leibniz, tous ces mondes appartiennent au même univers et constituent les modifications de la même histoire."*²⁶

De falsifiërende narratie wordt gekenmerkt door ononderscheidbaarheid, onverklaarbaarheid, onbeslisbaarheid en impossibiliteit, die expressies zijn van de machten van de schijn en die zich radicaal opposeren tegen de klassieke narratie die zich laat verklaren in één coherente interpretatie.

4.4 Nietzsche's kritiek op de waarden

Zoals reeds opgemerkt werd neemt Deleuze het concept van de macht van de schijn over van Nietzsche. Het lijkt ons zinvol om eerst even stil te staan bij Deleuze's interpretatie van Nietzsche om

²⁴ G. Deleuze 1990, p. 93

²⁵ Een goed voorbeeld is de verfilming die Robbe-Grillet maakte van zijn roman *L'homme qui ment* (1968). Voor andere concrete voorbeelden van de cinema van de schijn verwijst Deleuze naar het artikel "Le vrai, le faux, le factice" van Alain Bergala, dat verscheen naar aanleiding van Cannes 1983: *"S'il est une question qui semble travailler aujourd'hui grand nombre de cinéastes, toutes catégories et tous niveaux de talents confondus, de Bresson à Beineix en passant par Chéreau, Güney, Gainsbourg, Oshima, Tarkovski, Akerman et Ruiz, c'est bien celle du faux, et du faux dans tous ses états: le décor, le théâtre, la panoplie, le faux semblant, le factice, le toc, l'imagerie."*, Alain Bergala, "Le vrai, le faux, le factice", *Cahiers du cinéma*, nr. 351, 1983, p. 5

²⁶ IT, p. 172

een beter begrip te krijgen van de implicaties van de macht van de schijn die het moderne tijdsbeeld beheerst.

Nietzsche is naast Bergson een belangrijke inspiratiebron voor Deleuze's differentiefilosofie. Deleuze was vooral geïnteresseerd in de latere werken van Nietzsche ('*Genealogie der Moral*', '*Also Sprach Zarathustra*', '*Der Wille zur Macht*') die hij verwerkte in zijn studie '*Nietzsche et la philosophie*', die het vertrekpunt is van het volgende hoofdstuk.

4.4.1 Evaluatie

Volgens Nietzsche faalt Kant in zijn kritisch project door de waarden (Het Ware, het Goede en het Schone) uit te sluiten van zijn kritiek. Het probleem van de kritiek is de waarde van de waarden. Nietzsche stelt de kritiek van de waarden voor als het middelpunt van de nieuwe genealogische filosofie. De genealogie betekent dat we op zoek gaan naar de oorsprong van de waarden, het differentieel element van de waarde waaruit hun waarde zelf voortvloeit. Aan de oorsprong van de waarden liggen volgens Nietzsche evaluaties of '*des points de vue d'appréciation*', waaruit ze hun waarde afleiden. Deze evaluaties komen uiteindelijk voort uit de bestaanswijze van degene die oordeelt en evalueert.

"Les évaluations, rapportées à leur élément, ne sont pas des valeurs, mais des manières d'être, des modes d'existence de ceux qui jugent et évaluent, servant précisément de principes aux valeurs par rapport auxquelles ils jugent."²⁷

Om tot differentie te komen zijn er volgens Nietzsche twee manieren mogelijk: een affirmatieve en een negatieve. De affirmatieve methode is die van de meester die zichzelf positief afmeet tegenover de slaaf. De slaaf daarentegen vertrekt van een negatieve evaluatie van de meester om vervolgens zijn eigen goedheid hieruit af te leiden. Dit impliceert opnieuw dat goed en kwaad geen intrinsieke betekenis hebben maar dat hun betekenis symptomatisch is voor het bestaan van de spreker.

4.4.2 Interpretatie

Evaluatie gaat steeds gepaard met interpretatie want voordat we waarden kunnen creëren moeten de dingen een betekenis hebben. De betekenis van iets is volgens Nietzsche een functie van de kracht die zich het ding toe-eigent, het uitbuit of erin uitgedrukt wordt.

²⁷ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (1962), 2003, p. 2 (afgekort als NP in het vervolg van de tekst)

De vraag die we dus moeten stellen is dus niet 'Wat betekent iets?', maar 'Wie maakt deze betekenis?'. Dit impliceert dat de waarden relatief zijn, want zoals we net zagen betekenen het Goede en het Slechte niet hetzelfde voor slaaf en meester. Voor Nietzsche bestaat er dus nooit één enkele betekenis, maar wordt de betekenis gecreëerd afhankelijk van wie er zich meester van maakt.

"Le sens est donc une notion complexe: il y a toujours une pluralité de sens, une constellation, un complexe de succession, mais aussi de coexistences, qui fait de l'interprétation un art."²⁸

Het pluralistische idee dat een ding meerdere betekenissen heeft is volgens Deleuze de hoogste overwinning voor de filosofie en heeft niets te maken met kinderlijke naïviteit. Het denken van de dingen als 'ceci et puis cela', het inschatten van de krachten die op elk moment de aspecten van een ding en zijn relatie tot andere dingen definiëren, maakt van de filosofie een kunst, een kunst van interpretatie en evaluatie.

4.4.3 De-wil-tot-macht

Volgens Nietzsche is onze wereld continu in wording, een wereld van constante flux en verandering, een idee dat we ook terugvinden bij Bergson voor wie de wereld voortdurend in beweging is.²⁹ In zo'n wereld hebben de dingen geen stabiele identiteit maar worden ze beheerst door een multipliciteit van krachten die dominant/actief of gedomineerd/reactief zijn. Het onderscheid actief/reactief is niet voldoende om de Nietzscheaanse krachten te onderscheiden van de kracht in de traditionele fysica. Daarom zegt Nietzsche dat het begrip van de kracht moet vervolledigd worden met een innerlijke wil, de wil-tot-macht. Dit is volgens Nietzsche de genealogische oorsprong van de kracht, de wil-tot-macht die intern is aan de kracht maar niet reduceerbaar tot haar.

"La force est ce qui peut, la volonté de puissance est ce qui veut."³⁰

De kwaliteiten van de wil tot macht, affirmatief of negatief zijn verschillend van die van de kracht, die actief of reactief is. Affirmatie kunnen we beschouwen als de macht van het actief worden: het doet de kracht ontstaan, differentieert ze en plaatst ze in ruimte en tijd.³¹

²⁸ NP, p. 4

²⁹ "Pour Bergson, la forme transcendante du temps est la durée, qui se réalise comme un flux indivisible, incessant et en perpétuel changement", D.N. Rodowick, "La critique ou la vérité en crise", *Iris* 23, 1997, p. 8

³⁰ NP, p. 57

³¹ NP, p. 61: "...l'affirmation n'est pas l'action, mais la puissance de devenir actif, le devenir actif en personne; la négation n'est pas la simple réaction mais un devenir réactif."

"La volonté de puissance s'ajoute donc à la force, mais comme l'élément différentiel et génétique, comme l'élément interne de sa production."³²

De wil-tot-macht is dus het genealogisch element waar de betekenisgeving van de betekenis en de waarde van de waarden uit voortkomt.

"...la volonté de puissance n'est pas seulement ce qui interprète, mais ce qui évalue. Interpréter, c'est déterminer la force qui donne un sens à la chose. Evaluer, c'est déterminer la volonté de puissance qui donne à la chose une valeur."³³

De wil-tot-macht is datgene wat interpreteert en evalueert en is dus de bron van betekenis en waarde. De waarde van de waarden bestaat uit de kwaliteit van de wil-tot-macht (affirmatief of negatief) die zich uitdrukt in een overeenkomstig ding. De betekenis van een betekenis ligt in de kwaliteit (actief of reactief) die zich uitdrukt in een ding. Dit betekent niet dat Nietzsche de wil-tot-macht als een nieuw dogma installeert, de wil-tot-macht is immers altijd samen aanwezig met krachten die zich uitdrukken in dingen (dus in de werkelijkheid) en is dus een plastisch en veranderlijk iets dat niet los te zien is van het specifiek geval waarin hij zich opwerpt.

"L'élément génétique (puissance) détermine le rapport de la force avec la force et qualifie les forces en rapport. Élément plastique, il se détermine en même temps qu'il détermine et se qualifie en même temps qu'il qualifie. (...) Ce complexe, variable dans chaque cas, forme un type auquel correspondent des phénomènes donnés."³⁴

Daarom is de wil-tot-macht in essentie creatief en gevend, hij verlangt niet naar macht. Maar de wil verwijst naar het onuitdrukbare (het beweeglijke, variabele, plastische) in de macht.

4.4.4 Affirmatieve filosofie van Nietzsche

De kritiek van de waarden verbindt twee onscheidbare activiteiten, de interpretatie en de evaluatie. Maar zoals we eerder zagen is elke evaluatie uitdrukking van een manier van leven en elke interpretatie een symptoom van een bestaanswijze, ook Nietzsche's eigen kritische filosofie ontsnapt hier niet aan. Nietzsche's uiteindelijke doel is een affirmatief en actief denken op te bouwen, als tegenwind voor het negatieve en reactieve denken dat de Westerse filosofie eeuwenlang gedomineerd heeft.

³² NP, p. 57-8

³³ NP, p. 61

³⁴ NP, p. 97

Dus de kritiek van Nietzsche is niet een loutere reactie maar ook actie in de zin dat na de kritiek van de oude waarden, de creatie van nieuwe waarden moet volgen.

Het klassieke metafysische denken wordt volgens Nietzsche beheerst door het zoeken naar de waarheid. De wereld waarin we leven is bedrieglijk, een wereld van 'verschijningen', daarom stelt de man van de waarheid zich een betere wereld, een 'Ware' wereld voor als ideaalbeeld. Het probleem tot en met Kant is dat men nooit de waarde van die waarheid in vraag stelt. Onder de oppervlakte van deze schijnbaar onschuldige zoektocht naar de waarheid ontdekt Nietzsche een nihilistische wil, die erop gericht is het leven te verbeteren, het leven tegen het leven te keren door het conform te maken aan dogma's van de religie, de moraal of de wetenschap.

"Celui qui veut un autre monde, une autre vie, veut quelque chose de plus profond: 'La vie contre la vie'. Il veut que la vie devienne vertueuse, qu'elle se corrige et corrige l'apparence, qu'elle serve de passage à l'autre monde. Il veut que la vie se renie elle-même et se retourne contre soi..."³⁵

Het ascetische en religieuze denken, later vervangen door het morele denken, wordt beheerst door 'la volonté de néant', de negatieve wil en reactieve krachten. Ze beoordeelt het leven in naam van een hogere instantie die bepaalt wat het goede, het ware is.

Nietzsche pleit ervoor deze negatieve wil tot waarheid te vervangen door de affirmatieve wil tot valsheid of onwaarheid. Een denken dat zich laat leiden door een affirmatieve wil zal de kennis niet tegenstellen aan het leven of het leven beperken in de nauwe grenzen van de rationele kennis. Wanneer we niet langer gedomineerd zijn door de rede of de moraal, houdt het leven op reactief te zijn en drukt de denker de affiniteit tussen leven en denken uit: het leven maakt van het denken iets actiefs en het denken maakt van het leven iets affirmatiefs. Denken betekent dus voor Nietzsche experimenteren, ontdekken en creëren van nieuwe levensmogelijkheden.

"Au lieu d'une connaissance qui s'oppose à la vie, une pensée qui affirmerait la vie. La vie serait la force active de la pensée, mais la pensée, la puissance affirmative de la vie. Toutes deux iraient dans le même sens, s'entraînant l'une l'autre et brisant des limites, un pas pour l'une, un pas pour l'autre, dans l'effort d'une création inouïe. Penser signifierait ceci: découvrir, inventer de nouvelles possibilités de vie."³⁶

³⁵ NP, p.110

³⁶ NP, p. 115

Dit betekent ook dat de waarheid een andere betekenis krijgt: de waarheid moet gecreëerd en constant ge-recreëerd worden. De kunstenaar staat volgens Nietzsche op een geprivilegieerde plaats om de creatieve schepper van de nieuwe waarheid te worden.

"Ce que l'artiste est, c'est créateur de vérité, car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée ni reproduite, elle doit être créée. Il n'y a pas d'autre vérité que la création de Nouveau..."³⁷

De wil is artistiek eerder dan esthetisch omdat het een actieve, creatieve wil is die zichzelf niet realiseert in een voltooid beeld maar eerder in het worden van de creatieve daad zelf, hij is dus intrinsiek tijdelijk. Maar zoals we hierboven reeds vermeldden is hij ook extrinsiek tijdelijk omdat hij niet los te zien is van het specifieke geval waarin hij zich opwerpt.

4.5 De macht van de schijn: overwinning van het nihilisme in het tijdsbeeld

In het hoofdstuk 'De l'illusion à la croyance' (2.4) stelden we vast dat Deleuze vanuit de ervaring van een hedendaags nihilisme vertrekt. In onze wereld van 'clichés' kan volgens Deleuze de cinema de band tussen mens en wereld herstellen door het model van de waarheid te vervangen door de macht van de schijn.

Zoals we in het vorig hoofdstuk zagen pleitte Nietzsche ervoor de negatieve wil tot waarheid te vervangen door de affirmatieve wil tot schijn of onwaarheid. Het waarheidsdenken is volgens Nietzsche slechts het gevolg van een tijdsgebonden evaluatie en interpretatie van het leven, die het ware hoger inschat dan de schijn. Een denken dat zich laat leiden door een affirmatieve wil zal de kennis niet opposeren aan het leven of het leven beperken in de nauwe grenzen van de rationele kennis en morele oordelen.

De klassieke cinema kent een waarachtige narratie. Dit betekent dat ze ons een 'Ware' wereld voorstelt als ideaalbeeld, maar zoals het klassieke waarheidsdenken wordt volgens Deleuze ook de waarachtige narratie van de klassieke film beheerst door een negatieve wil-tot-macht. Het meest gekoesterde verlangen van de waarheidszoeker ('l'homme véridique'), die de waarachtige narratie vooronderstelt, is om niet bedrogen uit te komen. Daarom is dit volgens Nietzsche en Deleuze een negatieve wil die de wereld als illusie, verschijning beschouwt en de waarheid poneert als bovenzintuiglijke ideale wereld. De waarheidszoeker beoordeelt het leven dus in naam van waarden die hoger zijn dan het leven zelf.

³⁷ IT, p. 191, zie ook NP, p. 117: *"Chez Nietzsche, nous les artistes = nous les chercheurs de connaissance ou de vérité = nous les inventeurs de nouvelles possibilités de vie."*

In het nieuwe beeldregime is een waardeoordeel niet langer nodig omdat de film niet langer pretendeert de waarheid te zijn of te verkondigen. Het image-temps onttrekt zich aan het klassieke systeem van het oordeel, dat een protagonist en kijker veronderstelt die de waarheid begeert en de wereld wil beoordelen aan de hand van een transcendent perspectief.

In tegenstelling tot de vorm van de waarheid, die unificerend is en identificatie met een personage bewerkstelligt, is de macht van het valse niet los te maken van een onherleidbare multipliciteit. De macht van de schijn maakt het mogelijk om ook het 'andere' te denken, het differente, het onware zonder het ondergeschikt te maken in een unificerend waarheidsprincipe. Volgens Nietzsche en Deleuze erkent de wil van de schijn een fundamentele 'waarheid': er bestaan geen vooraf opgelegde waarheden en we kunnen enkel denken door verandering, worden en differentie.

“Chronosigns and falsifying narration augment our powers of life by affirming change and by creating images of thought that put us in direct contact with change and becoming as fundamental forces.”³⁸

³⁸ D.N. Rodowick 1997, p. 137

4.6 De Kantiaanse revolutie van de cinema

We keren even terug naar het uitgangspunt van de cinemaboeken: het bewegingsbeeld toont met zijn lineaire aaneenschakelingen de empirische vorm van de tijd, het tijdsbeeld de pure vorm van de tijd:

"...l'image-temps n'est plus empirique, ni métaphysique, elle est 'transcendantale' au sens que Kant donne à ce mot: le temps sort de ses gonds, et se présente à l'état pur."³⁹

De cinema ondergaat zijn eigen Kantiaanse revolutie schrijft Deleuze in *'Image-Temps'*, zonder hier verder op in te gaan. Rodowick schenkt hier echter meer aandacht aan waardoor de belangrijke invloed van Kant's denken op de cinemaboeken duidelijk wordt. We gaan hier dieper op in op basis van zijn bevindingen omdat het deel uitmaakt van de kritiek op de waarheid die Deleuze in de cinema van het tijdsbeeld terugvindt.⁴⁰ Dit onderzoek is bovendien van belang om het gebruik van de personages bij David Lynch beter te begrijpen.

Kant was de eerste die het onderscheid maakte tussen de transcendentale vorm van de tijd en de empirische vorm, de tijd in zijn meetbare, gekende vorm. Voor Kant's *'Kritik der reinen Vernunft'* werd tijd altijd als een mechanische beweging voorgesteld of als een bovenzinnelijk idee.

Volgens Deleuze lost Kant het probleem op door de transcendentale tijd te definiëren als de onveranderbare vorm van alles wat verandert en beweegt. Dus alles wat beweegt en verandert is in de tijd, maar de tijd zelf verandert noch beweegt, nochtans is dit begrip van de tijd niet hetzelfde als de tijd als eeuwigheid.

Maar vanuit empirisch opzicht is alles voortdurend in beweging en verandering, het hele universum is er het bewijs van. Dus Kant werd geconfronteerd met twee perspectieven op de tijd die een splitsing van het subject met zich meebrengen. De vorm van de tijd vereist een splitsing van het subject in een passief Ego ('Moi') dat in de tijd is en voortdurend verandert en een Ik ('Je') dat actief een synthese van de tijd uitvoert en hierdoor inziet dat dat wat niet verandert de verandering zelf is.

Op die manier werpt Kant Descartes' cogito ('Moi = Moi') omver en vervangt het door een gefragmenteerd ik ('je fêle'), dat gespleten wordt door de kracht van de tijd.

"Je est un autre' a remplacé Moi = Moi."⁴¹

³⁹ IT, p. 355

⁴⁰ D.N. Rodowick 1997: "H5-Critique, or truth in crisis", pp. 121-138; D.N. Rodowick, "La critique ou la vérité en crise", pp. 7-24

⁴¹ IT, p. 174, 'Je est un autre' is een formule van Rimbaud, de formule komt ook terug in Deleuze 1968, p. 116-17

Het cogito-denken veronderstelt dat het 'cogito' actueel is in zichzelf en in zijn denken, maar ook dat wat het denkt, het object van zijn denken altijd van hem gescheiden is door de vorm van de tijd. Daarom kan de tijd zelf niet gekend zijn; eens men er een intuïtie van heeft, splitst hij zich en glijdt weer weg. De zekerheid van het cogito wordt een kwantum van onzekerheid. Ik contempleer de gedachte, maar binnen mijn zelfreflectie blijft de gedachte voortdurend veranderen en zijn bewegingen zijn niet-lokalisierbar.

"Is my thought in the ego or the I? It is rather, in the division that constitutes them both in the impersonal form of time. This division in the subject has profound epistemological consequences represented by what Deleuze calls the 'powers of the false' (les puissances du faux)."⁴²

De link tussen de macht van de schijn en de splitsing die het subject ondergaat is ondertussen duidelijk geworden. Het binnendringen van de tijd in de cinema brengt net als de falsifiërende narratie een belangrijke breuk teweeg met het klassieke waarheidsdenken in de zin dat het klassiek begrip van het subject als eenheid en identiteit onmogelijk wordt. Ook het subject wordt in het nieuwe regime van het beeld dus een multipliciteit.

⁴² D.N. Rodowick 1997, p. 129

II. HET TIJDSBEELD BIJ DAVID LYNCH: EEN PRAKTISCH ONDERZOEK

Inleiding tot het praktisch gedeelte

In het vorige deel bespraken we de volgende kenmerken van de kristalbeschrijving, die we nu zullen onderzoeken aan de hand van Lynch's *Lost Highway* en *Mulholland Drive* (II.1):

- de verschijning van puur optische en sonore situaties
- personage wordt een 'voyant' (waarvoor hier geen apart hoofdstuk voorzien werd)
- ononderscheidbaarheid actueel/virtueel
- ononderscheidbaarheid helder/opaak en kiem/milieu
- ononderscheidbaarheid reëel/imaginair

Om zo dicht mogelijk bij de films te blijven wordt de chronologie van het verhaal in de mate van het mogelijke gerespecteerd. Om ook voor de lezer die de films nog niet gezien heeft duidelijk te maken waar we over schrijven werd telkens een beschrijvend gedeelte ingelast. De beschrijving van scènes wordt telkens aangegeven door het gebruik van een andere tab en ander lettertype, zodanig dat men er ook makkelijk kan overlezen indien men de film wel reeds gezien heeft. Sommige beschrijvingen zullen hun relevantie pas in een later gedeelte onthullen maar werden toch in het eerste deel verwerkt enerzijds opnieuw om zo dicht mogelijk bij de chronologie van de film te blijven, anderzijds om een vlotter verloop van de volgende hoofdstukken te verzekeren.

In een tweede gedeelte (II.2) vertrekken we dan vanuit de films om op zoek te gaan naar een aantal aspecten die in deel I onder de noemer falsifiërende narratie vallen:

- discontinuïteit tussen beelden en tussen beeld en geluid
- de niet-euclidische ruimte
- de abnormale beweging
- incompossibiliteit van de personages
- bij wijze van conclusie: de macht van de schijn

1. HET KRISTALIJN REGIME IN LOST HIGHWAY EN MULHOLLAND DRIVE

1.1 De kristalbeschrijving in Lost Highway

1.1.1 Zuiver optische en sonore situaties en het visionair personage

a. Niet-lokaliseerbare geluiden

In de eerste beelden van *Lost Highway* maken we kennis met Fred Madison die in de duisternis op de rand van zijn bed een sigaret rookt. Hij wordt gefilmd van op de rug en met elke trek aan de sigaret, licht zijn gezicht op en wordt gereflecteerd in een spiegel. De scène van de roerloze Fred ademt een afwachtende stilte uit.²

De spanning stijgt wanneer we off-screen een geklik en het rollen van een mechanisch rolgordijn horen. Het is een geluid dat losgemaakt is van een connectie, een geluid dat van nergens lijkt te komen.

"En ne filmant pas sa source sonore, Lynch donne au bruit une autonomie et une latitude qui dépassent l'aspect fonctionnel de sa provenance. C'est avant tout un bruit enclencheur, un lever de rideau sonore pur."¹

Wanneer het gordijn omhoog is wordt Fred -nog in kamerjas en pyjama- plots helder verlicht. Een close-up van Fred's gezicht als reflectie in een spiegel en lichtjes beneveld door de sigarettenrook, wordt gevolgd door een close-up van Fred's eigenlijke gezicht: ongeschoren, glazig en met lege ogen.

De spiegel komt echter niet in beeld (maar het gebruik ervan kan wel vastgesteld worden in het scenario) waardoor zich reeds in de openingsscène een verwarring virtueel/reëel voordoet. Vervolgens doet zich een tweede zuivere geluidssituatie voor:

Er wordt aan de voordeur gebeld, Fred kijkt op zijn horloge die 5u30 aangeeft. Hij luistert aan de intercom waarop een stem hem een vreemde boodschap geeft: *'Dick Laurent is dead'*. Wanneer Fred zich door het huis begeeft om door het raam te kijken dat op de straat uitgeeft is er echter niemand te zien.

De stem is dus een zuivere klanksituatie die zonder lichaam blijft. Tegelijkertijd functioneert de naam Dick Laurent als de sluimerende kiem die het milieu van *Lost Highway* zal doen kristalliseren. Volgens Deleuze heeft de confrontatie met zuiver optische of sonore situaties als gevolg dat de personages niet langer kunnen reageren op wat ze zien. Het laatste beeld waar de scène mee afsluit is

¹ *Ciné Films nr. 3*, "Le purgatoire des sens. Lost Highway de David Lynch", G. Astic, 2000, p. 27 (in het vervolg zal hiernaar worden verwezen als G. Astic 2000)

dan ook een long shot vanuit het exterieur waarin we Fred aan het grote raam zien staan kijken, reeds vanaf de eerste scènes wordt hij dus als een 'voyant' of visionair personage gedefinieerd.

Een andere zuivere geluidssituatie doet zich voor als het geblaf van een niet-lokaliserbare hond die Renee uit haar slaap haalt (*'That dog woke me'*). Wanneer ze buitenstapt om naar de brievenbus te lopen is de hond nog steeds aan het blaffen, maar als ze wil kijken waar het geblaf vandaan komt kijkt Renee vreemd genoeg naar de hemel. De irrationaliteit en opdringerigheid van het geblaf worden bevestigd wanneer ook Fred er een opmerking over maakt. (*'Who the hell owns that dog?'*). Verder komt de hond nooit meer ter sprake maar net als het geval was in de vorige zuivere geluidssituaties heeft de onmogelijkheid om het geluid te lokaliseren een sluimerend gevoel van onrust tot gevolg.

Ook in Lynch' *Wild at Heart* komt de hond als a-significant motief terug. Zo worden Sailor en Lula op een bepaald moment tijdens hun vlucht geconfronteerd met een vreemd personage, die een nog vreemder verhaal vertelt over zijn onzichtbare hond.²

Ook hier verschijnt de hond als een irrationeel gegeven, het verhaal van de man heeft zoals het geblaf in *Lost Highway* geen enkele narratieve functie of legitimatie maar heeft wel een belangrijk gevoelsmatig effect: het wekt een gevoel van paranoia en 'unheimlichkeit' op bij de kijker.

b. De Mystery Man: een zuiver optische verschijning

Op een feestje bij Andy, een vriend van Renee heeft Fred een vreemde ontmoeting met de Mystery Man.³ Opvallend is dat tijdens het gesprek, dat zich afspeelt te midden van een rumoerig huisfeest, plots alle achtergrondgeluiden, muziek, gelach en gepraat wegvallen. Alsof Fred en de Mystery Man zich plots in een geïsoleerde ruimte bevinden. Reni Celeste merkt op dat dit procédé meermaals wordt toegepast in de film en als gevolg heeft dat de scène zich in een onheilspellende tijd-ruimte begeeft:

*"This dialogue between Fred and the Nameless is one of several scenes throughout the film in which all exterior action and sound is suspended, placing the foreground into an ominous, displaced space of time."*⁴

De vreemde make-up, het witgemaakte gezicht met donkere ogen en felrode lippen maken van de Mystery Man een bizarre verschijning. Het is een composiet personage waar we verschillende figuren in kunnen herkennen (vampier, geest, de Dood, Mefisto). Het feit dat de man tijdens het gesprek aan

² *'My dog barks some...Mentally you picture my dog...But, I have not told you the type dog which I have. Perhaps you might even picture Toto from the Wizard of Oz. But I can tell you my dog is always with me.'* (Bose Spool in *Wild at Heart*)

³ Zijn naam wordt in de film niet vermeld, maar staat als zodanig opgetekend in het scenario

⁴ R. Celeste, "Lost Highway: unveiling cinema's yellow brick road", 1997, www.geocities.com/Hollywood/2093/papers/celeste2.html, p. 1 van 2

Fred bewijst dat hij tegelijkertijd hier en ergens anders kan zijn, versterkt het idee dat hij een pure optische verschijning is, een illusie die zich enkel voor Fred's ogen afspeelt. Nochtans blijkt dit niet het geval te zijn, want na het gesprek zien we de Mystery Man met andere gasten praten en wanneer Fred aan Andy vraagt wie hij is, antwoordt deze dat hij een vriend van Dick Laurent is. Op dit moment maakt Fred's geest een vreemde sprong en de muziek valt opnieuw stil wanneer hij zegt: *'But Dick Laurent is dead, isn't he?'* Waarop Andy op nogal agressieve toon antwoordt dat Dick niet dood kan zijn: *'Dick can't be dead. Who told you he was dead?'*

Na de verschijning van de Mystery Man, die we als zuiver optische situatie kunnen beschouwen, wordt opnieuw de link gelegd naar de mysterieuze Dick Laurent. De naam die aanvankelijk slechts een zuiver virtuele kiem was begint zich hier al verder te actualiseren doordat hij enerzijds gelinkt wordt aan de vreemde Mystery Man en anderzijds aan Andy, een reëel personage die aan ons, de kijker, bevestigt dat het personage van Dick Laurent een werkelijkheids- & dus actualiteitswaarde bezit.

1.1.2 Ononderscheidbaarheid virtueel/actueel:

De ononderscheidbaarheid tussen virtueel en actueel is het belangrijkste werkingsprincipe van de kristalbeschrijving. Een zuiver optisch of sonoor beeld creëert volgens Deleuze pas een nieuw potentieel wanneer het een relatie aangaat met een zuiver virtueel beeld. In het volgende deel gaan we op zoek naar punten van ononderscheidbaarheid of anders gezegd naar kristalbeelden in *Lost Highway*. Deze ononderscheidbaarheid zal zich gradueel inzetten (Flashback Luna Lounge, Fred's droom, de eerste twee video's). In de derde video wordt het kristallisatieproces dan volledig in gang gezet en zal uiteindelijk culmineren in de eerste transformatie-scène waarin Fred Madison transformeert in Pete Dayton.

A. Deel I: Fred's verhaal

a. Eerste stap naar ononderscheidbaarheid: virtualisering van de Madisonvilla

Renee en Fred vinden achtereenvolgens drie video's die telkens in een anonieme bruine envelop voor hun deur gegooid zijn. Op de eerste videocassette die de Madisons ontvangen zien we eerst een beeld van de voorgevel van het Madisonhuis, de camera maakt dan een trage pan-beweging en het beeld eindigt abrupt op een beeld van de voordeur waarna het scherm overgaat in ruis. De video wordt begeleid door een onheilspellend droongeluid. Het lijkt niet onbelangrijk op te merken dat Renee nogal dubbelzinnig reageert op de video. *'Probably from a real estate agent'*, is haar overdreven

banale verklaring, later in de film begrijpen we dat ze schrik had dat één van haar duistere seksuele escapades aan Fred zou onthuld worden.

De tweede video herneemt de beelden van de vorige, maar gaat verder: het beeld van de voordeur verspringt nu naar een beeld van het nachtelijk interieur van het Madisonhuis. Vanuit een hoog gezichtspunt glijdt de camera vervolgens doorheen de gang om vanuit hetzelfde hoge gezichtspunt te eindigen op een beeld van Fred en Renee die in bed liggen te slapen. Renee - bevrijd van haar angst dat de video's iets met haar geheimen te maken hebben - reageert nu ontzet en verwittigt de politie. Twee detectives komen ter plaatse maar vinden geen sporen van inbraak en kunnen het voorval niet verklaren.

De video's die in zwart-wit en van lage resolutie zijn, werden duidelijk met een niet-professionele goedkope videocamera gefilmd. Hoewel dergelijke 'geregistreerde' videobeelden normaal gezien verwijzen naar een (ooit) actuele en reële situatie wordt de reële waarde van de beelden hier echter ondermijnd door ruimtelijke incongruenties die zich voordoen op het niveau van de cameravoering. Het hoge perspectief van de beelden (in het interieur) kan immers onmogelijk vanuit een menselijk standpunt genomen zijn. De vloeiende, draaiende beweging die de camera maakt wanneer hij zich via het plafond doorheen de gang naar de slaapkamer beweegt kan bovendien onmogelijk met de losse hand gefilmd zijn en wijst eveneens op een niet-menselijke standpunt.

Deze incongruenties zorgen ervoor dat de videobeelden autonoom worden en niet langer naar een 'werkelijk geregistreerde' situatie verwijzen maar de Madisonvilla in een zuiver virtueel niveau beginnen te plaatsen. Noties van tijd en ruimte worden hierdoor verward en de kijker blijft met hetzelfde paniekerige gevoel achter als de Madisons. Ook het vreemde 'droongeluid' werkt dit gevoel van 'unheimlichkeit' in de hand.⁵ De Madisons gaan zich als vreemden voelen in hun eigen huis dat in de videobeelden verdubbeld wordt in een actueel en een virtueel bestaan, waardoor het actuele niveau instabiel begint te worden. De verdubbeling van de Madisonvilla zal culmineren in de derde video waarin het principe van ononderscheidbaarheid tussen virtueel en actueel zich pas ten volle opwerpt.

b. Tweede stap naar ononderscheidbaarheid: Flashback Luna Lounge en Fred's droom

- Flashback Luna Lounge

Na het bekijken van de video wordt het scherm volledig zwart, een droongeluid dat de korte flashback zal begeleiden zet opnieuw aan, maar nu veel zachter dan in de video, bijna onhoorbaar. Wanneer de duisternis lichtjes opheldert zien we een beeld van de camera die naar de rode gordijnen van de slaapkamer traveelt en overvloedt in een close-up van Fred's gelaat. De beelden luiden een flashback in waarin Fred zichzelf in de Luna Lounge op het podium ziet, gevolgd

⁵ we komen hier later op nog terug, hier volstaat het te zeggen dat het 'droongeluid' telkens optreedt wanneer het virtueel en het actuele verward worden

door een point-of-view van Fred waarin hij Renee in gezelschap van Andy en nog een tweede, onbekende man de club ziet verlaten. Vervolgens keren we terug naar de werkelijkheid wanneer Fred (nog steeds vanuit dezelfde close-up) opgeschrikt wordt door een geluid van buiten beeld. Het is Renee die zich net ontkleed heeft om in bed te gaan.

Hoewel een flashback traditioneel gebruikt wordt om een herinnering uit het verleden te heractualiseren, een herinnering van een 'werkelijk gebeuren uit het verleden' is het hier - net zoals bij de videobeelden - echter nooit met zekerheid te zeggen of de flashback een werkelijk gebeuren betreft dat Fred zich herinnert (en dus een image-souvenir is dat geactualiseerd wordt in een herinneringsbeeld). Want tijdens een gesprek met de politieagenten (naar aanleiding van de tweede video) vertelt Fred hen namelijk dat hij zich het verleden liefst op zijn eigen manier herinnert. (*I like to remember things my own way... how I remember them, not necessarily the way they happened.*) Dit maakt de werkelijkheidswaarde van de flashback onstabiel. Bovendien is het motief van de rode gordijnen die de flashback inluiden een typisch lynchiaanse manier om de overgang naar een psychische wereld te bewerkstelligen.⁶ Al deze elementen maken het onduidelijk om nog uit te maken of de flashback een werkelijk gegeven betreft of een zuiver mentaal visioen is dat veroorzaakt wordt door de labiliteit van Fred's geest die beheerst wordt door gevoelens van wantrouwen en jaloezie tegenover zijn vrouw. Fred wordt hier dus opnieuw als een visionair personage gedefinieerd zoals dat door Deleuze werd omschreven:

*"Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action."*⁷

In de volgende scène, probeert Fred, die ondertussen naast Renee in bed ligt, met zijn vrouw te vrijen, maar Renee ligt passief onder hem en vertoont geen enkele emotie. Een close-up van Fred's rug brengt de vrijscène tot een pijnlijk einde wanneer plots Renee's hand in beeld verschijnt om Fred moederlijk op de rug te kloppen. De handeling wordt door Lynch extra uitvergroot om Fred's onmacht tegenover zijn vrouw duidelijk te maken. Terwijl de flashback (ondanks het feit dat onduidelijk is of hij naar een werkelijk gegeven refereert of niet) verwees naar Fred's angst dat zijn vrouw zich met andere mannen inlaat en niet langer zijn exclusieve bezit is, maakt de vrijscène duidelijk dat Fred zelfs niet langer in staat is Renee te bezitten.

In Deleuziaanse termen zouden we de hand van Renee kunnen beschouwen als de kiem die het proces van ononderscheidbaarheid in gang trekt, want de hand op de rug en Renee's gefluister (*It's okay*) gaan in Fred's hoofd gepaard met schriële geluiden die een teken zijn dat zijn geest de controle verliest. Wanneer Fred zich terugtrekt en zich op het bed neerlegt stoppen weliswaar de vreemde geluiden, maar niet het kristallisatieproces dat in gang getrokken is.

⁶ Zie: C. Foqué, *David Lynch en het magisch-realisme: Blue Velvet, Wild at Heart, Twin Peaks, Lost Highway*, 1999, p. 166-67

⁷ IT, p. 9

- Fred's droom

Fred ligt een tijdje stil en vernederd naast Renee, hij keert zich dan opnieuw naar haar toe en begint zijn droom te vertellen. In de droom zien we hoe Fred door het huis sluipt dat volledig in duisternis is gehuld. In voice-off vertelt Fred dat hij op zoek was naar Renee en haar niet kon vinden: *'You were inside the house...calling my name...but I couldn't find you.'* Wanneer Fred in de droom even stilhoudt horen we heel zacht van ergens ver buiten beeld de stem van Renee: *'Fred? Fred? Where are you?'*. Hierop keert de camera zich terug in de gang waar hij in stijgende beweging doorheen zoekt om vervolgens - zoals in de flashback - de rode slaapkamergordijnen in beeld te nemen. Dan volgt een beeld van Renee die in een nogal stijve houding tussen de zwartsatijnen lakens van het bed ligt. Fred vertelt in voice-off verder *('Then there you were, lying in bed. But it wasn't you. It looked like you but it wasn't.')'*. Hierop duikt de camera plotseling agressief naar het lichaam van Renee. Ze schermt haar gezicht dat verstijfd is van angst af met haar handen en haar gil brengt ons terug naar de werkelijkheid waar Fred en Renee in bed liggen. Maar is dit wel de werkelijkheid? Want als Fred zich opricht om naar Renee's gezicht te kijken dat verborgen is in de schaduw ziet hij niet het gezicht van zijn vrouw maar een ander gezicht dat hij niet kent (of althans nóg niet want het is het vreemde androgyne gezicht van de Mystery Man waarmee hij later in de film pas kennismaakt). Het beeld gaat gepaard met een fel schriel geluid dat plots opsteekt en zachtjes wegebt wanneer Fred zijn nachtlamp aansteekt en Renee's gezicht weer normaal is.

Achteraf zal bovendien blijken dat de droom niet zomaar een droom was, maar refereert naar een werkelijkheid die nog komen moet. Gezien de scène wordt omschreven als een droom worden opnieuw klassieke noties van wat normaal als werkelijk en actueel wordt ervaren verward want een droom verwijst in het klassiek regime steeds naar een irreële zuiver imaginaire situatie, die hoewel ze wel met de rest van het verhaal verbonden moet zijn, hier voor de rest volledig los van staat omdat ze duidelijk als imaginair wordt gedefinieerd en bijgevolg geen werkelijkheidswaarde heeft met betrekking tot actuele gebeurtenissen. In *Lost Highway* daarentegen lopen droom en werkelijkheid in elkaar over wat duidelijk zal worden in het volgende hoofdstuk (helder/opaak) waarin we het verder over de actualisering van Fred's droom zullen hebben (die uiteindelijk in Renee's dood zal culminereren).

c. Ononderscheidbaarheid actueel/virtueel: derde video

De ochtend na het feestje bij Andy zien we Fred met een derde identiek uitziende enveloppe in zijn hand de woonkamer binnenstappen. Hij steekt de cassette in de videorecorder en begint te kijken; deze keer roept hij niet op Renee om te vragen of ze komt kijken. Opnieuw worden eerst de beelden van de eerste en tweede video herhaald om vervolgens een stap verder te gaan. Het beeld dat volgt overtreft alle verwachtingen: in

vogelperspectief zien we Fred in de slaapkamer op zijn knieën zitten, rondom hem is alles met bloed besmeurd en verspreid over bed en vloer liggen de lichaamsdelen van de zwaar gemutileerde Renee.

Opvallend is echter dat deze laatste beelden van de video plots in kleur zijn en dus logisch gezien niet tot de videobeelden kunnen behoren die in zwart-wit zijn.

We zouden kunnen veronderstellen dat deze beelden herinneringsbeelden van Fred zijn, die zich met de videobeelden vermengen maar dit is in de film niet beslisbaar. Er doet zich een proliferatie voor van virtueel en actueel, een kristallisatieproces treedt op waarin zuiver mentale beelden zich vermengen met de videobeelden zonder dat nog duidelijk is welke beelden naar een actueel gebeuren verwijzen. De documentaire-achtige videobeelden kristalliseren met een zuiver herinneringsbeeld waarvan de kijker noch Fred, want hij 'herinnert' zich achteraf niets, ooit te weten komen of dit een beeld uit de werkelijkheid is of niet. Virtueel en actueel worden ononderscheidbaar: de virtuele videobeelden en virtuele herinneringsbeelden hebben zich geactualiseerd. Maar de werkelijkheid waarin ze zich gerealiseerd hebben is tegelijk verdwenen en onaantoonbaar geworden, want na het zien van de videobeelden vinden we Fred plots terug in zijn cel waar hij kort daarna transformeert in een andere man. Een aantal essentiële vragen blijven dan ook onopgelost. Was het werkelijk Fred die zijn vrouw vermoordde? Wie is de maker van de videobeelden en wat heeft hij met de moord te maken? Nog meer verontrustend echter is de vraag of de moord op Renee wel echt gebeurd is, een vraag die zich nog sterker opdringt in het tweede deel waar we Renee opnieuw zien opduiken maar nu in de gedaante van een andere vrouw, Alice Wakefield.

d. Eerste kristallisatiepunt: Fred's transformatie

Het moment waarop de ononderscheidbaarheid een hoogtepunt kent in *Lost Highway* is natuurlijk het moment waarop Fred Madison 'transformeert' in Pete Dayton. De transformatie wordt ingeluid door een tweetal hallucinaties van Fred

– die ondertussen in de gevangenis zit voor de moord op zijn vrouw - waarin hij Renee's gemutileerde lichaam ziet, beelden die begeleid worden door het vreemde droongeluid dat ook de video's begeleidde.

Een bezoek aan de gevangenisdokter maakt duidelijk dat Fred aan insomnia en vreselijke migraine lijdt. Al deze symptomen lijken erop te wijzen dat zijn hoofd op het punt staat te exploderen. In zijn cel begint Fred 's nachts hevig te hallucineren. Hij ziet omgekeerde en vertraagde beelden van een explosie (die vervolgens een implosie wordt) van een bungalow op pilotis in het midden van de woestijn. Op de drempel van de bungalow verschijnt de Mystery Man, met zijn spottende glimlach. Dan switcht het beeld opnieuw naar de 'camera car' die over de gele middenlijnen scheurt (de

beelden van de begingeneriek) en op een gegeven moment bruusk stil houdt in de berm van de straat om Pete Dayton, die de kijker nog niet kent, in zijn kader te vatten. Deze laatste wordt vervolgens in superpositie in beeld gebracht met een beeld van zijn ouders en vriendin, die schijnbaar ten prooi aan wanhoop zijn door het zien van een situatie die voor de kijker niet zichtbaar is. Wat er juist met Pete gebeurt op dat moment wordt achteraf nog dikwijls aangehaald maar nooit verklaard. Het is één van de zwarte gaten in de film, zoals de moord op Renee.

Al deze beelden worden tijdens de scène afgewisseld met onscherpe beelden van Fred wiens lichaam gradueel desintegreert tot een hoop bloed en vlees. Het letterlijk in-het-kader-nemen van Pete door de 'camera-car' heeft diens actualisering in de diëgetische ruimte van de film tot gevolg.⁸ Want de desintegratie van het lichaam van Fred, zijn virtueel-worden wordt gevolgd door het actueel-worden en de reïntegratie van het lichaam van Pete. (we komen hier nog uitvoerig op terug in het hoofdstuk helder/opaak, 1.1.3) Op dit moment culmineert de ononderscheidbaarheid virtueel/actueel in het eerste deel van *Lost Highway* in een hoogtepunt. Elke vorm van logica, elke vorm van chronologie is zoek ...

De beelden van de brandende bungalow gaan door de artificiële techniek van 'reverse' montage van explosie over naar implosie. Dit beeld is een zuiver kristalbeeld dat een rechtstreeks perspectief opent op Bergson's derde stelling van de tijd (p. 41): "*De tijd verdubbelt zich elk ogenblik in een heden dat voorbijgaat en een verleden dat zich bewaart.*" In het beeld van de bungalow wordt het heden dat zich voortzet (explosie) teruggeleid naar het verleden (implosie) en wordt op die manier terug heel, zoals het was voor de explosie. Heden en verleden komen letterlijk samen in één beeld en doen het hele verhaal binnenste buiten te keren, zonder enig respect voor de chronologische vorm van de tijd.

B. Deel II: Pete's verhaal

De kijker blijft na de transformatie-scène achter met dezelfde vragen als de onthutste gevangenisbewakers die de vreemde ontdekking doen. Wie is Pete en waar is Fred? De film laat alle vragen over de transformatie in het ongewisse en de verwarring neemt alleen maar toe wanneer Renee terug opduikt in een andere gedaante.⁹ Patricia Arquette, de actrice die Renee speelt in deel I heeft haar lange zwarte haar nu ingeruild voor een blonde Marilyn Monroe coupe. Is Alice Renee met geblondeerd haar? Is ze haar tweelingzus? Een dubbelganger?

⁸ Diegese komt van het Grieks en verwijst naar het 'vertelde verhaal', in de cinema verwijst de term naar het geheel van de filmische wereld waarin het verhaal zich ontwikkelt. D. Bordwell & K. Thompson, 1979, p. 92

⁹ Scènes in het scenario waarin politie en de ouders van Pete over diens verdwijning speculeren worden door Lynch bewust uit de film gelaten

a. Eerste stap naar ononderscheidbaarheid: Renee/Alice en Dick Laurent/Mr. Eddy

Bij gebrek aan bezwaarlijk materiaal tegen Pete, laat de politie hem gaan en hij keert terug naar zijn ouders en vrienden. In de garage waar hij werkt zal hij voor het eerst kennismaken met Alice. De eerste verschijning van Alice in de film is zowel voor de kijker als voor Pete, die nu Fred's plaats ingenomen heeft in het verhaal, verwarrend. Terwijl we net vaststelden dat Renee vermoord is, duikt ze plots weer op als het jonge speeltje van maffiabaas Mr. Eddy wanneer deze een defecte wagen naar de garage brengt.

Terwijl Alice uit de wagen stapt en zich naar de andere wagen begeeft, laat ze Pete's blik niet los en de geluidsband laat een song horen van Lou Reed met de veelzeggende titel, *This magic moment*.

"Pete's first vision of Alice, emerging like a myth from the black Cadillac, is one of Lynch's privileged moments, a break into dream-time, music-time, enacting a moment of falling, into love, into an insatiable pursuit, a bottomless darkness, and into the web of the femme fatal."¹⁰

Alice verschijnt voor het eerst aan Pete als een ware verschijning, een zuiver optisch beeld, waarop hij niet kan reageren. In de scène worden objectieve beelden van Pete, die met half open mond staat te kijken, afgewisseld met subjectieve beelden (Pete's point-of-view) van Alice. De subjectiviteit van deze laatste wordt door Lynch extra benadrukt doordat de beelden in slow motion zijn en met een zacht geflits belicht worden. De verschijning van Alice is inderdaad een 'magic moment' waarin zoals Celeste hierboven aangeeft een mythisch beeld van de vrouw gecreëerd wordt. Het is in de excessieve vertraging van de subjectieve shots van Alice dat een intense duur wordt gecreëerd. De tijd wordt volledig losgekoppeld van zijn chronologische voortgang en wordt een ek-statische tijd waarin het spectrale beeld van de vrouw als object van verlangen geïntensifieerd wordt. Net als Fred wordt Pete dus ook vanaf de begincènes als een 'voyant' gedefinieerd, die nu niet zoals Fred overgeleverd is aan visioenen die voortkomen uit een verwarde en obsessieve geest, maar uit de verschijning van een geïdealiseerde femme fatale die - zoals ook in het vervolg van het verhaal zal blijken - Pete's capaciteiten om op gepaste wijze te handelen volledig ondermijnt.

Hoewel de scène gelijkenissen vertoont met die waarin Fred de Mystery Man voor het eerst ontmoet, gaat Lynch hier een stap verder dan de zuiver optische situatie door deze beelden te linken met verschillende beelden van de ondergaande zon in de woestijn, die begeleid worden door een rustig muziekje. De zuiver optische situatie staat hier dus niet op zich zoals bij de ontmoeting met de Mystery Man, maar wordt verbonden met virtuele beelden die uit een vooralsnog zuiver virtueel verleden afkomstig zijn gezien ze op dit moment aan niemand specifiek toegekend kunnen worden.

¹⁰ R. Celeste, "Lost Highway: unveiling cinema's yellow brick road", 1997, www.geocities.com/Hollywood/2093/papers/celeste3.html, p. 1 van 1

Deze beelden keren nog een tweede keer terug. Wanneer Alice de auto van Mr. Eddy weer komt ophalen, verleidt ze Pete op onomwonden manier en even later duiken ze in een motel om te vrijen. Wanneer ze terug naar huis rijden, ligt Alice tegen Pete's schouder te slapen en met een blik vol ongeloof kijkt Pete naar het prachtige vrouwelijke wezen dat naast hem ligt. Het beeld van Pete en Alice gaat over in hetzelfde woestijnlandschap dat we in de vorige scène zagen: een helrode hemel boven een pikzwart landschap. Zoals het geval was bij Fred's droom verwijzen deze zuiver virtuele beelden naar iets wat nog niet gebeurd is (in de diëgetische ruimte van de film) en worden ze pas in het derde deel van de film geactualiseerd.

Er is echter nog een ander aspect aan de vorige scène dat belangrijk is. Want niet alleen de verschijning van Alice (Renee) roept onmiskenbare referenties op naar Fred's verhaal. De virtualiseerbare kiem Dick Laurent actualiseert zich hier in de figuur van Mr. Eddy wanneer deze - tijdens een kort shot in de auto van de detectives die Pete schaduwen - als Dick Laurent wordt geïdentificeerd. De verschijning van deze figuur compliceert opnieuw elk begrip van chronologie, want in het begin van de film werd de man dood verklaard ('Dick Laurent is dead') en nu verschijnt hij in levende lijve voor ons. De virtuele kiem heeft zich dus in het nieuwe milieu (Pete's verhaal) dat met de transformatie van Fred en Pete werd gecreëerd volledig geactualiseerd tot een reëel personage, dat overigens een belangrijke functie speelt in de film gezien hij de oorspronkelijke 'bezitter' van Alice is. Binnen de irrationele logica die de film beheerst heeft dit niet enkel repercussies in Pete's verhaal, maar ook in dat van Fred gezien de vermelding van de naam Dick Laurent in de beginscène.

De wereld van Pete wordt in deze twee eerste scènes dus al gepenetreerd met virtuele elementen uit Fred's leven (Renee/Alice, Dick Laurent/Mr. Eddy), de tegenstrijdigheden die zich hierbij voordoen (zowel Renee als Dick Laurent werden namelijk dood verklaard) hebben als gevolg dat de toeschouwer heen en weer geslingerd wordt tussen wat hij als actueel en wat als virtueel mag beschouwen. De (her-)actualisering van virtuele elementen zet immers de werkelijkheids- en actualiteitswaarde van wat hij ziet constant op de helling.

b. Tweede stap naar ononderscheidbaarheid: Pete's hallucinaties

Tijdens de scène die zich afspeelt in Andy's villa wordt Pete geconfronteerd met allerlei beelden (beelden uit een pornofilm, actuele beelden uit de werkelijkheid, een fotografisch beeld en een zuiver mentaal beeld) die zich met elkaar gaan vermengen in Pete's geest. Terwijl in het eerste deel van de film nog grote onduidelijkheid blijft heersen over de geheimen van Renee en of ze Fred nu wel of niet bedriegt, worden de duistere kanten van Alice in deze verwarring van beelden ten volle geëtaled.

Wanneer Mr. Eddy de affaire doorheeft overtuigt Alice Pete om samen te vluchten. Ze heeft het hele plan al uitgedacht en stelt voor om Andy, een pooier die samen met Mr. Eddy in het milieu van de SM-porno zit, te beroven en de spullen te verkopen bij een heler om aan geld te raken.

Wanneer Pete bij Andy aankomt wordt hij frontaal geconfronteerd met een meer dan levensgrote close-up van Alice die door een man langs achter genomen wordt in één van de pornofilms van Mr. Eddy. Na de - onvrijwillige - moord op Andy ziet Pete hoe Alice ongegeneerd Andy's juwelen en horloge begint af te nemen. Pete kijkt zwijgend toe, zijn zicht wordt wazig en begint wild door de kamer te tolleren tot zijn blik vasthoudt op een foto. Op de foto staan zowel Renee als Alice omringd door Mr. Eddy en Andy. De vertwijfeling van Pete, die naar de foto wijst, verwoordt de vraag die de kijker al gedurende het hele eerste deel op de lippen brand: *'Is that you? Are both of them you?'* Alice wijst naar de blonde vrouw: *'That's me'*. Zijn er dan toch twee vrouwen? Opnieuw ontstaat verwarring omtrent de identiteit van Alice/Renee.

Pete wordt onwel en krijgt een neusbloeding. Wanneer hij zich naar Andy's badkamer begeeft wordt de gang belicht met blauwe lichtflitsen en zet de zware metal-muziek van Rammstein in. Vanuit het troebele gezichtspunt van Pete lijkt de gang eindeloos lang, in close-up zien we twee deurnummers: nr. 25 en nr. 26. Pete twijfelt en opent dan de deur van kamer 26 waar hij een beeld van Alice ziet gereflecteerd in een grote spiegel. Volgens het scenario wordt ze ook hier langs achter genomen, zoals in de pornofilm. In de film is dit nauwelijks zichtbaar omdat het beeld volledig rood verzadigd is en enkel Alice's ogen en mond te onderscheiden zijn. Pete sluit de deur van de kamer en op dat moment verandert de gang opnieuw tot een normale gang, de lichtflitsen en muziek zijn gestopt en ook de deurnummers zijn verdwenen.

Wanneer Pete beneden komt staat Alice, die nog steeds tussen Andy's spullen op zoek is naar waardevolle dingen, op en richt een geweer op hem. Pete zet een stap dichterbij maar stopt dan, vertwijfeld. *'Don't you trust me Pete?'* vraagt Alice, ze laat de loop vervaarlijk langs Pete's gelaat glijden, begint dan te glimlachen en geeft het geweer aan Pete.

Werkelijkheid, hallucinatie en filmbeelden mengen zich door elkaar in Pete's hoofd tot een verwarrende mix van virtuele en actuele beelden, die echter allemaal op hetzelfde wijzen: het beeld van Alice als verdoemde vrouw, een vrouw die gewillig deelneemt aan SM-porno en allerlei extreme sekspraktijken. Een vrouw die mannen misbruikt voor haar eigen plezier en geen enkele emotie vertoont bij het zien van haar dode 'vriend' Andy, maar meedogenloos zijn horloge en ring van zijn lichaam ruikt. Pete's geest, geconfronteerd met een overdaad aan informatie begint de controle te verliezen, opnieuw wordt een kristallisatieproces in gang getrokken dat tot een tweede transformatie zal leiden. Anderzijds is de foto waarop Renee en Alice samen verschijnen een tweede element dat de kristallisatie zal versnellen. Want de kijker die ondertussen opgenomen is in het verhaal van Pete en Alice wordt nu plots bruusk geconfronteerd met het actuele bestaan van Renee, die echter in het eerste deel vermoord werd. Hierdoor wordt het actuele niveau waarin we ons bevinden vanaf nu volledig onstabiel en ontstaat opnieuw een verwarring van virtueel en actueel die tot een tweede kristallisatiepunt zal leiden.

c. Tweede kristallisatiepunt: Pete's transformatie

Na de roofmoord op Andy neemt Alice Pete mee naar de woestijn, waar ze een heler gaan opzoeken om de spullen in te ruilen voor geld. Op dit moment keren opnieuw de gele wegmarteringen terug, die we kennen van de begingeneriek en die ook al opdoken tijdens Fred's transformatie. Dit zuiver virtueel element krijgt nu een actualiteitswaarde als een reële weg in het verhaal van Pete en Alice, het is de weg die dwars door Death Valley leidt, de woestijn waaraan L.A. grenst.

De bungalow in de woestijn die tijdens Fred's transformatie een zuiver virtueel beeld was, verschijnt ook opnieuw op dezelfde manier als tijdens Fred's transformatie: geluid en beeld worden omgekeerd waardoor het huis eerst lijkt te branden om vervolgens te imploderen en terug heel te worden. Het is een zuiver virtueel beeld dat plots lijkt op te duiken uit Fred's verleden, maar net als de beelden van de snelweg wordt dit geheugenbeeld geactualiseerd wanneer blijkt dat dit het huis is waar Alice de heler hoopt aan te treffen. De beelden van de implosie gaan nu over in een beeld van de bungalow in de werkelijkheid, het 'reverse' geluid stopt gelijktijdig met de overgang. Maar in hoeverre de werkelijkheid die we in het tweede deel te zien krijgen actueel of virtueel is blijft onduidelijk en wordt nog onduidelijker wanneer Pete na een vrijscène met Alice in de woestijn opnieuw in Fred transformeert. Opnieuw verschijnt de bungalow dus als plaats van transitie waar noties van tijd en ruimte binnenstebuiten gekeerd worden. De virtualisering van Pete heeft als gevolg dat Fred zijn plaats in het actuele verhaal terug kan innemen. (Net als de eerste transformatie-scène wordt hier uitgebreid op teruggekomen in het volgende hoofdstuk.)

C. Deel III: terug naar Fred's verhaal

a. Lost Highway Motel: actualisering van Pete's hallucinaties

Na de transformatie staat Fred op en loopt Alice achterna die in de bungalow is verdwenen. Hier treft Fred de Mystery Man aan, die met een videocamera op de schouder Fred naar zijn auto jaagt (de auto waarmee Pete en Alice naar daar kwamen gereden). De camera maakt hem makkelijk identificeerbaar als de auteur van de vreemde opnames in de woning van de Madisons. Dit wordt bevestigd in de volgende beelden, waarin we in zwart-wit videobeelden - met dezelfde grove korrel als de opnames in de Madisonvilla - zien hoe Fred in zijn auto stapt en met gierende banden weggrijdt.

In zijn vlucht rijdt Fred opnieuw over de weg door de woestijn en houdt halt in het duistere 'Lost Highway Motel'. Wanneer hij naar zijn kamer gaat ziet de gang er merkwaardig genoeg hetzelfde uit als in Pete's hallucinatie. Fred komt bij zijn kamer waarop het

nr. 25 prijkt op exact dezelfde manier als in Pete's visioen. Wanneer Fred de kamer instapt beweegt de camera naar deur 26 waarachter Mr. Eddy de liefde bedrijft met Renee.

Het wordt hier duidelijk dat de hallucinatie van Pete niet zozeer een zuiver subjectief beeld was, een zuiver optisch visioen van Alice als hoer; maar eerder een beeld dat vooruitliep op de gebeurtenissen, of achteruit, zoals in de droom van Fred in deel I. Waar het verleden en waar het heden zich op dit moment in de film bevinden is onmogelijk nog te zeggen. Bovendien heeft Alice nu opnieuw de plaats gelaten aan Renee wat voortkomt uit het feit dat we ons niet langer in Pete's verhaal maar opnieuw in Fred's verhaal bevinden. Nochtans leek de foto er op te wijzen dat beide personages actueel zijn, gezien ze alle twee afgebeeld/gerepresenteerd zijn op de foto die Pete bij Andy zag. Wanneer de foto op het einde nog eens terugkomt, is echter enkel Renee afgebeeld. Hierdoor verliest net als de videobeelden de foto elke objectiviteitswaarde. Ook de herhaling van het deurnummer 26 waarin zowel Alice als Renee zich overgeven aan hun seksuele perversieën lijkt erop te wijzen dat de twee vrouwen eigenlijk één zijn.

De actualisering van Pete's hallucinaties in Fred's verhaal leiden opnieuw een kristallisatieproces in dat zich voordoet in dit derde en laatste deel van *Lost Highway*. In een hectisch ritme treden virtuele en actuele elementen onophoudelijk met elkaar in verband tot een onontwarbaar kluwen. Beide verhalen lopen voortdurend door elkaar heen, zonder respect voor de chronologische vorm van de tijd of zelfs voor de logica van parallelle universa.

b. De actualisering van de dood van Dick Laurent

Fred wacht tot Renee vertrokken is en neemt een revolver.¹¹ Wanneer hij in de gang stapt wordt die net als tijdens Pete's hallucinatie opgelicht met blauwe lichtflitsen, hoewel iets minder fel. Dezelfde onheilspellende gitaarmuziek van Rammstein die Pete's hallucinatie begeleidde zet ook opnieuw aan. Op het moment dat Mr. Eddy de deur opent beginnen de gitaren van Rammstein te loeien, Fred slaat Mr. Eddy bewusteloos en sleurt hem in de koffer van zijn wagen. Terwijl we Fred zien wegrijden, zien we een hand verschijnen in het raam op de voorgrond; wanneer de camera achteruittrekt zien we de Mystery Man aan het raam van één van de hotelkamers staan. Terwijl het ochtendlicht al begint te schemeren rijdt Fred opnieuw over de 'lost highway' in de woestijn. Wanneer hij stopt en de koffer openmaakt wordt hij bijna gewurgd door Mr. Eddy en krijgt dan onverwacht hulp van de Mystery Man. Deze confronteert Mr. Eddy met beelden (op een draagbaar tv'-tje) waarop we Alice en Mr. Eddy elkaar zien opvrijen terwijl ze met een groepje mensen naar SM-films zitten te kijken in Andy's huis. Nadat de Mystery Man Mr. Eddy vermoord heeft, fluistert hij iets in Fred's oor om daarna plots te verdwijnen.

¹¹ De revolver lag nog in de wagen waar Pete en Alice mee vluchtten

Op het scherm verschijnen beelden uit één van Mr. Eddy's extreme pornofilms waarin deze keer niet Alice maar wel Renee meespeelt. Het duistere seksuele leven van Renee, waarop in het eerste deel enkel werd gezinspeeld wordt nu net als dat van Alice openlijk onthuld op het scherm van de tv. Maar opnieuw doet zich een incongruentie voor in de beelden, die op het scherm (en ook op ons scherm) worden afgespeeld. Het tv-beeld, dat normaalgezien enkel passief een vooraf geregistreerd videobeeld kan reproduceren gaat hier zelf actief een actueel beeld registreren wanneer de beelden van de pornofilms afsluiten met een shot van de Mystery Man en Fred die voor de auto staan. Het laatste beeld op het scherm is de uitgestoken hand van de Mystery Man; vervolgens switcht het beeld naar de werkelijkheid waar de handbeweging wordt voortgezet. De grens tussen virtueel (gereproduceerde videobeelden) en actueel (geregistreerde werkelijkheid) verliest hier weer elke betekenis.

Na een korte switch naar Andy's appartement waar de detectives ondertussen aan hun onderzoek bezig zijn keren we terug naar het dode lichaam van Mr. Eddy in het zand, waarna het beeld opstijgt om over te gaan in het welbekende panorama van de woestijn waar het licht nu opkomt. Hier krijgen dus de zuiver virtuele beelden die de scènes van Alice en Pete begeleidden ook een werkelijkheidswaarde. Volgens de irrationele logica die Lynch in *Lost Highway* volgt is het immers hun affaire (die zich nu in het virtuele verleden bevindt) die uiteindelijk zal leiden tot de dood van Dick Laurent/Mr. Eddy, die hoewel ze reeds in de allereerste scène meegedeeld werd, nu pas geactualiseerd wordt. Met dit laatste bedoelen we dan weliswaar dat de moord geactualiseerd wordt binnen de diëgetische ruimte van de film, want zoals in het laatste deel zal blijken is het immers onmogelijk uit te maken waar het verleden eindigt en het heden begint.

c. 'Dick Laurent is dead': hallucinante splitsing van de tijd

Het verhaal eindigt dus zoals het begon, na de moord op Mr. Eddy/Dick Laurent, vlucht Fred over de 'lost highway' terug naar L.A., belt aan zijn eigen voordeur en spreekt de boodschap *'Dick Laurent is dead'* in. Dan scheurt hij weg in zijn auto, met de politie op zijn hielen. De aandachtige kijker zal in het begin van de film opgemerkt hebben dat terwijl Fred zich naar de voorkant van het huis begeeft, op het moment dat hij door de gang wandelt we zachtjes het geluid van een wegscheurende auto en sirenes horen. Alles lijkt dus exact hetzelfde, maar dit is niet zo. We hebben hier te maken met een zuiver kristalbeeld dat opnieuw een rechtstreeks perspectief biedt op Bergson's derde synthese van de tijd, waarin heden en verleden samenkomen in één beeld. Fred is tegelijk binnen en buiten, boodschapper en ontvanger, in het heden en in het verleden. Bovendien brengt de (her-)actualisering van de initiële boodschap, de visualisering van de stem zonder lichaam het verhaal niet tot einde, maar zet het opnieuw een kristallisatieproces in gang want tijdens de vlucht van Fred, die opnieuw eindigt op de 'lost highway', zien we hoe - net op

het moment dat de politie hem inhaalt - Fred een luide schreeuw slaakt en hij achter het stuur opnieuw hevig begint te schudden en te desintegreren. Beelden van Pete en Fred worden met elkaar vermengd; de schreeuw sterft weg en zo ook Fred. De kijker blijft achter met de ondertussen welbekende beelden van de gele snelweglijnen waarmee de film ook opende.

Opvallend aan deze beelden is dat ze eigenlijk een superpositie van 2 niet-congruente point-of-views zijn waardoor het lijkt alsof de gele middenlijn constant verspringt. De hallucinante splitsing van de weg -dat ook een structurerend motief is (zie II.1.3) - is net als de 'Dick Laurent is dead'-scènes of de beelden van de bungalow een zuiver voorbeeld van een kristalbeeld waarin de tijd zich voortdurend splitst in twee heterogene richtingen. Het beeld van de twee lijnen die zich voortdurend splitsen zonder ooit samen te komen kunnen we overigens als exemplarisch voor de hele film beschouwen die zich voortdurend splitst in twee verhalen, twee discontinue lijnen die soms kort samenkomen om zich dan weer van elkaar te verwijderen.

1.1.3 Ononderscheidbaarheid helder/opaak - kiem/milieu:

De ononderscheidbaarheid helder/opaak is volgens Deleuze de expressieve uitdrukking van de voortdurende uitwisseling actueel/virtueel. Wanneer het virtuele beeld actueel wordt, is het helder en zichtbaar, wanneer het actuele beeld echter in het virtuele overgaat, wordt het onzichtbaar, duister en schemerig. Kiem en milieu beschouwt hij als de genetische aspecten die het kristallisatieproces in gang zetten. We bespreken enkele scènes uit het vorige hoofdstuk hier nog eens uitgebreid om rekenschap te geven van de ononderscheidbaarheid tussen helder/opaak en kiem/milieu die zich voordoet wanneer virtueel en actueel kristalliseren.

a. Fred's droom wordt werkelijkheid: spiegels, gangen en rode gordijnen

Vlak voor Fred de derde en laatste video bekijkt, lijkt het alsof de droom van Fred zich in de werkelijkheid gaat actualiseren. De kristalbeelden van de laatste video worden ingeleid door een moment waarop de ononderscheidbaarheid helder/duister en kiem/milieu een hoogtepunt kent in de laatste scène waarin Fred en Renee samen te zien zijn. De scène vindt plaats nadat Fred en Renee thuiskomen van Andy's feestje. Het bewijs dat de Mystery Man hem in het telefoongesprek leverde dat hij op onverklaarbare manier in zijn huis kan binnendringen, laat Fred achter met een gevoel van paniek en terwijl ze zich klaarmaken om naar bed te gaan neemt hij nog een kijkje in de gang.

Zowel de gang, het rode gordijn en de spiegel zijn typisch lynchiaanse motieven die telkens optreden als plaatsen van transitie. We zouden ze kunnen beschouwen als de kristalliseerbare milieus waar Deleuze het over heeft. Spiegel en gang worden in deze scène bovendien sterk gekoppeld aan de esthetische uitdrukking van het kristalbeeld: helder/opaak.

Voor Fred de gang inwandelt wordt hij belicht door de rode lamp die bij de telefoon staat, wanneer hij zich keert om de gang in te draaien die naar de slaapkamer leidt, wordt alles volledig donker. Rechts in beeld tekent zich het silhouet af van zijn hoofd en schouders tegen de opaciteit van de donkere gang. Wanneer Fred verder de gang instapt wordt zijn lichaam volledig geabsorbeerd door de duisternis. De scène wordt afgewisseld met beelden van Renee die zich in de badkamer demaquilleert voor de spiegel. De opgehouden traagheid geeft de beelden een stijgende spanning, alsof er een soort onthulling plaatsvindt. Alsof Renee letterlijk een masker afhaalt.

Wanneer Fred de gang uitkomt wordt ook hij geconfronteerd met zijn eigen spiegelbeeld, dit wordt pas duidelijk in een volgend shot waarin Fred een stap dichterbij zet en het spiegelbeeld daardoor ook zichtbaar wordt voor de kijker.

De spiegel is in de wereld van de fictie al eeuwenlang een bron van mystieke transversie en een passageplaats geweest. Het gebruik van dit motief wijst op de splitsing van het ego of op de grens tussen droom en realiteit. De reflectie en de dubbelganger die erin gegenereerd wordt spelen o.a. een belangrijke rol in horror en fantasy-genres; genres die door Lynch op een eigen vrije manier in zijn stijl geïntegreerd worden. Maar zoals we in het hoofdstuk over de impossibiliteit van de personages verder bespreken worden deze noties van de dubbelganger door Lynch allerminst op klassieke manier toegepast (II.2.2.2).

In zijn studie over het fantastische in de literatuur schrijft Charles Grivel dat het 'monster' zich in de spiegel produceert:

*"Se mirer engendre la monstruosité; la monstruosité engendre se mirer. Se voir et se fixer, repérer ces traits que la surface 'objective' de la glace détache du porteur, déforme et dérive, déchausse, déphase et dégarnit, voilà l'insupportable: l'autre est moi-même, moi-même est l'autre. "*¹²

Volgens Guy Astic is deze passage van toepassing op de scène waarin Fred met zijn reflectie wordt geconfronteerd in de scène die hierboven beschreven werd. Wanneer hij de gang uitkomt is hij niet meer dezelfde man, zijn gezicht draagt nu een strenge, harde uitdrukking.

*"Ainsi, quand Fred s'engage dans le couloir de nuit, il est hésitant; quand il en revient au contraire, il possède le regard de celui qui voit très bien dans le noir et sa sortie par l'en deça du cadre montre qu'il ramène avec lui une réalité qui déborde toute représentation, qui pulvérise les limites de l'image."*¹³

Een ander aspect waar Astic op wijst is dat de spiegel een soort tweede bestaanswijze afbakt, waardoor de realiteit van het beeld twijfelachtig wordt. Zoals reeds werd opgemerkt is in de eerste scène van de film - voor iemand die het scenario niet heeft gelezen - niet duidelijk dat we een reflectie van Fred in de spiegel zien, hetzelfde geldt voor het beeld van Alice als hoer tijdens Pete's hallucinatie. Ook de spiegel aan het uiteinde van de gang wordt zodanig in beeld genomen dat zijn kader niet zichtbaar is. Doordat de spiegel zelf niet volledig zichtbaar is wordt ook het beeld dat hij reflecteert geïnfecteerd met de onzekerheid dat niet alles getoond wordt.

¹² C. Grivel, *Fantastique-fiction*, 1992, p. 167

¹³ G. Astic 2000, p. 73

"Le miroir pris en défaut - il ne reflète pas tout -, la vérité de ce qui se montre vacille; ce qui habite le champ (son soubassement?) manque à être vu, même de manière indirecte. Dès lors, la réalité de l'image est biaisée. Les apparences sont fausses,..."¹⁴

Vervolgens wordt de positie van Fred vlak voor hij de donkere gang inwandelt exact opnieuw ingenomen door Renee, die opgeschrikt wordt door een geluid en op zoek gaat naar Fred. Zoals in het beeld van Fred verschijnen haar hoofd en schouders aan de zijkant van het beeld dat voor de rest gehuld is in de zwarte duisternis van de gang. Terwijl ze voor de donkere gang staat herhaalt ze de woorden uit de droom (*'Fred? Fred, where are you?'*) om vervolgens net als Fred in de opaciteit van de gang op te lossen. In de allesoverheersende duisternis en stilte waarin de hele scène baadt kunnen we als laatste beeld nog een flits van Fred ontwaren; vervolgens gaat het beeld over in een fade-out naar zwart die ons naar de volgende ochtend brengt.

De belangrijkste motieven in deze scène zijn dus de spiegel en de gang die beiden als een soort doorgang naar een andere wereld fungeren. Een wereld die reeds opgeroepen werd in Fred's droom.

Na deze scène wordt het echter zeer moeilijk de droom van Fred nog louter als droom te beschouwen, gezien de stem en intonatie van Renee op exact dezelfde manier herhaald worden in de werkelijkheid, alleen klinkt haar stem nu dichtbij en niet ver weg. Een deel van de actuele werkelijkheid werd dus reeds in het verleden zichtbaar gemaakt.

Hier komt nog bij dat deze camerabeweging herhaald wordt in de beelden van de tweede en laatste video. Het beeld van de rode gordijnen dat we in Fred's flashback en droom zagen, komt ook terug in de video's en is het moment waarop de camera vanuit de gang de slaapkamer binnendringt. Allerlei beelden (video, droom, werkelijkheid) lopen dus in elkaar over, zonder dat het nog mogelijk is uit te maken in welk niveau een beeld oorspronkelijk ontstaat en in welk niveau het origineel zich bevindt. Zoals bij Deleuze's kristalbeschrijving valt het onderscheid kopie/origineel in het niets bij deze kristallisatie van virtuele en actuele beelden die ingeleid wordt door spiegels, donkere gangen en rode gordijnen.

¹⁴ Astic 2000, p. 63

b. Fred's transformatie: de geboorte van een lichtvlek

Ook tijdens deze scène wordt een spel gespeeld met opaciteit en helderheid, kiem en milieu die gepaard gaan met het actueel-worden van Pete en het virtueel-worden van Fred.

Na een beeld van Fred die in zijn cel door blauwe lichtflitsen belicht wordt volgt een point-of-view van Fred waarin hij de lamp in zijn cel ziet uitgaan. Vanaf dan wordt hij meegenomen in zijn hallucinaties van de 'lost highway' en de bungalow in de woestijn. Een extreme close-up toont Pete's gezicht in een blauw licht met in superpositie de tralies van Fred's cel. In de cel ligt Fred hevig heen en weer te schudden in het bloed op de grond. Dit beeld is slechts een korte flits en gaat over in een aantal onduidelijke shots van de muur en grond van Fred's cel die nog steeds in een flikkerend blauw licht is gehuld. Na een tweede - eveneens heel korte - shot van Fred tijdens de fysieke desintegratie van zijn lichaam volgt een ondefinieerbaar beeld waarin iets organisch lijkt open te scheuren. Slechts een onscherpe gele vorm in het beeld blijft vaag opflakkeren als een heldere vlek in de duisternis om vervolgens over te gaan in een fade naar zwart die ons naar de volgende ochtend brengt waar de cipier de vreemde ontdekking doet.

Het moment waarop Fred de lamp ziet uitgaan in zijn cel is het moment waarop de desintegratie van zijn lichaam zich begint in te zetten. De beelden van Fred die op de grond ligt te rollen tonen niet meer dan bloed en vlees dat schijnbaar door elkaar geschud wordt tot een vormloze massa. Maar het kleine onscherpe vlammetje dat overblijft op het einde van de scène lijkt aan te geven dat Fred's lichaam niet volledig verdwenen is maar dat iets van hem is blijven verder leven. Iets wat zich zal verderzetten in het lichaam van Pete, die na de transformatie-scène niet langer een zuiver virtueel beeld is in Fred's hallucinaties van de 'lost highway' maar een werkelijk lichaam dat schijnbaar onderhevig is geweest aan een vorm van geweld, wat af te leiden is aan de bloedende wonde op Pete's voorhoofd. Terwijl Pete's lichaam en gezicht in het eerste beeld dat we van hem zien - langs de snelweg - nog verduisterd en onklaar zijn, wordt hij na het kristallisatieproces uitgezuiverd tot een helder oplichtende kiem, die gradueel de vorm van een menselijke figuur aanneemt. De vaginale aspecten van het beeld van het scheurend vlees lijken er eveneens op te wijzen dat Lynch in de beelden een soort geboorte weergeven waarin een lumineuze vlek zich uitkristalliseert tot antropomorfe vormen die zich dan verder actualiseren tot een mens van vlees en bloed ontstaat.

c. Pete's transformatie: verdwijnen in de woestijn

De tweede transformatie wordt ingeleid door een vrijscène tussen Pete en Alice waarin de ononderscheidbaarheid helder/opmaak en kiem/milieu tot een graduele uitwissing van de personages zal leiden en een zeer korte (anti-)climax bereikt wanneer Pete opnieuw in Fred transformeert.

Wanneer Pete en Alice na de rit over de 'lost highway' aankomen bij de bungalow in de woestijn blijkt Alice's heler niet thuis te zijn. Ze wachten bij de auto en Alice zet de radio aan die het dromerig, melancholisch lied *Song to the siren* laat horen (een compositie van John Cage uitgevoerd door This Mortal Coil). Pete staat voor de koplampen van de wagen en Alice loopt al dansend naar hem toe. Ze kust hem en ze helpen elkaar de kleren uittrekken.

Een eerste shot van de vrijscène wordt genomen vanuit het interieur van de wagen; de figuren zijn niet meer dan duistere silhouetten waarvan enkel de contouren oplichten. De camera beweegt zich dan dichterbij de personages en bevindt zich nu langs de voorkant van de wagen waar het woestijnzand lichtjes opstuift met de wind. De beelden worden nu overgoten door licht omdat de camera recht in de koplampen van de auto filmt. Wanneer de camera stilhoudt richt hij zich niet op de personages maar op een lege plek in het zand.

Nadat de camera ingezoomd heeft op de lampen van de wagen vloeien verschillende beelden van het vrijende koppel in elkaar over.

De camera nadert de lichamen, die steeds helderder worden, steeds dichterbij Alice als een pure lichtintensiteit verschijnt in een beeld waarin ze zich opricht en haar haren uitschudt. Haar lichtgevend figuur tekent zich fel af tegen de immense opaciteit van de haar omringende woestijn, haar haren lijken wel een fluorescerende massa.

"When Pete and Alice begin their impromptu sexual encounter in the middle of a windswept desert night, their incandescent naked bodies are brightly illuminated by automobile headlights, creating a mood of intoxicating ecstasy and reverie. In the desert, the windblown golden sand and Arquette's radiant hair and torso explain Pete's total surrender to her overpowering sexual energy."¹⁵

Door de lyrische muziek, de vertraging van de beelden en de abstrahering van de figuren tot zuiver lichtgevende vlekken baadt Lynch de hele scène in een dromerige sfeer die buiten de tijd lijkt te bestaan, een ek-statische tijd - zoals tijdens de eerste kennismaking met Alice (1.1.2.B.a) - die de personages een laatste moment van intens geluk wil laten beleven om hun daarna radicaal te annihileren.

De dromerige extase wordt immers abrupt afgebroken nadat Pete Alice de woorden 'I want you' toefluistert (een antwoord op Alice's vraag 'You still wan't me don't you Pete? More than ever?') Op

¹⁵ E. B. Rhodes, "Lost Highway", *Film Quarterly*, nr. 3, 1998, p. 61

dit moment neemt de muziek een heel andere toon aan, de zweverige muziek verandert plots in een brommend gedroon van dreigende synthesizers. Nadat Pete en Alice uit beeld rollen houdt de camera opnieuw stil op de lege plek in het zand waar we nu een tweetal schaduwen zien voorbijtrekken. Daarna stelt Alice zich recht na het uitspreken van de magische woorden *'You'll never have me'* en verdwijnt - nog steeds volledig naakt - in de bungalow om nooit meer terug te keren. De woorden van Alice functioneren hier als de kiem die het milieu doen kristalliseren want onmiddellijk hierna verandert Pete opnieuw in Fred.

Niet alleen de woorden van Alice lijken te refereren naar de pijnlijke vrijsscène die eerder plaatsvond tussen Fred en Renee, ook de beelden zijn analoog; een gelijkaardig beeld van de zachtjes heen en weer wiebelende borsten van Renee, was te zien tijdens de eerste vrijsscène. Het grote verschil is dat Alice nu domineert en niet passief en verveeld onder Fred ligt zoals Renee. Ze geniet juist wél van het vrijen maar louter op een egoïstische manier ('taking not giving', zo staat in het scenario). Ook de aanzet van de muziek *Song to the siren*, was reeds zeer zachtjes te horen tijdens de eerste vrijsscène (en ook tijdens Fred's eerste transformatie).

Het actuele (Pete's verhaal) en het virtuele niveau (Fred's verhaal) betreden dus een spel van herhaling en variatie waarin beide verenigd worden.

In tegenstelling tot de eerste transformatie-scène die met een pijnlijke en bloederige desintegratie van Fred's lichaam gepaard ging gebeurt de lichaamswisseling nu bijna natuurlijk en ongemerkt en wordt ook op die manier in beeld gebracht. Nadat Alice Pete achterlaat, volgt een beeld van Pete's naakte rug. Wanneer hij in het volgende beeld rechtstaat is het niet Pete maar Fred die we zien. De verandering gaat gepaard met het kort schriel geluid dat kenmerkend was voor Fred's geest in deel I. Het lijkt alsof de harde woorden van Alice (de virtuele) Fred plots doen inzien dat ook in deze versie van de werkelijkheid (Pete's verhaal) hij zijn vrouw niet kan bezitten, en zo een vlottere transformatie mogelijk maken.

d. Het schip en de woestijn: Deleuze-Lynch-Baudrillard

De tweede transformatie vindt plaats in de immens uitgestrekte openheid van de nachtelijke woestijn die een sterk contrast vormt met de labyrintische Madisonvilla met zijn spiegels en donkere gangen die in het eerste deel als milieu fungeerde dat Freds waanzin deed ontkiemen. Ondanks het contrast open/gesloten hebben beide ruimtes een analoog effect: ze creëren een allesoverheersende duisternis die figuren doet verdwijnen.

Een omvattender ruimtelijk contrast dat Lynch hiermee bewerkstelligt is het afmeten van de woestijn, tegen de aangrenzende wereld van Los Angeles met zijn extravagante feestjes, donkere jazzclubs en duistere seksuele praktijken. De filmische beschrijving die Lynch van Death Valley maakt met zijn oneindig uitgestrekte ruimte die bezaaid is met zand en vervuld van een zoemende stilte, resoneert met de eindeloze beschrijvingen die Jean Baudrillard wijdde aan deze immense zandvlakte in zijn boek over Amerika.¹⁶

"Death Valley is as big and mysterious as ever. Fire, heat, light: all the elements of sacrifice are here. You always have to bring something into the desert to sacrifice, and offer it to the desert as a victim. A woman. If something has to disappear, something matching the desert for beauty, why not a woman?"¹⁷

Baudrillard linkt Death Valley niet met L.A. maar wel met Las Vegas en zoals in *Lost Highway* het geval was merkt hij op dat de twee geen tegengestelden zijn maar elkaar wederzijds reflecteren en impliceren:

"It would be wrong-headed to counterpose Death Valley, the sublime natural phenomenon, to Las Vegas, the abject cultural phenomenon. For the one is the hidden face of the other and they mirror each other across the desert, the one as acme of secrecy and silence, the other as acme of prostitution and theatricality."¹⁸

Baudrillard wijdt verder uit over het milde licht dat elke substantie opheft en de hitte die lichamen doet zweven maar ook over de eeuwenoude geologische formatieprocessen die dit woeste landschap creëerden. We kunnen zijn omschrijving vergelijken met die van Deleuze waarin hij het heeft over de kristallen aard van het schip dat een opake onderkant en een heldere bovenkant heeft. (I.3.2.4.4) De opake onderzijde van het schip is analoog met Baudrillard's omschrijving van de niet-menselijke

¹⁶ J. Baudrillard, *America*, 1986, pp. 66-71

¹⁷ Ibidem 1986, p. 66

¹⁸ Ibidem, p. 67

metamorfoses, de geologische dramatiek van de ondergrond. De heldere bovenkant is het felle licht en de ondraaglijke hitte die alles opheffen in een immateriële gloed:

"(By contrast,) light itself has substance here. Floating like a powder on the air, it gives all shades of colour that pastel nuance that seems the very image of desincarnation, of the separation of the body from the spirit. In this sense, one may speak of the abstraction of the desert, of a deliverance from the organic, a deliverance that is beyond the body's abject passage into carnal inexistence, into that dry, luminous phase of death in which the corruption of the body reaches completion. The desert is beyond this accursed phase of decomposition, this humid phase of the body, this organic phase of nature."¹⁹

Ook in *Lost Highway* is de woestijn de plaats waar het hele verhaal uiteindelijk doodloopt en de personages verdwijnen (Pete, Alice) of zich in één van de weinige beschuttingen ophouden die de woestijn biedt ('Lost Highway Motel' of de bungalow op pilotis). In haar immense uitgestrektheid isoleert ze alles tot een abstracte lichtvlek, elke illusie van gewicht wordt opgeheven. De desincarnatie van Pete en Alice vindt immers plaats op het maagdelijk zand dat zijn ondoorgrondelijke geologische dramatiek onder zich verborgen houdt. Terwijl de bovenkant een verblindend licht creëert (dat hier niet afkomstig is van de zon maar van de koplampen van de wagen) dat de lichamen oplost in luminescente vlekken.

Na dit lange hoofdstuk sommen we de belangrijkste elementen nog eens op. Ten eerste werd vastgesteld dat er zich zuiver optische en sonore situaties voordoen die als gevolg hebben dat de personages (zowel Fred als Pete) die ermee geconfronteerd worden niet langer beroep kunnen doen op het sensomotorisch geheugen om met een gepaste handeling te reageren.

Zoals Deleuze opmerkt is het pas wanneer een zuiver optisch en sonoor beeld in een circuit van ononderscheidbaarheid treedt met een zuiver virtueel beeld dat de echte stap naar differentie gezet wordt. In een volgende stap onderzochten we dan ook de verschillende kristallisatiemomenten in *Lost Highway* die zowel in Fred's als Pete's verhaal gradueel worden opgebouwd door een steeds toenemende ononderscheidbaarheid tussen virtuele en actuele elementen die uiteindelijk tot een hoogtepunt komt in de kristallisatiepunten die het ene lichaam in het andere doen veranderen. De ononderscheidbaarheid virtueel/actueel werd in het laatste deel ook gelinkt aan de ononderscheidbaarheid helder/opaak en kiem/milieu.

Er doet zich eveneens een ononderscheidbaarheid voor op het niveau van de twee delen van het verhaal (Fred's verhaal/Pete's verhaal), die met betrekking tot elkaar virtueel of actueel zijn, maar door de constante verwarring die Lynch schept door de herhaling van beelden, situaties, dialogen of

¹⁹ Ibidem, p. 71

personages ook niet langer duidelijk onderscheiden zijn. De verwarring culmineert volledig in het derde deel van de film waarin elke vorm van chronologische logica - in zoverre die nog reconstrueerbaar was - definitief onmogelijk gemaakt wordt wanneer Fred de initiële boodschap inspreekt in zijn eigen intercom en zich dus tegelijkertijd terug in het verleden (begin van de film) bevindt en anderzijds wegrijdt naar de toekomst (einde van de film).

Een laatste aspect waar we aandacht aan willen besteden is dat beelden uit de filmische werkelijkheid, subjectieve en imaginaire beelden (droom, flashback of hallucinatie) en geregistreerde beelden (video, film of foto) voortdurend in elkaar doorlopen. Zoals de kristalbeschrijving van Deleuze creëert en hercreëert Lynch telkens eenzelfde object in nieuwe circuits die niet noodzakelijk onderling congruent zijn. Een gevolg hiervan is dat in de kristalbeschrijving elk onderscheid tussen origineel en kopie verloren gaat. Deze onmogelijkheid tot authenticiteit van het gereproduceerde beeld wordt door *Lost Highway* bovendien op bijzonder radicaal gedemonstreerd wanneer ook zogenaamde authentieke beelden zoals foto of amateur-video elke werkelijkheids- en actualiteitswaarde verliezen.

De cinema is een reproductietechniek en wordt door Lynch ook op die manier gehanteerd (wat nog duidelijker zal worden in zijn volgende film *Mulholland Drive*). Dit betekent niet dat de beelden louter 'simulacres' worden die geen enkele inhoud meer hebben of dat de film in het volledig subjectieve vervalt. Integendeel, zoals Deleuze opmerkt brengt het besef van zelfreflexiviteit juist een nieuw soort beelden met zich mee die niet langer ondergeschikt zijn aan de chronologie of de coherentie van het verhaal, maar juist complexere relaties tussen beelden leggen doordat ze de mogelijkheden die de filmische techniek genereert tot zijn uiterste consequenties doortrekken. In dit opzicht kunnen we de eerste transformatie-scène zoals die door Lynch in beeld gebracht wordt letterlijk interpreteren als een zuiver cinematografische geboorte.

1.2 De kristalbeschrijving in *Mulholland Drive*

1.2.1 Generiek en pregeneriek: zuiver optische en sonore situaties

a. Pregeneriek

De film opent met geabstraheerde beelden van een jitterbug-wedstrijd: dansende koppels zijn uitgesneden tegen een paarse achtergrond en bewegen door elkaar in verschillende superposities, hierop verschijnen -eveneens in superpositie- zwarte silhouetten van dezelfde koppels. Een oplichtende vlek begint zich langzaam uit te spreiden over het beeld en neemt gradueel de vorm aan van een glunderende Betty omringd door een ouder koppel. In de achtergrond stijgt een steeds luider wordend geklap en gejuich op.

De beelden gaan vervolgens over naar een extreme close-up van iets dat aanvankelijk niet definieerbaar is. Het is pas nadat de camera uitzoomt dat duidelijk wordt dat het om een bed gaat en meer bepaald om een beeld van een slaapkamer. De camera maakt een beweging over de roze lakens om vervolgens in te zoomen op het lege kussen. Het is bijna onhoorbaar, maar wie goed luistert hoort een zachte ademhaling die de beelden begeleidt. Maar wiens ademhaling? Het bed is opgemaakt, de kamer is leeg. Of niet?

Mulholland Drive confronteert de kijker dus al in de pregeneriek met zuiver optische en sonore situaties waarin hij zich niet kan oriënteren en wordt overgeleverd aan het kijken (zoals de visionaire toeschouwer van Deleuze). Bij een eerste visie blijft deze begingeneriek totaal ontoewijsbaar en lijkt volledig gratuit. Wie echter het vervolg van de film kent, kan de scène achteraf als een werkelijk beeld interpreteren; in het tweede deel van de film vertelt Diane immers dat ze in Hollywood terechtkwam na het winnen van een jitterbug-wedstrijd. De twee oudjes die haar omringen zouden we dan kunnen interpreteren als de grootouders bij wie ze vroeger inwoonde en het gejoel en gejuich dat opstijgt als het applaus van het publiek van de wedstrijd. Toch blijven de beelden interpreteerbaar als een zuiver optische situatie omwille van de totale abstractie die Lynch van de danswedstrijd maakt. Bovendien is de scène losgekoppeld van enig logisch verband met de scènes die erop volgen. Als dit bij Lynch de realiteit moet voorstellen, hoe zal een droom er dan uitzien?

b. Generiek: de setting

De zoombeweging in het kussen doet het beeld overvloeien naar een close-up van een straatnaambord waarop in witte letters 'Mulholland Drive' prijkt. Het bord wordt even opgelicht door de koplampen van een zwarte limousine die voorbijrijdt. De camera blijft de auto in bovenaanzicht volgen en geeft af en toe in de achtergrond een beeld van Los Angeles dat beneden aan de weg ligt. De muziek, het nogal melancholische theme-song van *Mulholland Drive* dompelt de beelden in een onwerkelijke sfeer. Nadat de credits verlopen zijn, zien we een donkerharige vrouw in de auto zitten en twee mannen vooraan. De beelden worden vanaf nu afgewisseld met shots van een bende joyridende jongeren die in hoge snelheid uit de andere richting komen. Net op het moment dat de chauffeur van de limo de wagen stopt en de andere man zich omdraait om de vrouw te bevelen uit te stappen komt de auto van de jongeren om de bocht gescheurd en botst frontaal op de limo in. Na het ongeluk baant de donkerharige vrouw zich een weg naar beneden en belandt uiteindelijk in het appartement van een oudere vrouw (de tante van Betty) die op het punt staat op reis te vertrekken.

Een typisch lynchiaans geluidsprocédé waar Christoph De Boeck op wijst is het uitvergroten van de nagalm, of de zgn. nagalmstaart ('reverb tail'). Lynch drenkt zijn op de set opgenomen actiegeluiden voortdurend in 'baden van galm', waardoor van het oorspronkelijke geluid weinig overblijft en de referent van het geluid door een schaduw van zichzelf wordt vervangen. Een voorbeeld hiervan is de autocrash die door de lange nagalm een irreëel effect krijgt, een sfeer die achteraf ook in de beelden doorgetrokken wordt wanneer de auto volledig in rook lijkt op te lossen.

*"Natuurlijk gaat de crash gepaard met de obligate knal, maar de staart van het geluid wordt zodanig uitgetrokken en vertraagd, dat de klap oplost in een spookachtige schaduw. Het realisme van een verkeersongeval wordt in één ruk door het lynchiaanse sound design geabsorbeerd. (...) Door het brongeluid in de nagalm te laten oplossen, verwisselt Lynch de termen in de causale keten."*¹

1.2.2 Ononderscheidbaarheid actueel/virtueel:

A. Winkies: een eerste punt van ononderscheidbaarheid

Na de scène met Rita's auto-ongeluk belanden we plots in een typisch Amerikaanse diner waar we kennismaken met Dan die aan zijn vriend Herb een droom vertelt. In de droom, die zich in dezelfde diner afspeelt, zit hij samen met zijn vriend aan hetzelfde tafeltje te eten:

'Well. It's the second one I've had, but they were both the same. They start out that I'm in here but it's not day or night. It's kinda half night, but it looks just like this except for the light, but I'm scared like I can't tell you. Of all people you're

¹ C. De Boeck, "Het oor van David Lynch", *De Witte Raaf*, nr. 101, 2003, p. 26

standing right over there by that counter. You're in both dreams and you're scared. I get even more frightened when I see how afraid you are and then I realize what it is - there's a man... at the back of this place. He's the one that's doing it. I can see him through the wall. I can see his face and I hope I never see that face outside a dream.'

Nadat Dan zijn droom verteld heeft begrijpt Herb dat zijn vriend naar hier is gekomen om er zich van te vergewissen dat het maar een droom was en dat er achter het restaurant waarschijnlijk niet meer te zien is dan een berg vuilzakken. Maar wanneer Herb opstaat om de rekening te betalen neemt hij aan de toonbank vanuit Dan's gezichtspunt exact dezelfde positie in zoals in de droom beschreven werd. Op dit moment treedt de ononderscheidbaarheid in en weten we niet langer of we ons nog in de werkelijkheid bevinden of een droom betreden. De twee vrienden begeven zich daarna naar de achterkant van het gebouw en naarmate ze het smalle steegje verder ingaan begint Dan steeds onrustiger te worden. Terwijl de twee zich naar achter begeven, volgt de camera niet de personages maar wel de muur waarlangs ze lopen; dit verhoogt de nachtmerrieachtige sfeer en doet de spanning stijgen. Als de camera de hoek omdraait schuift de vreemde figuur in beeld wat gepaard gaat met een scheurend geluid. Wanneer Dan de vreemde zwartgeblakerde zwerfer van in zijn droom opnieuw ziet, valt hij dood neer. De scène lijkt zich nu allerm minst nog in de werkelijkheid af te spelen. En toch worden we bruusk weer met de werkelijkheid geconfronteerd door de plotse dood van Dan.

Het verhaal dat de dromer vertelt lijkt zich aanvankelijk in de werkelijkheid af te spelen maar nadat Herb de positie in de toonbank inneemt zoals Dan in de droom beschreven had, zijn we hier echter niet zo zeker meer van. Ook de net iets te felle kleuren in de diner en de artificiële manier van acteren van Dan en Herb geven de scène een hyperreëel effect, dat ondersteund wordt door de cameravoering die wel een conventionele shot/reverse shot respecteert, maar door zachte cirkelende bewegingen te maken allerm minst conventioneel is. Al deze elementen zorgen ervoor dat de kijker niet langer kan uitmaken of heel deze scène als een droom moet geïnterpreteerd worden, of dat we van de werkelijkheid in een droom belanden om vervolgens opnieuw in de werkelijkheid te eindigen.

De ononderscheidbaarheid wordt nog versterkt door het feit dat de Winkiescène gesandwich is tussen twee beelden van een slapende Rita. Na het ongeluk zagen we immers hoe ze in het appartement van Betty's tante binnensluipt en onder het aanrecht in slaap valt. Na het beeld van Dan die neervalt cut de camera opnieuw naar het beeld van de slapende Rita. Nochtans is het allerm minst vanzelfsprekend de droom aan Rita toe te schrijven gezien haar verhaal, noch dat van haar alter ego Camilla ook maar enig verband heeft met Dan. Het kan Rita's droom zijn, maar het kan evengoed een derde droom van Dan zijn. Of een droom in de droom van Diane?

Het valt niet langer uit te maken waar de droom eindigt en de werkelijkheid begint. Het onderscheid maken is niet langer mogelijk en wordt door de mise en scène allerm minst duidelijk aangegeven.

Bovendien is de droom ook losgekoppeld van een dromer waardoor hij dus een zuiver virtueel circuit gaat beschrijven.

B. Betty's verhaal

a. Betty's aankomst in Los Angeles

Na de scène in de diner maken we kennis met Betty. Ze komt net buiten uit de luchthaven van Los Angeles en neemt afscheid van de oudere dame die haar tijdens de reis gezelschap heeft gehouden. Haar aankomst in Hollywood lijkt wel een sprookje: stralende zon en helblauwe hemel. Ook hier maakt Lynch gebruik van overdreven kleurcontrasten om een hyperreëel effect te bekomen. De hele scène staat in het teken van Betty's verwondering over Hollywood waar ze haar dromen hoopt te vervullen.

Dan doet zich opnieuw een zuiver optische situatie voor: na het vertrek op de luchthaven volgt de camera aanvankelijk niet Betty's taxi maar de zwarte limo waarin de oude dame, vergezeld van haar man zitten te lachen. Het geluid is echter volledig stil waardoor de hele scène op een absurd-surreële noot eindigt. Bovendien zijn de twee oudjes te herkennen als die van de pregeneriek.

Ondertussen is Betty op weg naar het appartement van haar tante Ruth, die op vakantie is en haar de sleutels heeft geleend. Wanneer Betty in het appartement aankomt vindt ze Rita in de douche. Ze prevelt iets over een ongeluk en Betty neemt aan dat ze een kennis van haar tante moet zijn. Wanneer ze met haar tante belt blijkt deze echter geen Rita's te kennen en Rita bekent dat ze haar geheugen kwijt is (*'I don't know who I am.'*). Ze doorzoeken haar tas, waaruit enkel een massa geld en een klein blauw sleuteltje tevoorschijn komt. De verwarring omtrent Rita's identiteit zet zich in.

b. Telefoneren met jezelf: ontkieming van het kristallisatieproces

Betty stelt zich op als een echte detective in de zoektocht naar Rita's identiteit. Rita daarentegen schijnt alleen maar te willen slapen en herinnert zich voorlopig enkel de plaats waarnaar ze op weg was: 'Mulholland Drive'.

Betty overtuigt Rita om samen anoniem de politie te bellen om te informeren naar een ongeluk op 'Mulholland Drive'. Wanneer ze op zoek gaan naar een telefooncel bevinden ze zich plots in hetzelfde steegje waar Dan's droom zich afspeelde. De muur is herkenbaar aan de Entrance-pijl en de telefoon, die exact dezelfde zijn als in de droom. De beelden treden vanaf hier opnieuw in een virtueel circuit van ononderscheidbaarheid, de kijker weet niet goed hoe hij de verschijning van de telefoon in hetzelfde steegje moet interpreteren. Het telefoontje levert niet veel op en Betty stelt voor Rita op een kop koffie te trakteren zodat ze ondertussen de kranten kunnen doornemen op zoek naar informatie.

De ononderscheidbaarheid neemt nog toe wanneer ze plaatsnemen aan hetzelfde tafeltje in de Winkies waar de droom van Dan zich afspeelde. Wanneer dezelfde blonde serveuse opduikt zegt Betty op nogal nadrukkelijke wijze: *'Thank you'*, en na op haar naamplaatje gekeken te hebben: *'Diane'*. Vervolgens wordt het plaatje getoond in extreme close-up vanuit Rita's standpunt, ze blijft er onophoudelijk naar staren terwijl Betty afrekent. De naam Diane heeft een herinnering in haar doen ontkiemen die nu op het punt staat zich te actualiseren.

Wanneer ze thuis aankomen vertelt Rita aan Betty dat ze zich een naam herinnert: Diane Selwyn. Ze zoeken het op in de telefoonboek en draaien het nummer, in de hoop Rita's antwoordapparaat te horen te krijgen. Opvallend is dat het niet Rita maar Betty is die de opmerking maakt *'Strange to be calling yourself'*, waarop Rita antwoordt *'Maybe it's not me'*. Wanneer de telefoon overgaat horen ze een stem op een antwoordapparaat *'Hi...this is me. Leave a message'*. Het is niet Rita's stem, maar ze heeft hem wel herkend. Het is de stem van Diane, Betty's alter ego in deel II van de film.

Het virtuele (Diane's stem op het antwoordapparaat) penetreert hier voor het eerst rechtstreeks het actuele niveau. Vanaf dan wordt een proces in gang gezet dat steeds zal versnellen: de penetratie van het virtuele in het actuele maakt het actuele onstabiel waardoor het zijn actualiteit begint te verliezen. In het hoofdstuk over de personages zullen we zien dat dit telefoongesprek ook één van de eerste momenten is waarop de identiteit van Rita en Betty zijn coherentie begint te verliezen. De ontkieming van het kristallisatieproces geeft in de volgende scènes aanleiding tot de verschijning van zuivere kristalbeelden waarin virtueel en actueel ononderscheidbaar worden.

c. Ononderscheidbaarheid acteren/niet-acteren: 'Don't play it for real until it gets real'

In het volgende deel van de film volgen drie scènes waarin de ononderscheidbaarheid actueel/virtueel veroorzaakt wordt door de ononderscheidbaarheid tussen acteren en niet-acteren, die ook hier in de hand gewerkt wordt door de cameravoering.

“De spelscènes vormen een mise-en-abîme, waarbij spelen en niet-spelen nog moeilijk te ontwarren zijn.(...) Het gevolg is dat men nooit echt weet of de personages nu zichzelf spelen (dat wil zeggen het afgeronde geheel van een personage) of, binnen het fictieve raamwerk van hun personage, een andere personage;... ”²

In de spelscènes dringen virtuele elementen uit het tweede deel van de film opnieuw door in de actuele werkelijkheid waardoor deze haar stabiliteit nog meer gaat verliezen.

- Repetitie

In de eerste scène hebben Rita en Betty schijnbaar een verhitte conversatie in de keuken van Ruth's appartement.

BETTY
You're still here?

RITA
I came back. It thought that's what you wanted.

BETTY
(angrily)
Nobody wants you here.

Pas na een paar dialooglijnen trekt de camera achteruit zodat de kijker kan zien dat Rita een script vastheeft en dat ze samen Betty's rol repeteren. Een tweede aspect is de manier waarop Betty acteert: het lijkt alsof ze een echt discussie voert. De scène die ze spelen komt uit een clichématige soapverhaallijn waarin Betty een jonge vrouw speelt die haar gevaarlijke relatie met 'dad's best friend' wil stopzetten, maar ondanks de nogal banale dialoog wordt de kijker van zijn stuk gebracht door het doorleefde acteespel van Betty. Het spel keert echter terug tot de werkelijkheid wanneer ze in lachen uitbarst: *'Cry, cry, cry, and then I say with big emotion, I hate you. I hate us both!'*

Het doorleefde acteren van Betty doet de film opnieuw kristalliseren met virtuele elementen uit deel II. In het begin van deel II heeft Diane immers een hallucinatie waarin ze Camilla/Rita ziet, haar woorden

² C. De Boeck, "Het oor van David Lynch", p. 27

van blijdschap (*'You came back.'*) resoneren met de dialoog die we net besproken hebben (*'I thought that's what you wanted'*).

Een ander opvallend element is het overdreven aarzelend acteurspel van Rita, het lijkt wel alsof ze opzettelijk 'doet alsof' ze nog nooit geacteerd heeft. Hierdoor betreedt de film opnieuw een circuit waarin virtueel en actueel ononderscheidbaar worden, want in het tweede deel blijkt ze een gevierd actrice te zijn.

- **Auditie**

De tweede versie die we zien van het script, Betty's eigenlijke auditie, lijkt een spiegel van de eerste scène. Terwijl we in de vorige scène aanvankelijk niet weten dat ze repeteren, wordt nu eerst duidelijk de context geschetst: de producer, die een vriend van Betty's tante is, geeft Betty eerst de kans om kennis te maken met de regisseur (Bob Rooker), haar tegenspeler en een aantal andere mensen die de auditie bijwonen voor ze de scène beginnen. De laatste raadgeving die de regisseur Betty meegeeft, *'Don't play it for real until it gets real'*, lijkt aanvankelijk nogal misplaatst en eerder komisch, gezien het een auditie voor een banale namiddagsoap betreft, maar de nadrukkelijke manier waarop de man dit zegt is een typisch lynchiaanse manier om de kijker duidelijk te maken dat wat de man zegt misschien nog niet zo gek is.

De ononderscheidbaarheid wordt opnieuw in de hand gewerkt door de cameravoering, vanaf het moment waarop de regisseur het woord 'ACTION' uitspreekt focust de camera enkel nog op Betty en haar tegenspeler door een klassieke shot/reverse shot montage te hanteren. Pas als de scène gedaan is komt de omringende omgeving opnieuw in beeld.

Aanvankelijk houdt Betty zich aan het script, ook nu is het opvallend hoe overtuigend haar acteerprestatie is. Betty's tegenspeler, Jimmy Katz, zet zijn woorden (*'We're gonna play this nice and close, just like in the movies.'*) kracht bij door Betty in een krampachtige houding te nemen.

He grabs Betty by the wrist again and pulls her in to him. He puts his hand on her waist and it accidentally slips and keeps going down her hips. He jerks his hand back. Betty looks down and sees Jimmy's hand hovering above her thigh. Betty takes her hand and gently presses down on Jimmy's hand. She slowly looks up with the most seductive smile. Jimmy lets his hand rest more firmly on her thigh, and squeezes her thigh as he sees her smile. With his other hand Jimmy gently pulls her closer. Something has started coming over Betty and she catches the drift of this scene in a different way. She's surprisingly herself.

De hand van de acteur op Betty's dij, die Betty zachtjes naar haar achterwerk toetrekt vervult in deze scène de rol van als de kiem die het kristallisatieproces in het milieu van de auditie in gang trekt. De nogal opdringerige acteerstijl van de man, die letterlijk in Betty's nek zit te hijgen, kent een climax bij

deze beweging. Hij schrikt duidelijk even terug door de gewillige reactie van Betty, die zich door de hand op haar dij niet uit haar rol laat vallen maar de ongewenste intimiteit juist opneemt in het spel, dat al lang niet meer op een auditie lijkt, maar naar een reëel gebeuren lijkt te verwijzen. De helderheid van de scène valt weg en Betty laat zich volledig gaan in de opaciteit van haar gespeelde relatie met 'dad's best friend'. Ze spreekt de bedreigende woorden (*'Nobody wants you here.'*) nu met een lichte erotische ondertoon uit waardoor de betekenis ervan wordt omgekeerd.

Achteraf bekeken lijkt ook de opmerking die Jimmy Katz maakt voor ze aan de scène begonnen (*'Dad's best friend goes to work!'*) niet zo gek. In de scène speelt hij niet alleen letterlijk de rol van 'dad's best friend', de opmerking lijkt ook te verwijzen naar zijn ware aard (genre zonnebankbruine soapacteur op retour). Dit wordt ook duidelijk tijdens de scène, waarin niet alleen Betty, maar ook Jimmy 'for real' gaat spelen, nadat Betty zijn hand op haar bil trekt. Het is duidelijk dat hij op een actueel, dus niet-acterend niveau zodanig geniet van het feit dat Betty (weliswaar binnen het spel) op zijn avances ingaat, dat hij nauwelijks nog hoeft te acteren en volledig zichzelf kan zijn in de rol van 'daddy's best friend'.

Hoewel de verwarring acteren/niet-acteren hier niet rechtstreeks virtuele elementen uit het tweede deel oproept, wordt in een bijna onopvallende opmerking die Jimmy tegen de regisseur maakt toch een circuit gecreëerd waarin actueel en virtueel elkaar onderling verwarren:

I want to play this one close, Bob. Like with that girl, what's her name, with the black hair. That felt good.

Het lijkt er sterk op dat hier opnieuw naar Rita wordt verwezen. In deel II vertelt Diane immers dat ze Camilla ontmoette tijdens de audities voor *The Sylvia North Story* die geregisseerd werd door Bob Rooker. Dit brengt de verwarring actueel/virtueel in een nog hogere staat van complexiteit want in deel I is Adam de regisseur van *The Sylvia North Story*.

- Filmset

Na haar auditie wordt Betty door een vrouwelijke casting-agent en haar hippe assistente meegetroond naar de set van Adam Keshner's film, *The Sylvia North Story*. Opnieuw wordt de kijker aanvankelijk in verwarring gebracht door de camera, die eerst een videoclip lijkt te tonen, vervolgens uitzoomt om ons de muziekstudio te tonen, waarin een meisje en een bandje in kledij van de jaren '50 lijken te repeteren; het is pas nadat de camera nog verder uitzoomt dat duidelijk wordt dat we ons op de set bevinden tijdens de cruciale 'recasting' van Adam's film. Het kader wordt dus steeds verlegd naar een groter kader. Wanneer Betty binnenkomt, draait Adam zich net om en ziet haar verschijnen als een droomprinses, alsof zij het perfecte meisje voor zijn film zou zijn. Maar het heeft niet mogen zijn want

net op dat moment komt Camilla Rhodes auditie doen en spreekt Adam, die ondertussen reeds gebogen heeft voor de eisen van de maffia, de verdoemde sleutelwoorden *'This is the girl!'* uit.

d. Een lijk in de slaapkamer: directe confrontatie met het virtuele

Na de auditie pikt Betty Rita op om op zoek te gaan naar het appartement van de mysterieuze Diane Selwyn in de hoop het raadsel van Rita's identiteit voor eens en altijd op te lossen. Wanneer ze aanbellen doet een vrouw open, die echter niet Diane Selwyn blijkt te zijn maar haar buurvrouw waarmee ze van appartement is gewisseld. Wanneer ze aan het andere appartement aankloppen doet niemand open, Rita vindt dat ze moeten weggaan maar Betty geeft niet op en wringt zich door een raam. Wanneer ze de voordeur opent om Rita binnen te laten, houdt ze haar neus dicht en merkt op dat er een vreemde geur in het huis hangt. De vreemde geur wordt al snel verklaard wanneer ze in de slaapkamer het halfverrotte lijk van een vrouw aantreffen op het bed met roze lakens dat we kennen uit de beelden van de pregeneriek.

Deze flagrante penetratie van het virtuele (Diane's zelfmoord) is het moment waarop het actuele niveau waarin Betty en Rita zich bevinden definitief zijn actualiteitswaarde verliest. Vanaf nu neemt het virtuele niveau de macht over en is niks meer wat het lijkt.

e. Club Silencio: 'It is ALL an illusion'

De belangrijkste en meest verwarrende scène van *Mulholland Drive* speelt zich ongetwijfeld af in 'Club Silencio', een donker vaudevilletheater dat zich in één van de achterbuurten van de stad bevindt en waar Rita Betty midden in de nacht mee naar toeneemt nadat ze zich iets herinnert heeft. Nadat de meisjes plaatsgenomen hebben in de theaterzaal (met rode gordijnen!) speelt zich een onophoudelijk spel van illusies voor hun ogen af. Een man verschijnt op het podium en opent met de woorden: *'It's ALL an illusion... It's all a tape-recording.'* Hij kondigt dus aan dat alles wat we zien schijn is en vooraf geregistreerd en begint vervolgens bewegingen te maken met zijn armen die perfect corresponderen met de trompetgeluiden die door een onzichtbare muzikant of bandrecorder worden geproduceerd. (*'No hay banda and yet we hear a band'*) Als hij zijn hand nogmaals in de lucht slaat weerklinkt een luide donderslag. Op dit moment begint Betty hevig te schokken in haar stoel, alsof ze hysterisch wordt; de man lost vervolgens op in rook en laat enkel de gechromeerde microfoon achter op het podium.

Vervolgens bestijgt een Spaanse zangeres, die wordt aangekondigd als Rebecca Del Rio, het podium en brengt in het Spaans een capella versie van Roy Orbison's *Crying*. De bewegingen van haar mond corresponderen perfect met de timbres van het gezang en toch blijkt ook dit een illusie, een 'tape-recording' want als de vrouw plots voor dood neervalt gaat het lied gewoon door en blijft nog

steeds doorgaan terwijl twee mannen de zangeres van het podium dragen.

In de shots die afwisselen tussen beelden van het podium en beelden van Betty en Rita zien we hun aanvankelijk verwonderde blikken omslaan tot huilende gezichten. Een niet onbelangrijk detail is de traan die op het gezicht van de zangeres is geschilderd. Ook het lied dat ze brengt (*Crying of Llorando* in het Spaans) - verwijst naar het lot van de meisjes. De kleine traan op Del Rio's gezicht kunnen we hier beschouwen als de kiem die het milieu van de film doet kristalliseren. Want nadat ze van het podium is gedragen, haalt Betty plots een kubusvormig blauw doosje uit haar tas dat bij het blauwe sleuteltje van Rita past. Het doosje verwijst naar de doos van Pandora, die volgens de mythe eens geopend de Tranen over de aarde bracht.

De scène in Club Silencio is één van de hoogtepunten van *Mulholland Drive* waarin Lynch een paradoxale mix creëert van 'Brechtiaanse Verfremdung' en emotionaliteit. Twee aspecten die elkaar gewoonlijk uitsluiten zijn hier in elkaar geïmpliceerd. Hoewel ook de kijker, zoals Betty en Rita, rechtstreeks aangesproken wordt met de woorden dat alles wat hij ziet (en gezien heeft) een illusie is, een cinematografisch geproduceerd 'simulacre', creëert dit besef van zelfreflexiviteit geen intellectuele afstand maar juist des te meer emotie. Net als Betty en Rita voelt hij zich geledigd door de confrontatie met de efemere aard van de illusie die zich voor hem afspeelt.

“La magie de l'artifice, à la fois mis à nu et dissimulé derrière les fronces du rideau de scène, se déploie, réalisant l'incroyable: tout est enregistré (it's all a tape), tout se donne à voir comme enregistrement, et, en même temps, l'émotion, l'impact sensoriel sont à leur paroxysme. (...) La technicité avouée - l'art du faux exposé presque avec insolence - concurrence l'intensité et la vérité des sensations, les engendre, les nourrit même. »³

De meisjes haasten zich terug naar het appartement, maar wanneer Rita het sleuteltje uit de hoedendoos neemt, waar ze het in verstopt hadden, blijkt Betty plots op mysterieuze verdwenen. Angstig kijkt Rita rond in gang en badkamer maar Betty is nergens meer te bespeuren. Ze neemt het sleuteltje en opent het mysterieuze doosje...

C. Diane's verhaal

a. De kristallisatie van een lijk

Net als het eerste deel van de film wordt het begin van het tweede deel ingeleid door een scène die losgekoppeld is van enig logisch verband. Nadat Rita het doosje opent zoomt de camera in tot een

³ G. Astic & P. Langlois, "La perception dans les plis. Musique, son et silence dans Mulholland Drive", *Simulacres*, nr. 6, 2002, p. 123

grootopname van het doosje en verdwijnt in zijn donkere, lege bodem. In het volgend beeld verschijnt Ruth, de tante van Betty in de slaapkamer nadat ze opgeschrikt werd door een geluid (van het doosje dat Rita op de grond liet vallen?) Een zoom naar de grond maakt duidelijk dat het doosje echter verdwenen is. De verwarring neemt alleen maar toe: Ruth verdwijnt terug in de gang en het beeld vloeit over in een beeld van het duistere appartement van Diane, en keert vervolgens terug naar een beeld van Ruth's appartement, waar het licht is. Opnieuw vloeien de beelden over naar Diane's appartement en de camera beweegt zich door de gang op gelijkaardige manier als in de scène waarin Betty en Rita zich naar de slaapkamer begeven van Diane Selwyn. In het bed met de roze lakens ligt nu een vrouw in hetzelfde zwarte nachtkleed en in dezelfde positie als die waarin Rita en Betty het lijk vonden. Alleen is het lijk nu nog niet ontbonden. De Cowboy verschijnt in de deuropening en maakt haar wakker: *'Hey pretty girl. It's time to wake up.'* Het beeld gaat over in een fade-out naar zwart terwijl we op de klankband geklop op de deur horen aanstijgen. Wanneer het beeld weer oplicht zien we Betty in het roze bed liggen, in dezelfde positie maar nu in een lichtgrijs nachtkleed. Het aanhoudende geklop maakt Betty - die vanaf nu Diane heet - wakker en ze staat op om de deur te openen.

"...il (le cow-boy) enjoint Diane à se réveiller, et Diane 'ressuscitée' n'est autre que Betty...La traversée du faux et de l'artifice est ici entière: c'est une manière de vivre en vérité la fabrique même de l'illusion, de saisir au plus vrai le travail de contre-vie à l'oeuvre lorsqu'un récit s'élabore, privilège une voie narrative plutôt qu'une autre, court-circuite certains possibles, Mulholland Drive capte précisément la genèse et le mouvement de ce travail, pour prolonger au maximum l'histoire sur le fil du rasoir, l'histoire en ses fluctuations formelles. «⁴

De beelden van het lijk die nu overgaan in de beelden van Diane doen opnieuw verschillende virtuele en actuele circuits kristalliseren, het is allerminst vanzelfsprekend de beelden tot elkaar te herleiden want wanneer Rita en Betty het lijk zien, lijkt het een andere vrouw (met lang haar) en dit blijkt ook uit de credits van de film. Ook de lakens op het bed liggen anders in de scène waarin ze het lijk ontdekken, de matras wordt half ontbloot, zoals in het eerste beeld van de voorgaande scène waarin de vrouw ook een zwart nachtkleed draagt, terwijl in het tweede beeld Betty een grijs kleedje draagt. Ook kunnen de beelden niet geïnterpreteerd worden als het lijk van Diane want die draagt haar kamerjas wanneer ze zelfmoord pleegt op het einde van de film. De beelden van het lijk zijn één van de vele onzekerheden in de film die nooit opgelost worden.

Wanneer Diane de deur opent verschijnt dezelfde buurvrouw waar Rita en Betty in deel I mee kennismakten in de deuropening. Ze komt wat spullen ophalen die nog in Diane's appartement liggen. Tijdens het weggaan merkt ze 'en passant' op dat twee detectives 'weer' naar haar op zoek waren. Diane reageert er niet op en werkt haar de deur uit. Dan maakt ze een tas koffie in een scène die tergend traag voorbijgaat. In deze traagheid krijgt de kijker even de tijd om zijn gedachten op orde te brengen. Maar niet voor lang.

⁴ G. Astic, "Disparaître ici", *Simulacres*, nr. 6, 2002, p. 139

b. Virtuele lagen van het verleden

“With Betty disappearing only to reappear inside what was previously a rotting corpse, all referentials of reality are dissolved. We become frozen in a stasis of indiscernibility, exorcistically crystallized. The only platform we now have to stand on is the evanescent present; our reliance on the scenes before us continuing within the reassuring bounds of temporal linearity. In minutes even that is shattered. ..., Lynch liquidates time: blending past, present and future in a Molotovian cocktail of confusion.”⁵

Het vervolg van het tweede deel van *Mulholland Drive* bewerkstelligt een continue verwarring van de tijd met behulp van een hallucinante opeenvolging van flashbacks die elke vorm van chronologie met de voeten treedt.⁶ De ononderscheidbaarheid wordt ook hier in de hand gewerkt door de montage en de cameravoering die de flashbacks - afkomstig uit verschillende ononderscheidbare lagen van het verleden - ongemerkt doet overvloeien in het actuele heden. (Bijlage I)

"L'art de Lynch consiste à introduire subrepticement ces flashes-back, selon la logique de l'indication non explicite qui préside à la mise en scène.”⁷

Pas na een tweede of derde visie kan de logica van de narratieve orde gereconstrueerd worden aan de hand van een aantal aanwijzingen die Lynch geeft. Zo speelt de scène die we eerst zien, waarin Diane wakker wordt en de deur opent voor de buurvrouw zich eigenlijk op het einde van het verhaal af. Wanneer de buurvrouw haar asbak opraapt zoomt de camera in op het blauwe sleuteltje (deze keer een doodgewone sleutel) dat op de tafel ligt. In één van de laatste scènes in de film komen we te weten dat dit het sleuteltje is dat Diane van de huurmoordenaar zal ontvangen wanneer hij de moord op Camilla (Rita) volbracht heeft. Wanneer Diane zich tijdens het koffiezetten dus plots omdraait en Camilla ziet weten we dat dit een hallucinatie is omdat Camilla eigenlijk al dood is (dit is het moment waarop ze de woorden *'You came back'* zegt, waarop al gealludeerd werd tijdens de scène waarin de meisjes Betty's rol repeteren).

Na de hallucinatie van Camilla begeeft Diane zich met haar kop koffie in de hand richting zetel. Als ze in het volgende beeld over de zetel stapt heeft ze geen tas koffie meer vast maar een drankje met ijs. Het 'faux-raccord' bewerkstelligt dus een overgang naar het verleden; een zoom naar de tafel toont dat er geen sleuteltje ligt, wel nog de asbak. Hieruit kan afgeleid worden dat we ons in het verleden

⁵ S. Rees, "Echoes of indiscernibility", 2002, www.davidlynch.de/samrees.html

⁶ Bijlage I bevat een schematische vergelijking van de narratieve en chronologische orde van dit tweede deel

⁷ P. Couté, "A peine eut-elle franchi la route...Éléments pour une (re-)lecture de Mulholland Drive", *Eclipses*, nr. 34, 2002, pp. 36-46, p. 40

bevinden want de buurvrouw is haar asbak nog niet komen halen en de afwezigheid van het sleuteltje is een teken dat de moord nog niet uitgevoerd is. In de scène die volgt zien we hoe Camilla, die nu in de zetel ligt, Diane eerst opvrijt om haar dan te zeggen dat ze wil stoppen met hun relatie. De scène eindigt op Diane's woorden *'It's him isn't it?'* waarop we plots overgaan naar weer een andere flashback.

Deze brengt ons opnieuw naar Adam's filmset waar Diane als figurant verschijnt en Camilla nu de hoofdrol vertolkt, die in deel I voor de blonde Camilla Rhodes voorbehouden was.

In deze scène doet zich opnieuw een verwarring voor tussen acteren en niet-acteren.

Adam geeft Camilla's tegenspeler acteerinstructies voor een romantische scène in de auto. Terwijl hij hem voordoet hoe hij de scène wil hebben, verliest hij alle controle als regisseur en begint Camilla passioneel op de mond te kussen. Het gaat hier al lang niet meer om acteren, wat ook niet zo vreemd is gezien de twee een koppel vormen en elke grens tussen betrokkenheid en controle op de set dus zoek is. Vervolgens laat Adam zijn machtige regisseursfunctie opnieuw gelden door iedereen van de set te sturen (*'Clear the set!*). Behalve Diane, die op vraag van Camilla mag blijven toekijken hoe haar geliefde voor haar ogen een ander kust.

c. Opnieuw onderscheidbaarheid acteren/niet-acteren

Ondertussen heeft de kijker zich, ondanks de constante verwarring van de tijd, al een beeld kunnen vormen van Diane's leven, waarin het einde van de relatie met Camilla centraal staat. Tijdens de flashback op Adam's filmset werd al kort gerefereerd naar haar mislukte carrière als actrice. Het verhaal van Betty lijkt ondertussen ver weg. Maar na het telefoongesprek tussen Diane en Camilla begint de ononderscheidbaarheid tussen virtueel (nu Betty's verhaal) en actueel (Diane's verhaal) opnieuw op te treden. In de scène die volgt, verschijnt immers opnieuw de close-up van het straatnaambord van 'Mulholland Drive', ook dezelfde melancholische en onheilspellende muziek die de beginscènes begeleidde zet weer in. Dezelfde beelden van de zwarte limo volgen de auto in bovenaanzicht, alleen zit deze keer niet Rita maar Diane in de wagen. Wanneer ook nu de chauffeur de wagen stopt herhaalt Diane exact de woorden van Rita *'What are you doing? We don't stop here.'* En net op het moment dat de kijker vreest dat Diane hetzelfde lot beschoren is als Rita verschijnt Camilla aan de auto, pakt Diane bij de hand en leidt haar via een shortcut naar Adam's villa waar een party bezig is.

Op het feest zet zich in de eerste plaats opnieuw de ononderscheidbaarheid tussen acteren en niet-acteren in, op het feest duiken immers allerlei personages uit het eerste deel van de film weer op maar nu in een andere rol (één van de Castigliani's verschijnt als rechter, Coco is nu de moeder van Adam

en ook de Cowboy en de blonde Camilla Rhodes duiken weer op). Het geheel van de scène brengt de ononderscheidbaarheid van alle voorgaande acteerscènes tot een hoogtepunt: het lijkt wel alsof we na het zien van een film (deel I) nu kennismaken met de crew op één of ander jetsetfeestje.

*"Het lijkt wel alsof je als argeloze filmliefhebber op een Hollywoodfeestje bent beland en de verschillende personages die de acteurs gespeeld hebben, aan je ogen ziet voorbijtrekken. De werkelijke context van een filmproductie (acteurs die pretenderen iemand anders te zijn en in een volgende film weer iemand anders) en de fictieve vertelling in de film zelf overlappen elkaar."*⁸

We komen in het hoofdstuk over de personages nog uitgebreid terug op de consequenties van de ononderscheidbaarheid tussen acteren/niet-acteren en op de 're-casting' die zich voordoet in de raamvertelling van *Mulholland Drive* (II.2.3.2).

Het tweede principe van ononderscheidbaarheid doet opnieuw het virtuele (Betty's verhaal) met het actuele niveau (Diane's verhaal) kristalliseren wanneer Diane aan tafel enkele anekdotes uit haar leven onthult. Op aarzelende manier vertelt ze hoe ze in Ontario een danswedstrijd won die haar naar Hollywood bracht:

'I always wanted to come here. I sort of won this jitterbug contest. That sort of led to acting, you know, wanting to act.'

Ze vertelt verder dat ze dankzij de erfenis van haar tante de middelen verwierf om naar Hollywood te verhuizen. Als Coco haar vraagt waar ze Camilla leerde kennen krijgen we een pijnlijke samenvatting van haar mislukte carrière:

COCO
So where did you meet Camilla?

DIANE
On the Sylvia North Story

MAN SITTING NEXT TO DIANE
Yeah. Camilla's great in that.

DIANE
Yeah. I wanted the lead so bad.
Anyway Camilla got the part.

DIANE
The director...

MAN SITTING NEXT TO DIANE
Bob Rooker?

DIANE
Yes. He didn't think so much of me. Anyway, that's when we became friends.

⁸ C. De Boeck, p. 27

She helped me getting some parts in some of her films.

COCO

I see.

Beelden van Diane worden afgewisseld met shots van Adam die druk bezig is Camilla's nek te kussen en Coco die naar Diane's verhaal luistert met een blik die het midden houdt tussen medelijden en minachting. Terwijl Coco de laatste dialooglijn uitspreekt toont de camera in close-up hoe ze zacht op Diane's handen klopt. Zoals bij Pete in *Lost Highway* beginnen de beelden vanuit Diane's gezichtspunt vanaf dan onscherper te worden als teken dat haar geest de controle begint te verliezen. De ongemakkelijke situatie waarin Diane zich bevindt wordt nog verergerd wanneer de blonde vrouw (die in deel I de rol van Camilla Rhodes speelt) iets in Camilla's oor fluistert, waarbij ze alle twee ongegeneerd in Diane's richting kijken, vervolgens kust de vrouw Camilla op de mond en gaat weer weg. Wanneer Adam en Camilla hun verloving aankondigen kan Diane de tranen die ze al de hele avond probeert te verbijten niet langer bedwingen.

Ook op de verschillen tussen Betty's en Diane's verhaal komen we nog terug in de hoofdstukken ononderscheidbaarheid reëel/imaginair en de falsifiërende narratie in *Mulholland Drive*.

d. 'Llorando por tu amor'

Een nieuwe flashback brengt ons naar de ochtend die zich na het verlovingsfeest afspeelt. Diane zit opnieuw aan hetzelfde tafeltje in de Winkies met tegenover haar de onbeholpen huurmoordenaar Joe, die we kennen uit een scène uit deel I, die vooralsnog geen enkele verklaring of betekenis heeft gekregen in de film en waarin we Joe een zekere Ed zien vermoorden, wat door allerlei omstandigheden in het honderd loopt. Een point-of-view shot van Diane toont het naamplaatje van dezelfde serveuse (dezelfde actrice) die nu niet Diane maar Betty heet. Diane haalt een foto boven die er exact hetzelfde uitziet als die waarmee Adam in deel I Camilla Rhodes kreeg opgedrongen, maar nu is het de andere Camilla Rhodes (Rita) die op de foto staat. De huurmoordenaar toont Diane het blauwe sleuteltje *'When it's finished you'll find this where I told you.'* De close-up van het blauwe sleuteltje wordt gevolgd door een point-of-view shot waarin Diane nu Dan aan de toonbank van de Winkies ziet staan. Hij kijkt terug naar haar.

Vervolgens volgt een volledig gedeconnecteerde situatie want zoals in de droom eindigt ook deze Winkiescène met een beeld van de achterkant van het restaurant waar we de vreemde zwerver vinden. De situatie is volledig losgekoppeld van de vorige die zich overdag afspeelt, terwijl het nu nacht is. De camera beweegt zich op dezelfde manier langs de muur en draait om de hoek om de zwerver in zijn kader te vatten die nu het kubusvormige blauwe doosje in zijn handen heeft. Wanneer hij het laat vallen in een bruine zak met afval komen de twee oude mensen (in een mini-versie) waar Betty in deel I op het vliegtuig zat uit de zak gelopen

In de laatste scène keren we dan uiteindelijk terug naar het actuele heden waar we ons in het begin van deel II bevonden, wat duidelijk wordt aangegeven door de close-up van het blauwe sleuteltje op de tafel. Betty zit met rood gezwollen gezicht in de zetel en kijkt naar het sleuteltje – het teken van de gruwelijke daad – wanneer er op de deur wordt geklopt. De situatie wordt volledig in het absurde getrokken wanneer we de twee oudjes nu in Diane's appartement zien binnenkomen terwijl op de achtergrond een hysterisch gelach en gekrijs af en aan stijgt. Het geklop op de deur houdt aan en de twee oudjes die nu plots hun ware grootte terughebben drijven een hysterisch gillende Betty naar haar slaapkamer waar ze een revolver uit het nachtkastje neemt en zelfmoord pleegt.

De kamer gaat op in rook en flitsend blauw licht wat overgaat in de aanvankelijk floue maar dan scherper wordende lichtbeelden van een lachende Betty en Rita die in superpositie komen met de lichtjes van L.A., de dromerige themamuziek begeleidt de beelden die dan overgaan naar het lege podium van 'Club Silencio' waar enkel een blauwe spot op de microfoon staat gericht. Het beeld gaat over naar zwart en eindigt met een gefluisterd 'Silencio'.

In dit laatste deel kristalliseren beelden onophoudelijk met elkaar, Dan – die we voor de rest van de film niet meer terugzagen – duikt nu plots weer op, maar ook het beeld van de zwerver die nu in bezit is van het vreemde doosje, het lege podium in 'Club Silencio' en vooral de beelden van Diane's

zelfmoord waarin ze opnieuw exact dezelfde positie inneemt in het bed als het lijk dat Rita en Betty in deel I vonden.

Het laatste woord van *Mulholland Drive* (een gefluisterd 'Silencio') ontkent net als in *Lost Highway* de herhaling van het zinnetje 'Dick Laurent is dead' elke hoop op een oplossing of op een einde. De stilte draagt immers altijd een spoor van het geheim in zich, en een film als *Mulholland Drive* die volledig doordrongen is van de onmogelijkheid om zichzelf te verklaren verwijst niet langer naar de stilte van één geheim, maar naar de allesoverheersende stilte van het mysterie.

1.2.3 Ononderscheidbaarheid helder/opaak, kiem/milieu

De esthetische uitdrukking duister/helder doet in *Mulholland Drive* twee centrale antagonismes kristalliseren: het niveau van de personages en het niveau van de setting.

a. De personages

Rita wordt voorgesteld als een donkere Spaanse vamp, met haar golvende zwarte haren die haar gezicht half verbergen, lijkt ze omgeven door de nacht en duistere geheimen, zoals o.a. blijkt uit de massa geld die uit haar tas tevoorschijn komt en 'Club Silencio', die de enige concrete elementen uit haar verleden zijn die in deel I naar boven komen. Haar meest opvallende trek is een sluimerende angst die haar het sterkst overvalt wanneer ze samen met Betty op zoek gaat naar haar ware identiteit. Het lijkt alsof ze schrik heeft iets vreselijks te weten te komen. Haar geheimen en angsten staan in fel contrast met het naïeve, onbezoedelde karakter van de blonde Betty die schittert in doorzichtigheid. Vol ambitie en blakend van zelfvertrouwen staat haar leven in het teken van de hoop in Hollywood haar dromen te vervullen.

Nadat ze terugkeren van Diane's appartement waar ze een lijk aantreffen begint zich een verandering in het antagonisme tussen de personages in te zetten. Na een intieme vrijscène lijkt het wel of Rita letterlijk het leven uit Betty gezogen heeft, want ze ziet er plots veel minder bleek uit en haar gezicht krijgt een ontspannen uitdrukking. Betty daarentegen lijkt daarna veel van haar helderheid verloren te hebben, de verwondering in haar blik verandert in afwezigheid, haar trekken nemen een strakkere uitdrukking aan.

De omkering zet zich nog sterker door in deel II waar Betty nu opduikt als Diane, die wel haar tegenbeeld lijkt: Betty's verfijnde outfitjes maken plaats voor een grauwe kamerjas en haar gezicht vertoont diepe sporen van woede en verdriet. De helderheid van Betty is in het tweede deel van de

film volledig verschoven naar Camilla die nu met volrode lippen en vol levenslust het scherm domineert. Zij blijkt nu de nieuwste ster aan het Hollywood-firmament te zijn en is de verloofde van één van de hipste regisseurs van het moment.

b. De setting

Een antagonisme dat hiermee verband houdt is het contrast tussen de allesoverheersende helderheid van L.A. (City of Lights) en zijn opake achterzijde.

In één van de eerste scènes van de film rijden we over ‘Mulholland Drive’, een weg die de toppen van de Santa Monica Mountains volgt en schitterende uitzichten biedt op de vallei met de stad langs de ene kant en de Hollywood Hills aan de andere kant. Doorheen de film krijgen we herhaaldelijk panoramische beelden te zien van de City of Lights, maar telkens wordt het beeld half verduisterd door de dichte struiken en bomen die zich op het voorplan bevinden. De mysterieuze krachten van de wilde bossen of ‘holy woods’, waar de naam Hollywood van afstamt, hebben een belangrijke functie in de film en omhullen het hart van de menselijke schijn in een onheilspellende duisternis.

We merkten reeds op dat de film in een circuit van ononderscheidbaarheid treedt nadat Diane in de limo plaatsneemt die haar naar Adam's feest moet brengen. De muziek en de beelden zijn hetzelfde (straatnaambord 'Mulholland Drive', auto in bovenaanzicht) als in het begin van de film. Na het auto-ongeluk zagen we een half-bewusteloze Rita zich een weg naar beneden banen door de duisternis van de struiken. Als de auto stopt komt Camilla aangelopen en neemt Diane mee via een shortcut die hen doorheen het duistere struikgewas leidt. In tegenstelling tot Rita klimmen de meisjes nu naar boven in plaats van af te dalen. Maar ook de muziek die aanvankelijk een herhaling was van het thema dat Rita begeleidde varieert langzaam naar een ander, onheilspellender thema.

"Le double trajet, physique et intérieur, confronte l'immensité de Los Angeles (les plans en plongée ou panoramiques) à l'insondable de l'intimité. De ces espaces, où passe la frontière entre le réel et le psychique, le dehors et le dedans?"⁹

De dromerige cameravoering en melancholische muziek geven de scène opnieuw een heel irreëel en efemer karakter, het exterieur, de duistere struiken die Hollywood omringen, ondergaat een sterke interiorisering die aanleiding geeft tot een ek-statische tijd die Diane en Camilla een laatste moment van geluk schenkt (want op het feest kondigt Camilla haar verloving met Adam aan).

Terwijl de meisjes naar Adam's villa klimmen doemen de duizenden lichtjes van L.A. weer op. De opaciteit van de omgeving gaat opnieuw over in de fabelachtige helderheid van de stad.

⁹ G. Astic, "Disparaître ici", p. 140

Terwijl in *Lost Highway* L.A. vooral gecontrasteerd werd met de uitgestrekte woestijn die haar omringt doet zich in *Mulholland Drive* een gelijkaardig spel voor tussen de allesoverheersend helderheid van de City of Dreams, waar alles over-belicht is, en de beboste heuvelachtige omstreken die LA omringen.

Maar ook hier is er niet zozeer sprake van een tegenstelling van de twee termen als wel een wederzijdse implicatie. Want natuurlijk heeft L.A. ook zijn duistere kanten die in het eerste deel van de film vertegenwoordigd worden door de figuur van Mr. Roque en zijn handlangers, de vreemde zwerver en obscure nachtclubs als 'Club Silencio'. Het tweede deel verwijst dan weer in zijn geheel naar de opake onderbuik van L.A., een stad voor wie de zelfmoord van gebroken actrices als Diane niet meer dan dagelijkse kost is.

Het idee kiem/milieu doet zich volgens Deleuze voor in elke film-in-de-film. *Mulholland Drive* is onmiskenbaar een voorbeeld van een film die verwickeld is in het complot dat de cinema van binnenuit corrumpeert, in het laatste hoofdstuk over de macht van de schijn in Hollywood gaan we hier dieper op in. (II.2.3.2)

Ter besluit sommen we de belangrijkste kristallisatieprocessen nog eens op. Enerzijds deed zich reeds in het begin van de film een verwarring tussen droom en werkelijkheid voor, die voortkwam uit het feit dat de werkelijkheid doordrongen wordt van droomtaferelen en vice versa. Bovendien wordt de droom losgekoppeld van een dromer en gaat op zichzelf gelden. Anderzijds deed zich een verwarring acteren/niet-acteren voor die culmineert in Adam's feest waar allerlei personages plots weer opduiken in andere rollen. Het meest belangrijke kristallisatieproces, dat beide andere omvat is datgene dat voortdurend virtuele elementen uit één versie van het verhaal, doet penetreren in het actuele niveau waarin we ons bevinden, waardoor dit niveau zijn actualiteitswaarde steeds meer ging verliezen. Ook het antagonisme helder/opaak in personages en setting heeft alles te maken met de ononderscheidbaarheid die zich voordoet tussen twee mogelijke versies van een verhaal, die er uiteindelijk toe leidt dat geen van beide niveaus als meer actueel en werkelijk kan ervaren worden dan het ander.

1.3 Ononderscheidbaarheid reëel/imaginair

1.3.1 De 'psychogenic fugue': een poging tot interpretatie

Tijdens een interview met Chris Rodley liet Lynch zich de term 'psychogenic fugue' ontvallen om naar Fred's toestand te verwijzen.¹ Dit is een klinische term die verwijst naar een mentale toestand waarin een persoon zijn eigen identiteit verliest en zich een nieuwe ingebeelde identiteit aanmeet. Tijdens de 'fugue' is de persoon schijnbaar volledig bij bewustzijn, achteraf herinnert hij zich echter niets van zijn tijdelijke psychose.

Barry Gifford, co-scenarist van *Lost Highway* geeft in een interview wat meer uitleg over deze term:

"It is as if you decided to change your life and showed up with a different name and entirely created a new identity for yourself and really grew to believe you were this new person. There are different kinds of fugue states, and a psychogenic fugue takes place only in your mind, you don't really go anywhere."²

Gezien Lynch doorgaans zwijgzaam is wat de verklaring van zijn films betreft, worden de weinige tips die hij wel ontsluit steevast gretig aangegrepen door filmcritici. De 'psychogenic fugue' is dan ook een felbesproken thema in recensies en interviews en wordt - vooral door critici die de film op rationele manier willen verklaren - dankbaar gehanteerd als een middel om Pete's verhaal te reduceren tot een louter psychotische fantasie van Fred.

Maar Barry Gifford wijst er elders op dat deze uitleg maar een benadering is die zeker niet alles kan verklaren.³ Bovendien hecht Lynch zelf in het desbetreffende interview met Chris Rodley meer belang aan de muzikale betekenis van de term fuga (een thema dat herhaald wordt maar met variaties) dan aan de klinische uitleg.

Lost Highway heeft wat Lynch betreft dus vooral te maken met het afwisselen van twee thema's die wederzijds variaties van elkaar maken en tegelijkertijd van elkaar gescheiden blijven.

¹ C. Rodley (ed.), *Lynch on Lynch*, 1997, p. 238-39

² S. Biodrowski, "Lost Highway. The solution", *Cinefantastique*, vol. 28, nr. 10, 1997, p. 36

³ "You might say that this is an explanation for what happens. However, this is not a complete explanation for the film. Things happen in this film that are not - and should not be - easily explained."; P. Woods, *Weirdsville USA: the obsessive universe of David Lynch*, 1997, p. 182

*"...it goes from one thing, segues to another, and then I think it comes back again. And so is Lost Highway. (...) But it gets pretty crazy with two themes churning, finding a way to separate and then coming back again."*⁴

Bovendien is er al minstens één groot probleem met deze uitleg: binnen de diëgetische ruimte van de film is Fred werkelijk in Pete veranderd. Wat betekenen anders de beelden van scheurend vlees en bloed die gepaard gaan met de desintegratie van Fred's lichaam? Bovendien komt ook Pete's lichaam niet ongedeerd uit de transformatie wat blijkt uit de gapende wonde op zijn voorhoofd. Dat Pete's verhaal slechts een mentale fantasie van Fred zou zijn kan evenmin verklaren dat de detectives die Andy's appartement onderzoeken Pete's vingerafdrukken vinden (*'We've got Pete Dayton's prints all over this place.'*).

Lynch wijst erop dat binnen de logica van het verhaal, die verwickeld is in de logica van Fred's verwarde geest, beide versies de realiteit zijn.

*"A lot of Lost Highway is internal. It's Fred's story. It's not a dream. It's realistic, though according to Fred's logic."*⁵

Een laatste aspect dat deze poging tot ratio echter volledig teniet doet is het feit dat wanneer Pete opnieuw in Fred verandert de uitleg van de 'psychogenic fugue' zou vereisen dat we Fred terug in zijn cel vinden, wachtend op zijn elektrocutie. Niets is echter minder waar: eens terug getransformeerd bevindt Fred zich nog in de woestijn en gebruikt dezelfde wagen die Pete gebruikte om naar daar te komen om mee weg te vluchten.

⁴ C. Rodley 1997, p. 239; we komen terug op het thema van variatie en herhaling in het hoofdstuk over de falsifiërende narratie

⁵ S. Mitchell, "David Lynch and the road" in: Sargeant & S. Watson 1999, p. 245

1.3.2 Mulholland Drive: het was maar een droom...

De meest bevredigende verklaring van *Mulholland Drive*, althans voor wie op zoek gaat naar een coherent verhaal, is om het eerste deel te beschouwen als een droom van de mislukte actrice Diane; een interpretatie die ondersteund wordt door het feit dat Diane in het begin van deel II wordt wakker gemaakt door de Cowboy, die het teken geeft dat de droom voorbij is.⁶

Freud's droomtheorie zegt dat we in de droom een onvervuld verlangen uiten. In de droom stelt Diane zich alles anders voor dan het was: Rita is haar geheugen kwijt en laat Betty toe haar te helpen bij de zoektocht naar haar identiteit, waardoor ze dichterbij elkaar toe groeien. De hele relatie met Camilla kent in de droom dus een onschuldig nieuw begin en bereikt het gewenste hoogtepunt wanneer ze samen de liefde bedrijven. Tegelijkertijd stelt Betty zichzelf voor als een jonge, naïeve actrice die op het punt staat de nieuwste revelatie van Hollywood te worden. In haar droom herbeleeft ze op een andere manier de gevoelens van jaloezie, rivaliteit en het verlangen naar de dood die haar echte leven tot een puinhoop maakten. Zo kunnen de auto-crash en het lijk dat de meisjes vinden geïnterpreteerd worden als referenties naar Diane's echte doodsverlangen.

Een tweede aspect die de droominterpretatie kan ondersteunen is de auto-representatie. Dit betekent dat in een droom een ander ook het ik uitbeeldt. Rita is zonder twijfel een verdubbeling van Diane omdat in het echte leven Camilla de vrouw is die Diane had willen zijn; wat ook de reden kan zijn voor haar nogal obsessieve relatie. Een ander voorbeeld is het verhaal van Adam, die zijn vrouw met een ander in bed vindt. Ook Adam kunnen we binnen het kader van de droom interpreteren als een auto-representatie van Diane die ook door haar geliefde wordt bedrogen en vervolgens verlaten. Een ander aspect is dat de woorden *'This is the girl!'* terugkomen in deel twee wanneer Diane de persfoto van Rita toont aan de huurmoordenaar. Op deze manier wordt in de droom de onmacht en frustratie die in Diane's leven voortkomen uit de mislukte relatie met Camilla herhaald in de frustratie van een filmregisseur die met exact dezelfde woorden een actrice krijgt opgelegd van bovenuit.

Maar hoewel de droominterpretatie de rationele critici misschien tijdelijk kan bevredigen is ze allerminst waterdicht. Een groot aantal scènes en pistes blijft onbesproken.

De grootste incongruentie treedt op in het verhaal van Adam, want de scènes die zich zogezegd in de droom zouden afspelen zijn ook in de werkelijkheid gebeurd: tijdens het feest in zijn villa (in het tweede deel) refereert Adam op nogal smalende manier naar zijn echtscheiding (*'I got the pool, she got the poolguy'*), die het gevolg was van de gebeurtenissen die we in deel I zagen: zijn verhaal lijkt

⁶ Voor de uitgebreide interpretatie van *Mulholland Drive* als droom waar ik mij hier op baseer zie: M. Villain, "Jouissance douloureuse dy mystère", *Eclipses*, nr. 34, 2002, pp. 26-34; Zie ook: C. Willman Hard 'Drive', 2002, www.ew.com; E. Gonzalez, "Mulholland Drive", 2001, www.slantmagazine.com

zich dus allerminst te plooiën naar de droomlogica en zet zich schijnbaar lineair-chronologisch verder van deel I naar deel II.

Een andere complicatie is de verschijning van Betty's tante in het midden van de film, want in de droom is de tante op reis en in de werkelijkheid is ze dood. Uiteindelijk blijven er nog een hele hoop aspecten in het ongewisse bij de droominterpretatie: de scènes met de huurmoordenaar, de betekenis van de illustere figuren Mr. Roque en zijn handlanger de Cow-boy, de zoektocht naar 'the missing girl', het lijk in Diane's appartement,...

Een andere vraag die niet beantwoord kan worden is wanneer deze droom dan plaatsvindt. In welke tijd bevinden we ons? Het hele eerste deel zit gesandwichd tussen de generiek met de zoom op een bed (leeg?) en het beeld van Diane die in haar bed ligt te slapen terwijl we in voice-off de Cowboy horen zeggen dat het tijd is om wakker te worden. De logica zou de droom dus aan Diane toeschrijven maar dit wordt echter weer gedestabiliseerd door de positie die Diane in het bed inneemt, die exact hetzelfde is als die waarin Betty en Rita op het einde van deel I de dode Diane Selwyn aantreffen maar die toch niet dezelfde vrouw is, zoals in het vorige hoofdstuk werd opgemerkt.⁷

Ook de scène met de dromer in de Winkies krijgt geen verklaring in de droominterpretatie, het is slechts een droom-in-de-droom zonder verdere betekenis. De vreemde scène wordt door Lynch echter niet voor niets helemaal aan het begin geplaatst, ook de nadrukkelijkheid waarmee de scène gefilmd is wijst erop dat Lynch ons hier iets meer wil zeggen. Bij een eerste visie zal de scène voor de toeschouwer als volledig gratis worden ervaren, buiten de locatie lijkt er geen enkel verband met de rest van het verhaal. Naar onze mening is de scène echter exemplarisch voor de rest van de film in de zin dat ze de kijker - voor we overgaan tot het verhaal - duidelijk maakt dat er geen opdeling reëel/imaginair meer mogelijk is in deze film en dat we daar ook niet naar moeten zoeken. Zoals in de Winkiescène vloeit de werkelijkheid ook in het geheel van de film onmerkbaar over in de droom en worden beide ononderscheidbaar.

"Either section of Mulholland Drive can be read as a dream version of the other's reality - though things are never quite that straightforward in Lynch's imagined construct of dreams folding into dreams. Moments of explicit fantasia recur throughout leaving abstrusely open - and somewhat redundant - questions whether dream or reality is the more 'realistic' state of experience."⁸

⁷ Pascal Couté omschrijft het proces van betekenisgeving in *Mulholland Drive* als een voortdurend shift van determinatie naar indeterminatie: in een eerste stap presenteert de film zich als vreemd en incoherent, een tweede visie laat toe de structuur van het verhaal op logische manier te reconstrueren (enerzijds het plaatsen van de delen in de tijd, anderzijds het interpreteren van deel I als een droom) Maar een laatste lezing maakt duidelijk dat er allerlei incongruenties opduiken die zich niet laten verklaren: "...l'impossible reprend ses droits, dans la discrétion de failles qui empêchent le film de se clore en un tout achevé. Mais il fallait que le tout puisse se dégager pour qu'au sein de celui-ci s'introduisent des points d'indétermination qui forcent le tout à s'ouvrir. Mulholland Drive n'est ainsi ni le chaos d'une histoire dénuée de sens, ni la totalité fermée d'un récit organique, mais un tout qui s'ouvre à l'intérieur de lui-même."; P. Couté, "A peine eut-elle franchi la route...Éléments pour une (re-)lecture de Mulholland Drive, *Eclipses*, nr. 34, pp. 36-46, p. 45

⁸ A. Gargett, "Perfect ghosts: mulholland drive", 2002, www.disinfo.com/pages/article/id2220/pg4, p. 2 van 2. 12

1.3.3 De weg naar ononderscheidbaarheid reëel / imaginair

In het organisch regime kenmerkt het reële zich door zijn continuïteit, het is een aaneenschakeling van logische en motorische verbanden. De verschijning van mentale beelden moet altijd gerechtvaardigd worden vanuit een eis uit de werkelijkheid en de overgang van reëel naar imaginair wordt duidelijk gemaakt door de mise-en-scène. In het kristallijn regime daarentegen is de verschijning van het imaginaire niet langer afhankelijk van een eis van het verhaal, het virtuele en het imaginaire gaan voor zichzelf gelden waardoor ze gelijkwaardig worden aan het actuele en reële niveau; hun onderlinge uitwisseling wordt bovendien ononderscheidbaar gemaakt en niet langer duidelijk aangegeven (omdat de cameravoering het verschil tussen objectieve en subjectieve beelden in het ongewisse laat).

In dit verband verwijzen we kort naar de eindverhandeling van Christoph Foqué, waarin de relatie tussen Lynch en het magisch-realisme onderzocht wordt. Zijn bevindingen geven ons tevens de mogelijkheid om kort in te gaan op de evolutie van het filmisch oeuvre van David Lynch.⁹

Eén van de belangrijkste conclusies van het onderzoek van Foqué is dat het reële en imaginaire zowel bij het magisch-realisme als bij David Lynch op zodanige manier tegenover elkaar geplaatst worden dat hun een gelijk bestaansrecht en een evenredig aandeel wordt verleent.

Het verschil tussen Lynch' vroegere werken die Foqué onderzoekt, met name *Twin Peaks*, *Blue Velvet* en *Wild at Heart*, is dat in *Lost Highway* - en dit geldt ook voor *Mulholland Drive* - de twee werelden niet langer duidelijk gecontrasteerd worden.¹⁰ Foqué bespreekt twee middelen die Lynch gebruikt om de overgang van reëel naar imaginair te bewerkstelligen: enerzijds het contrast dag/niet-dag, dat op een hoger niveau uitdrukking geeft aan het contrast tussen Goed en Kwaad; anderzijds het gebruik van motieven die de passage naar een andere werkelijkheidsniveau inleiden.

"De nacht vormt telkens het decor voor een openbaring van de geestelijke waanzin, de droomwereld en het imaginaire. Dit contrasteert fel met de rationele, herkenbare dagelijkse werkelijkheid."¹¹

Een uitzondering op dit principe doet zich volgens Foqué voor in *Lost Highway* die niet in de eerste plaats volgens de dag/niet-dag tegenstelling is ingedeeld maar eerder een spiegelstructuur hanteert op niveau van de personages en locaties; de weerspiegeling doet niet alleen contrasten (zoals het dag/niet-dag contrast) maar ook gelijkenissen tussen de twee werelden ontstaan. Hetzelfde geldt voor

⁹ C. Foqué, 1999

¹⁰ Gezien de datum van publicatie (1999) was het onmogelijk om ook *Mulholland Drive* in dit onderzoek op te nemen, wat ons betreft is de evolutie die Foqué opmerkt en die zich inzet bij *Lost Highway* perfect door te trekken naar *Mulholland Drive*.

¹¹ C. Foqué, op. cit., p. 174

Mulholland Drive waarin de twee werkelijkheidsniveaus niet absoluut met elkaar gecontrasteerd worden maar twee onderling onverenigbare versies van het verhaal zich in elkaar verweven en onderling ononderscheidbaar worden.

Een tweede aspect waar Foqué op wijst zijn de motieven die Lynch gebruikt om de grens aan te geven tussen twee parallelle werkelijkheden.¹² Terwijl in *Blue Velvet*, het 'oor'-motief, in *Wild at Heart* het 'glazen-bol'-motief en in *Twin Peaks* het 'red velvet curtain'-motief het betreden van een imaginaire wereld inleiden hebben deze passage-motieven in *Lost Highway* en *Mulholland Drive* hun betekenis verloren. Het 'lost highway'-motief en het 'blue-box'-motief leiden nog wel de doorgang naar een andere wereld in, maar het is niet langer zeker aan welke zijde van de grens zich de werkelijkheid bevindt omdat imaginair en reëel voortdurend in elkaar overvloeien, zelfs binnen één bepaald niveau.

Een tweede basiskarakter van het magisch-realisme dat Foqué terugvindt in Lynch' vroegere films is dat de realiteit steeds als vertrekpunt geldt:

*"Magisch-realisme neemt steeds een reële situatie die verankerd ligt in de werkelijkheid, als uitgangspunt, om deze dan later te kunnen overstijgen."*¹³

Maar opnieuw beschouwt hij *Lost Highway* als uitzondering op dit principe. Terwijl in *Blue Velvet*, *Wild at Heart* en *Twin Peaks* de kijker steeds eerst een herkenbare beschrijving van de reële setting krijgt, en het aandeel droom of werkelijkheid duidelijk onderscheiden is door de dag/niet-dag tegenstelling, is dit niet het geval in *Lost Highway* en *Mulholland Drive* waar alle verhoudingen tussen droom en werkelijkheid scheef getrokken zijn en de kijker al van in het begin de indruk heeft midden in een droom te belanden. Elk deel van Fred's verhaal kan een droom (of imaginaire constructie) zijn van Pete en omgekeerd, hetzelfde geldt voor *Mulholland Drive*, het is niet langer mogelijk aan deze of gene scène de ontologische status van 'echtheid' toe te kennen.

Dus terwijl Lynch' vroegere films - die door de meeste critici ook al als 'weird' werden omschreven - worden hierin toch nog een aantal principes van het organische regime gerespecteerd: imaginaire en werkelijke wereld zijn onderscheidbaar en de overgang naar een ander niveau wordt duidelijk aangegeven.

En hoewel reeds in *Twin Peaks* (zowel de serie als de film *Fire walk with me*) de grenzen tussen reëel en imaginair al begonnen te vervagen zet de deleuziaanse ononderscheidbaarheid zich pas echt in bij *Lost Highway* en *Mulholland Drive*. Pogingen om een deel van een film als fantasie of droom te

¹² Zie H. 9.3.1: 'Motieven bij het 'switchen' tussen de twee werelden'; in: Foqué 1999, p. 164-69

¹³ C. Foqué, op. cit., p. 175

verklaren schieten te kort omdat ook de zgn. werkelijkheid bij Lynch onstabiel is en voortdurend gepermuteerd wordt door het imaginaire. Het imaginaire is bovendien niet langer afhankelijk van het werkelijke om te kunnen verschijnen maar gaat voor zichzelf gelden. Evenmin worden de overgangen tussen reëel en imaginair nog duidelijk aangegeven, integendeel de verschillende werkelijkheidsniveaus vloeien met behulp van de eigenzinnige cameravoering van David Lynch naadloos in elkaar over. De intuïtieve droomlogica heerst niet langer enkel over scènes die we als imaginair kunnen bestempelen maar infecteert het hele filmisch regime en veroorzaakt een continu oscillatieproces van de ene pool naar de andere.

2. FALSIFIËRENDE NARRATIE IN LOST HIGHWAY EN MULHOLLAND DRIVE

2.1 Discontinuïteit: montage, relatie beeld/geluid

2.1.1 Discontinuïteit tussen beelden

In het hoofdstuk over de montage bij Deleuze werd duidelijk gemaakt dat een coherente narratie afhankelijk is van een montage die werkt via aaneenschakeling. Deze aaneenschakeling van beelden is erop gericht de breuk tussen beelden zo onzichtbaar mogelijk te maken door middel van een continuïteit van beweging van het ene naar het andere beeld. Het kristallijn regime daarentegen breekt met de continuïteit van beweging, wat aanleiding geeft tot het ontstaan van irrationele breuken tussen beelden. De cut wordt dan een tussenruimte die autonoom is en onherleidbaar tot het ene of het andere beeld dat ze splitst.

*"L'intervalle se libère, l'interstice devient irréductible et vaut pour lui-même."*¹

Een goed voorbeeld van een 'faux-raccord', dat een irrationele breuk tussen beelden bewerkstelligt is de volgende scène uit *Mulholland Drive*. In het eerste beeld zien we hoe Diane (die alleen is) met een kop koffie naar de zetel stapt; in het tweede beeld stapt ze over de zetel waarin nu plots een halfnaakte Camilla ligt. Diane heeft niet langer een tas koffie maar een drankje met ijs in haar hand en draagt ook andere kleren. Hoewel Lynch dus schijnbaar gebruik maakt van een klassieke continuïteitsmontage in deze twee shots door een beweging (Diane begeeft zich richting zetel) verder te zetten in het volgend beeld (Diane klimt over de zetel) wordt de continuïteit niet gerespecteerd op het niveau van de tijd en is dus allerminst klassiek. Deze discontinuïteit op niveau van de tijd waarin we ons bevinden doet zich bijna gedurende het hele tweede deel van *Mulholland Drive* voor, dat zoals we in het hoofdstuk over de kristalbeschrijving bespraken voortdurend verschillende flashbacks uit verschillende lagen van het verleden bijna onmerkbaar in elkaar doet overgaan. Een gelijkaardige valse continuïteit doet zich voor in een andere scène uit dit tweede deel van *Mulholland Drive*. In het eerste beeld zien we Diane in de zetel zitten, ze kijkt even op als de telefoon begint te rinkelen. Het volgend beeld cut naar de telefoon in de slaapkamer waar vervolgens Diane binnenstapt om de telefoon op te nemen. Opnieuw wordt een schijnbare continuïteit geproduceerd enerzijds door het gerinkel van de telefoon dat doorloopt in de twee beelden; anderzijds door de continuïteit van de beweging (Diane kijkt in het eerste beeld op als ze de telefoon hoort rinkelen en neemt in het volgend beeld de hoorn op). Maar opnieuw bevinden we ons in een andere tijd want terwijl ze in de zetel zat was het dag en droeg Diane een grijze kamerjas; wanneer ze de kamer binnenstapt daarentegen is het donker en draagt ze avondkledij en make-up.

¹ IT, p. 362

Hoewel we in dit geval niet zozeer kunnen spreken van radicale discontinuïteit (zoals vb. bij Godard) wordt er in het tweede deel van *Mulholland Drive* eerder een spel gespeeld met de regels van de continuïteitsmontage waarin een discontinuïteit (in de tijd) aanvankelijk gedeeltelijk verhuld wordt door een continuïteit van de beweging. Ook hier ontstaat echter een interval tussen beelden dat onherleidbaar en autonoom wordt, want gezien de discontinuïteit op niveau van de tijd, is de continuïteit van beweging die we zien slechts schijn, een valse continuïteit.

Hoewel het allerm minst de bedoeling is allerlei voorbeelden van discontinuïteit op te sommen zijn er nog een tweetal aspecten waar we dieper op in willen gaan in verband met de autonomie van het interval, enerzijds wordt het interval een tussenruimte waarin Lynch personages doet verdwijnen, anderzijds besteden we aandacht aan het specifieke gebruik van de overvloeier bij Lynch.

Het eerste aspect verduidelijken we opnieuw met een voorbeeldscène die zich afspeelt op het einde van *Lost Highway*. Nadat de Mystery Man Mr. Eddy heeft neergeschoten fluistert hij iets in Fred's oor. Op dit moment zoomt de camera in tot een extreme close-up van Fred's ogen en duwt de Mystery Man uit zijn kader. Wanneer de camera terug naar achter cut tot een 'long shot' zien we enkel Fred met het geweer in zijn handen staan en is de Mystery Man verdwenen. De scène is maar één van de vele voorbeelden uit *Lost Highway* en *Mulholland Drive* waarin Lynch de discontinuïteit van de montage gebruikt om een autonome tussenruimte ('interstice') tussen beelden te creëren waarin personages in een continu spel van verschijnen/verdwijnen worden opgenomen.

Een tweede aspect waarin de autonomie van het interval tussen beelden zeer sterk naar voren komt is het lynchiaanse gebruik van de overvloeier ('dissolve'). Hoewel deze techniek in de klassieke cinema ook dikwijls gebruikt wordt, is de bedoeling hier opnieuw om letterlijk een 'overvloeiging' te bewerkstelligen tussen twee beelden, die op geen enkele andere manier gelinkt kunnen worden. Wanneer bv. een grote sprong in de tijd gemaakt wordt, zal deze overgang dikwijls bewerkstelligt worden door het eerste beeld gradueel zwart te laten worden om vervolgens een nieuw beeld hieruit te laten verschijnen. Lynch maakt in *Lost Highway* en *Mulholland Drive* veelvuldig gebruik van deze techniek maar door de overvloeier extreem lang in het moment te houden waarop het beeld volledig zwart is, wordt de 'overvloeiging' juist tegengegaan en wordt opnieuw een autonoom interval tussen beelden gecreëerd.

Volgens Deleuze verkrijgt het zwart scherm bij een dergelijk gebruik van de overvloeier een nieuwe waarde die overeenkomt met de belangrijkste kenmerken van de discontinuïteit: enerzijds is niet langer de associatie tussen twee beelden van belang maar gaat het interval op zich gelden, anderzijds wordt de breuk een irrationele breuk die noch tot het ene noch tot het andere beeld behoort, maar tussen hen in is. (IT, p. 260)

De afwezigheid van beeld die zich voordoet in dit zwart scherm wordt juist een mogelijkheid om nieuwe potentialen te creëren (de methode van het 'ET'). In *Lost Highway* en *Mulholland Drive* treden deze trage overvloeiers dan ook op tijdens cruciale momenten in de film. Zo brengt de trage overvloeier ons na Fred's transformatiescène naar een volgend beeld waarin niet langer Fred maar Pete in de cel zit en brengt de fade naar zwart die zich voordoet nadat Rita het blauwe doosje geopend heeft ons naar het tweede deel van *Mulholland Drive* waarin de personages niet langer dezelfde rol spelen. Telkens wordt in het 'interstice' dat tijdens de fade naar zwart gecreëerd wordt dus een nieuwe virtuele mogelijkheid ontwikkelt in het beeld.

2.1.2 Discontinuïteit: beeld/geluid

"Il faut que le sonore devienne lui-même image, au lieu d'être une composante de l'image visuelle; il faut donc la création d'un cadrage sonore..."²

In zijn artikel 'Het oor van David Lynch' gaat Christoph De Boeck uitgebreid in op het gebruik van het geluid bij Lynch. Dat het geluid voor Lynch een even belangrijke plaats inneemt als het visuele is een constante in zijn oeuvre en was reeds duidelijk merkbaar in zijn eerste speelfilm *Eraserhead* (1977), die bijna volledig gehuld is in een vreemd industrieel geruis. Ook hier staat de klankband reeds los van het beeld, omgevingsgeluiden worden onaantoonbaar in het beeld:

"Je hoort water door een leiding lopen, ver verwijderde draaiorgelmuziek, ontploffingen, fabriekshalgeluiden, tikkende mechaniekjes, vallend water, wind over een vlakte, maar in tegenstelling tot wat de Hollywoodconventies eisen, zijn de visuele tegenhangers van deze fenomenen haast nooit direct zichtbaar."³

Volgens De Boeck komt de surreële klanksfeer van *Eraserhead* voort uit het feit dat Lynch geluiden die wij normaal als randfenomenen ervaren, uitvergroot en uitzuivert tot ze op hetzelfde niveau komen van de menselijke communicatie. De menselijke communicatie, de dialogen worden op hun beurt herleid tot akoestisch omgevingslawaai. (De Boeck, p. 25)

De klankband van Lynch' films heeft hoorbaar geprofiteerd van de digitale technieken waarbij vervelende neveneffecten van klankmanipulatie zoals ruis en verlies aan frequentiebereik tot een minimum herleid kunnen worden. Terwijl Lynch samen met zijn toenmalig geluidsingenieur Alan

² IT, p. 363

³ C. De Boeck, "Het oor van David Lynch", p. 25

Splet van deze nood een deugd maakte door vooral met ruisgeluiden te werken zoals in *Eraserhead*, is dankzij digitale technieken een ongekende zuiverheid en precisie van klankkwaliteit en montage mogelijk geworden, wat volgens De Boeck leidt tot een esthetische revolutie in het lynchiaans universum:

*"In de films van de laatste jaren is Lynch er zelfs in geslaagd zijn klanken zo te sculpteren dat ze in het oor van de geconcentreerde luisteraar een fysieke gedaante kunnen aannemen. (...) Net zoals vroeger is de klankband van de recente films gebaseerd op de verwerking van concrete geluiden, maar door de extreme uitzuivering van de klank wordt het ambivalente karakter van het geluidsobject opgevoerd...."*⁴

Deze klankweefsels van geluiden die hun autonomie opnemen tegenover het visuele, zijn een belangrijk aspect van de sfeervorming in de Lynch-film. Ook in de Madisonvilla wordt met behulp van het geluid een bevreemdend effect gecreëerd. Door de sterke resonantie van de stemmen, die hier volledig uitgezuiverd worden van achtergrondgeluiden en ruis, lijkt het alsof Fred en Renee zich in een akoestisch geïsoleerde ruimte bevinden. De intense sfeer die hierdoor gecreëerd wordt illustreert perfect de gespannen relatie en de vervreemding die tussen het echtpaar heerst.

*"Les mots ne passent plus entre Fred et Renee; ils restent là, à flotter dans l'atmosphère épaisse de la chambre, du séjour. Leurs paroles se croisent, ne laissant que des poussières de sons qui restent suspendues, vaines. Elles rivent l'image au temps mort, la recouvrent d'un linceul de traces acoustiques épuisées. D'ailleurs, le couple s'exprime comme s'il était dans une pièce mortuaire et ses rares échanges résonnent comme dans un tombeau."*⁵

Een veel voorkomende zuivere geluidssituatie bij Lynch is het zgn. 'droongeluid': een ondefinieerbaar gebrom en gezoem dat bijna in alle Lynchfilms terugkomt, al dan niet meer of minder opvallend. Volgens Guy Astic hebben deze droongeluiden een tweeledig karakter: ze zijn tegelijkertijd een materieel iets en tegelijkertijd onaantoonbaar in het beeld:

⁴ ibidem, p. 26

⁵ G. Astic 2000, p. 85; Astic besteedt overigens uitgebreid aandacht aan het autonome geluidskader dat Lynch creëert. We verwijzen voor *Lost Highway* naar G. Astic 2000, pp. 82-89. Wat het geluid in *Mulholland Drive* betreft, zie: G. Astic & P. Langlois, "La perception dans les plis. Musique, son et silence dans Mulholland Drive", *Simulacres*, nr. 6, 2002, p. 123-33; in dit artikel wordt overigens een link gelegd naar Deleuze's concept 'l'entre-deux-plis' (dat afkomstig is uit Deleuze's *Le Pli. Leibniz et le baroque*, 1988): "*Mulholland Drive est un film en quête d'une forme toujours différée, en transit, et le traitement sonore et musical de ses séquences appuie cet informel pesistant, ce qui ne signifie pas la négation de la forme, mais l'affirmation d'une forme toujours à venir, en devenir. Cela pose la mise en forme comme une opération infinie - et confère au film sa qualité baroque.*" (p. 123)

“Ces présences sonores remplissent les plans d'une matière épaisse, rugueuse; elles les lestent indéniablement, mais une part d'elles reste en retrait...grondement inassignable sous l'image qui la rive à une imminence, à une catastrophe en marche. »⁶

Het droongeluid heeft een bevreemdend effect op de kijker. De droon infecteert de beelden met een gevoel van paniek, zoals in de videobeelden van de Madisonvilla of tijdens de Winkies-scène in *Mulholland Drive*.

Het geluid wordt dus autonoom, neemt een eigen materieel gewicht aan en maakt zich los van het beeld. Het droongeluid is maar één van de elementen waarmee Lynch een autonoom geluidskader schept: ook de herhaling en variatie van muzikale thema's, het zoeken naar stilte (de bijna onhoorbare ademhaling in het begin en het gefluisterd 'Silencio' op het einde van *Mulholland Drive*), de creatie van zuiver psychische geluiden (de schriële geluiden die gepaard gaan met de verwarring van Fred's geest) en natuurlijk het gebruik van zuivere geluidssituaties maken deel uit van de sonore textuur waarin Lynch zijn beelden hult.

2.1.3 Beeld plus beeld / beeld plus geluid

“Door de gratuite samenvoeging van beeld en geluid demonstreert Lynch het montageprincipe, en legt hij de onverschilligheid bloot waarmee de filmmachine beelden en geluiden registreert. De discontinuïteit tussen beeld en geluid wordt echter niet ingezet als een klassieke vervreemdingstechniek. Het is er Lynch niet om te doen de Hollywoodesthetiek te ontmaskeren of het filmmedium te demystificeren. Zijn radicaliteit bestaat erin dat hij de filmlogica consequent als een montage-logica begrijpt. Van daaruit stelt hij een alternatieve vorm van intensiteit en beleving van het filmshot voor.”⁷

De montage-logica waar De Boeck het hier over heeft is het perfecte analogon voor techniek van 'morcelage ré-enchaîné' waar Deleuze het over had (I.4.1.2). Wanneer het interval tussen de beelden autonoom wordt, en het geluid niet langer afhankelijk is van het beeld wordt de film niet langer gedomineerd door logische aaneenschakeling maar door her-aaneenschakeling van autonome beelden en geluiden.

⁶ G. Astic & P. Langlois, "La perception dans les plis. Musique, son et silence dans Mulholland Drive", p. 127

⁷ C. De Boeck, "Het oor van David Lynch", p. 26

De discontinuïteit in deze her-aaneenschakeling creëert volgens Deleuze geen gebrek aan een relatie tussen beelden maar ontwikkelt juist complexere relaties die van een andere, niet-totaliseerbare aard zijn.

"...l'incommensurabilité désigne un nouveau rapport et non pas une absence."

(IT, p. 364)

Het gebrek aan continuïteit leidt er toe dat het beeld niet langer gedetermineerd wordt door de vooruitgang van het verhaal. De autonomie die het interval verwerft wanneer het niet langer wordt opgevuld met sensomotorische verbanden heeft als gevolg dat het volgend beeld nooit voorspeld kan worden. Het interval wordt een onzekere tussenruimte waarin allerlei mogelijke verbindingen kunnen ontstaan. Zoals in het hoofdstuk over de montage bij Deleuze werd besloten verwijst deze methode naar het denken van het 'ET' dat zich tegenover het denken van het 'EST' plaatst en dat de basis is van het rizomatisch denken.

2.2 Falsifiërende narratie in *Lost Highway*

2.2.1 Voorbij de euclidische ruimte

Een sensomotorisch beeld ontwikkelt zich volgens Deleuze in een duidelijk gedefinieerde ruimte die zich enerzijds kenmerkt door een gedetermineerde verdeling van obstakels, doelen en middelen en anderzijds door lokaliseerbare relaties. Wanneer het actiebeeld echter plaats maakt voor een puur optisch en sonoor beeld verschijnen nieuwe ruimtes die losgekoppeld ('déconnecté') of leeggemaakt ('vidé') zijn. (IT, p. 13)

2.2.1.1 De ruimte in *Lost Highway*

a) De leeggemaakte ruimte: 'l'espace-vidé'

Het eerste deel van *Lost Highway* wordt gekenmerkt door een sterke ruimtelijke continuïteit: met uitzondering van de korte sequens die plaatsheeft in de Luna Lounge en de scène op Andy's feestje, speelt de actie zich exclusief af in het interieur van de Madisonvilla. In het huis krijgen we slechts een beperkt overzicht van de ruimte, de meeste handelingen concentreren zich in de woonkamer en de slaapkamer die verbonden zijn met een donkere gang. Door het veelvuldig gebruik van vogel- en kikvorsperspectief krijgt de kijker moeilijk een overzicht in de ruimtelijke structuur van de woning. Ook de oranjegele belichting en donkerrode muren versterken het gevoel van desoriëntatie.

De meeste scènes spelen zich 's nachts af, maar ook overdag is het huis amper verlicht waardoor de ruimtes quasi ontdaan worden van hoeken en scherpe randen en lichamen tot silhouetten en schaduwen gereduceerd worden .

Het interieur van het huis is een geabstraheerde ruimte, die gelijkenissen vertoont met de interieurs in *L'Eclisse* (1962) van Antonioni of *Le Mépris* (1963) van Godard, die door Deleuze omschreven worden als leeggemaakte ruimtes.

"... des espaces vidés dont on dirait qu'ils ont absorbé les personnages et les actions, pour n'en garder qu'une description géophysique, un inventaire abstrait."

Fred en Renee bewegen zich voortdurend in de duisternis, ze schrijden langs de wanden en verdwijnen in de donkere gang om plots weer op te duiken. De camera beweegt zich met kronkelende traagheid

¹ IT, p. 12

om de personages te volgen en doet dit opvallend genoeg ook in hun afwezigheid, zoals in *L'Eclisse*. Wanneer Fred vanuit de Luna Lounge naar huis belt om er zich van te verzekeren dat Renee thuis is vormt het onophoudende gerinkel van de telefoon de geluidsband die de steadycam begeleidt in zijn zoekende beweging doorheen de lege kamers en gangen om uiteindelijk eveneens in de duisternis te verdwijnen.

De trage camerabewegingen doorheen het verduisterde interieur van het appartement vormt één van de belangrijkste technieken die de regisseur aanwendt om een gevoel van onrust en afwachting te creëren. Een effect dat wordt benadrukt door het wegnemen van de resonantie van de stem die tot gevolg heeft dat de personages in een grafkelder of wachtzaal lijken te leven (zie II.2.1.2). De ruimte is niet zomaar plaats van actie maar wordt een entiteit die een belangrijke rol zal spelen in het verloop van de gebeurtenissen.

b) De geschonden ruimte

De Madisonvilla is dus een ambigue en irreële microkosmos die zich in een al even onwaarschijnlijke macrokosmos bevindt. De weinige buitenscènes tonen een verlaten weg; straatgeluiden blijven beperkt tot het blaffen van een niet-lokaliseerbare hond en een gedreun op zeer lage frequentie. Het huis dat iets weg heeft van een bunker met de smalle vensters die doen denken aan de schietgaten in een fort, lijkt volledig afgesloten van het exterieur. Nochtans blijkt in de video's, die letterlijk van een exterieur beeld naar een interieur beeld van het huis verspringen, dat het exterieur op onverklaarbare en angstaanjagende manier binnendringt in de afgeschermdde binnenruimte. Ook het gesprek dat Fred heeft met de Mystery Man bewijst dat deze zonder probleem in zijn huis kan binnendringen. De leeggemaakte ruimte waarin de Madisons leven is ook een voortdurend geschonden ruimte.

"Fred and Renee, for example, occupy their interior like patients in a waiting room. There is no connection between their bodies and their sterile abode. They are not safe in their dwelling, there is an unnameable presence, the walls have eyes, and they walk about as if their every gesture and word were being recorded."²

Uit een telefoongesprek met de politie komen we te weten dat de Madisons dicht bij *'The Observatory'* wonen. De nadrukkelijke manier waarop Renee het woord aan de telefoon uitspreekt verwijst naar het gevoel van paranoia dat Fred en Renee overvalt na het zien van de tweede video die tot in hun slaapkamer doordringt: het vreselijke gevoel bekeken te worden in hun meest intieme momenten.

² R. Celeste, "Lost Highway: unveiling cinema's yellow brick road", www.geocities.com/Hollywood/2093/papers/celeste6.html, p. 1 van 3

a) De losgekoppelde ruimte: Death Valley

In tegenstelling tot het eerste deel speelt het tweede deel van *Lost Highway* zich vooral buitenshuis en in daglicht af. De romance tussen Alice en Pete begint in goedkope hotels langs de snelweg en eindigt in de woestijn. De ruimtelijke link tussen de wereld van Fred en die van Pete wordt tijdens de transformatie-scène duidelijk aangegeven als de 'lost highway', de weg die dwars door Death Valley trekt. Het verband tussen de ruimtes kan echter bezwaarlijk causaal of legaal genoemd worden. De woestijn verschijnt eerder als een losgekoppelde ruimte ('espace déconnecté'), zoals blijkt in de beelden van Alice en Pete die gelinkt worden aan virtuele beelden van de ondergaande zon in de woestijn. Zoals in het hoofdstuk ophaak/helder beschreven werd is de woestijn net als de Madisonvilla ook een transitieve ruimte die personages doet verschijnen en verdwijnen, nu niet in de duisternis van een afgesloten interieur maar juist in zijn immense weidsheid.

2.2.1.2 Overstijging van de euclidische ruimte

a) De Mystery Man: een alomaneezige figuur

De enige bewoner van deze losgekoppelde ruimte is de Mystery Man die midden in de woestijn een bungalow op pilotis betreft. Het lijkt er sterk op dat de Mystery Man de heerser is van de losgekoppelde ruimtes in *Lost Highway* gezien hij telkens opduikt wanneer een transformatie plaatsvindt. Zo verschijnt hij niet alleen in de hallucinaties van Fred tijdens diens transformatie; achteraf komen we ook te weten dat Pete op de avond van zijn verdwijning in gezelschap van een 'vreemde' man was, die niemand anders dan de Mystery Man kan zijn. We duiden reeds eerder op het onmenselijk standpunt dat de videobeelden van de Madisonvilla (die door hem werden gemaakt) innemen. De hoge vlucht die de camera door de gang van de villa neemt wijst op de alomaneezigheid van deze figuur. We verwijzen eveneens naar de scène die in het hoofdstuk over de montage werd besproken waarin een zoombeweging van de camera de Mystery Man letterlijk uit het kader duwt (p. 131).

De belangrijkste scène waarin de Mystery Man zijn ruimtelijke ubiquiteit bewijst is natuurlijk de scène op Andy's feestje waar hij aan Fred bewijst op twee plaatsen tegelijk te kunnen zijn door zichzelf op te bellen.

MYSTERY MAN
We've met before haven't we?

FRED
I don't think so. Where was it that you think we've met?

MYSTERY MAN
At your house. Don't you remember?

FRED
(surprised)
No, no, I don't. Are you sure?

MYSTERY MAN
Of course. As the matter of fact, I'm there right now.

FRED
(incredulous)
What do you mean? You're where right now?

MYSTERY MAN
At your house.

FRED
That's fucking crazy man.

Hij geeft Fred zijn draagbare telefoon en beveelt hem zijn eigen nummer te draaien. Fred aarzelt en schrikt wanneer de hoorn wordt afgenomen:

PHONE VOICE OF MYSTERY MAN
I told you I was here.

Fred still holding the phone, stares at the man standing in front of him.

FRED
How did you do that?

The Mystery Man points to the phone.

MYSTERY MAN
Ask me!

Fred, mirthful at first, as if it is a party trick of some kind, suddenly turns serious - it's obvious he's thinking now of the videotapes. He speaks into the phone.

FRED
(angrily)
How did you get into my house?

PHONE VOICE OF MYSTERY MAN
You invited me. It is not my custom to go where I'm not wanted.

Fred looks at the man in front of him, but speaks again into the phone.

FRED
Who are you?

The man laughs - identical laughs - both over the phone and in person.

PHONE VOICE OF MYSTERY MAN
Give me my phone back.

"To even name this figure is problematic because he is precisely what is nameless. He both is and is not. He is the downfall of Aristotelian logic and Hegelian dialectics. He is what breaks apart all construction and yet serves as its groundless ground. He is beautiful and terrifying. He is in everything and yet he is nowhere and nothing."³

Net als in de beginscène, waarin een stem die zonder lichaam blijft een boodschap inspreekt in Fred's intercom, speelt de telefoon hier een essentiële rol. In het communicatieve no-man's land dat deze technologische apparaten creëren tussen twee verbindingen, ontstaat in de Lynchfilm een ruimte waarin de wetten van de euclidische ruimte niet langer gelden.⁴

b) Dick Laurent is dead 'again': binnen en buiten

We bespraken reeds uitvoerig de laatste scènes waarin Fred naar zijn eigen huis terugkeert om de boodschap in te spreken die het hele verhaal in het begin in gang trok, hoe noties van tijd verward worden doordat het heden zich niet alleen naar de toekomst opwerpt maar ook in zichzelf terugkeert, in het verleden. Het feit dat Fred zich tegelijk in heden en verleden bevindt wordt extra gecompliceerd

³ Ibidem, www.geocities.com/Hollywood/2093/papers/celeste5.html, p. 1 van 2

⁴ Ook in *Mulholland Drive* wordt een gelijkaardige dislocatie in tijd en ruimte bewerkstelligt wanneer de meisjes het antwoordapparaat van Diane Selwyn beluisteren. (II.1.2.2.B.b)

door zijn onmogelijke positie in de ruimte: hij bevindt zich tegelijk binnen en buiten. Terwijl hij in het begin van de film aan de binnenkant van het huis aan de intercom luistert staat hij tegelijk buiten aan de andere kant van de intercom de boodschap in te spreken. De verwarring van interieur en exterieur die zich in deze cruciale scène voordoet is een typische eigenschap van de Möbiusring waar David Lynch zelf *Lost Highway* mee vergelijkt.

2.2.1.3 De abnormale beweging: de ring van Möbius

Wanneer de film zich niet langer aan klassieke noties van de ruimte houdt geeft dit aanleiding tot abnormale bewegingen.

*"Ce qui compte, c'est que les anomalies de mouvement deviennent l'essentiel au lieu d'être accidentelles ou éventuelles."*⁵

Een voorbeeld van zo'n abnormale beweging is de ring van Möbius waar Lynch over sprak in een interview.

*"Le récit remonte avant le début pour arriver à la fin. Plutôt qu'un cercle, c'est une spirale ou un ruban de Moebius qui se retourne sur lui-même."*⁶

Hoewel de ring de film allerminst kan verklaren is deze figuur een dankbare voorstellingswijze om de narratieve structuur van *Lost Highway* te benaderen.

De ring van Möbius is een figuur uit de topologie die een oneindige beweging maakt en onmerkbaar van interieur naar exterieur overgaat omdat hij een draai van 180° om zichzelf in de ruimte maakt. De ring vertoont hierdoor de particuliere eigenschap slechts één zijde te hebben, terwijl het lijkt alsof er twee zijn. Van op afstand gezien kunnen de twee zijdes onderscheiden worden, maar wanneer je de ring als geheel volgt worden de twee zijdes als continu ervaren en ga je ongemerkt van interieur naar exterieur over. De ring overstijgt dus de normale of euclidische voorstelling van de ruimte.

Tijdens de transformatie van Fred worden klassieke noties van ruimte en tijd overschreden waardoor Fred zich kan reïncarneren in het lichaam van een andere man. Het verhaal maakt op dat moment een onmogelijke beweging van deel I naar deel II. Geen enkel logisch verband kan het gebeuren verklaren dat zich afspeelt de nacht dat Pete Dayton verdween en de plaats innam van Fred. De onmacht van de

⁵ IT, p. 168

⁶ M. Henry, "Le Ruban de Moebius. Entretien avec David Lynch", *Positif*, nr. 431, 1997, p. 8; Zie ook o.a.: E.B. Rhodes, "Lost Highway", p. 59 C. Foqué 1999, p. 176; Y. Calvet, "Doubles et doublures: de la variation du même et de l'autre", *Eclipses*, nr. 34, 2002, pp. 72-79, p. 75-76; B. Herzogenrath, "On the Lost Highway: Lynch and Lacan, cinema and cultural pathology", 1999 www.geocities.com/Hollywood/2093/papers/herzogenrath3.html, p. 1-3 van 3

ouders en Pete's vriendin Sheila om over 'that night' te praten zorgt ervoor dat wat zich die nacht afspeelde voor altijd een mysterie blijft.

Narratieve structuur⁷:

Lost Highway-motief - 'I'm Deranged' (begingeneriek)

"Dick Laurent is dead"

1/ Fred Madison en Renee

→ eerste transformatie-scène

2/ Pete Dayton en Alice Wakefield

→ tweede transformatie-scène

3/ Fred Madison en Renee

"Dick Laurent is dead"

→ derde transformatie-scène

Lost Highway-motief - 'I'm Deranged' (eindgeneriek)

De draai om zichzelf die de Möbiusring maakt is vergelijkbaar met wat in *Lost Highway* gebeurt wanneer Fred in Pete transformeert en beide zijden even samenkomen. Het gevolg van de tweezijdige ervaring van één zijde is dat de twee verhaallijnen van Pete en Fred parallel verlopen zonder echt samen te vallen en zonder echt tegengesteld te zijn.

*"Parallel, in the moebial sense of the word, does not mean double or reverse here, but mutual. Pete's story is not only the reverse side of Fred's story, simultaneously Fred's story has to be the reverse side of Pete's story...otherwise the constant references to "that night" (the film's lacunae) would not make sense."*⁸

Lost Highway maakt niet enkel een onmogelijke beweging, door zichzelf binnenste buiten te keren maar respecteert ook de oneindigheid van de ring van Möbius. Nadat Fred op het einde over de 'lost highway' vlucht, transformeert hij nog een derde keer. Hier houdt de film echter op en toont ons opnieuw de hallucinante beelden van de nachtelijke weg waarop in superpositie de credits getoond

⁷ Dit schema van de structuur is vergelijkbaar met de indeling 'First Toll', 'Second Toll' en 'First Toll Again', die Reni Celeste maakt in haar analyse van *Lost Highway*. Elk van deze delen compliceert volgens haar zowel de klassieke notie van de tijd als van de narratie: *"Each of these parts and their relations serve to complicate the traditional notion of time as a forward progression consisting of three dimensions - past, present, and future, as well as the traditional notion of narrative as a self enclosed structure consisting of plot, drama, and closure. The present needs the future to determine its own past, which is oddly also its future."* R. Celeste, "Lost Highway: Unveiling cinema's yellow brick road", www.geocities.com/Hollywood/2093/papers/celeste.html, p. 3 van 4

⁸ B. Herzogenrath, "On the *Lost Highway*: Lynch and Lacan, cinema and cultural pathology", www.geocities.com/Hollywood/2093/papers/herzogenrath6.html, p. 1 van 2

worden. Volgens Lynch kon de film geen einde hebben omdat we in de nachtmerrie van Fred zitten die geen uitweg kent.⁹

2.2.2 Incompossibiliteit van de personages

2.2.2.1 Fred Madison / Pete Dayton

Nadat Fred in zijn cel in Pete is getransformeerd lijken er aanvankelijk weinig gelijkenissen tussen Fred, een jazz-saxofonist van vijfendertig die samen met zijn vrouw in een modernistische villa in de stad woont en Pete, een twintigjarige garagist die nog bij zijn ouders woont in één van de rustigere voorstadswijken. Met een spel van herhaling en variatie op niveau van beeld, geluid en dialoog maakt Lynch echter duidelijk dat de twee personages niet zo verschillend zijn als ze op het eerste zicht lijken. Een goed voorbeeld van deze 'différence et répétition' is een scène die zich helemaal in het begin van deel II afspeelt en waarin we kennismaken met Pete. In zijn tuinstoel neemt hij exact dezelfde positie in als Fred op zijn bed in de allereerste beelden van deel I. Beiden lijken in gedachten verzonken. Het verschil ligt echter in de sfeer van de beelden: terwijl Fred amper zichtbaar was in de allesomhullende duisternis van zijn appartement, bevindt Pete zich in de tuin in een soort hyper-idyllische omgeving en onder een stralend blauwe hemel.

Reeds vroeg in het verhaal van Pete wordt een tweede link gelegd naar Fred wanneer Mr. Eddy, een dubieus figuur die verwickeld is in de porno-industrie, het volste vertrouwen schijnt te hebben in het gehoor van Pete om een klein defect aan de motor van zijn Mercedes op te sporen (*Best goddamn ears in town*). Het belang van de goede hoorcapaciteiten van Pete herinneren ons aan Fred die musicus was. Hun fijngevoelig gehoor is één van de eerste elementen van 'naburigheid' tussen de twee personages, maar wordt opnieuw ook gevarieerd tot een verschil: wanneer op de radio in de garage het hevige freejazz-stuk weerklinkt dat Fred speelde in de Luna Lounge, draait Pete - onder protest van zijn werkmakker - geïrriteerd de knop om en zet een zacht pianomuziekje op.

Andere elementen van naburigheid tussen de twee personages is dat ze beiden geteisterd worden door hallucinaties en onverklaarbare hoofdpijn hebben. Beide delen ook een groot zwart gat in hun geheugen: Fred herinnert zich niks van de moord op zijn vrouw, Pete herinnert zich niks van de nacht dat hij in de cel belandde.

⁹ M. Henry, "Le Ruban de Moebius. Entretien avec David Lynch", p. 12: "*Personnellement, je pense qu'il y a une issue. Mais le film ne peut pas en avoir. Car c'est le monde de Fred et il est pris dans ce ruban de Moebius. Il y a des milliers de gens qui se débattent dans de tels tourments. Ce cauchemar est le propos du film.*"

De Mystery Man duikt zowel in Fred als in Pete's verhaal op. Het vreemde gesprek met Fred hebben we reeds uitvoerig besproken, in deel II ontvangt Pete een dreigtelefoontje van Mr. Eddy die daarna de telefoon doorgeeft aan de Mystery Man. Hij opent het gesprek op dezelfde verontrustende manier als het gesprek met Fred:

VOICE
We've met before, haven't we?

PETE
I don't think so. Where was it that you think we've met?

VOICE
At your house don't you remember?

PETE
No, no, I don't.

Het gesprek wijst opnieuw naar het falende geheugen van Pete die zich niks herinnert van de mysterieuze nacht, ook niet dat hij toen in het gezelschap van de Mystery Man was.

De belangrijkste gelijkenis is natuurlijk het verlangen dat beide personages delen naar dezelfde onbereikbare vrouw. Terwijl Fred's huwelijk reeds op een dood punt is beland, bevindt Pete's relatie met Alice zich nog in de prille, onbezonnen fase van verliefdheid. Maar net zomin als Fred zal Pete erin slagen de vrouw van zijn dromen te veroveren. In interviews benadrukt Lynch dat er wel degelijk twee verhalen zijn, die enerzijds verschillen vertonen maar ook verbonden zijn. De fouten van Fred worden door Pete herhaald, maar op een andere manier.¹⁰

2.2.2.2 Renee Madison / Alice Wakefield: beeld van de perverse vrouw

Het spiegelthema doet zich zo mogelijk nog sterker voor bij het duo Renee Madison/Alice Wakefield. Renee, donkerharig, mysterieus en schijnbaar passief en kil wordt fel gecontrasteerd met de passionele blonde Alice, die zelf initiatief neemt en de actie bepaalt. Omdat ze qua uiterlijk en karakter zo sterk lijkt te verschillen van Renee, maar toch door dezelfde actrice wordt gespeeld, wordt de kijker gedurende het hele tweede deel in verwarring gebracht. Is deze vrouw dezelfde of niet?

De identiteit van Renee/Alice wordt nog verder verward wanneer Lynch ook hier een subtiel spel van herhaling en variatie mee speelt. Zo wordt een extreme close-up van Renee's lippen aan de telefoon, waarbij de rest van haar gezicht in de schaduw valt, exact herhaalt in het verhaal van Alice, wanneer

¹⁰ M. Henry, "Le Ruban de Mobius. Entretien avec David Lynch", p.8: "*Nous avons su très tôt qu'une transformation aurait lieu et qu'une autre histoire se développerait, qui aurait bien des rapports avec la première, mais serait aussi fort différente.*" Bij Paul Woods lezen we iets gelijkaardigs: "*They're living the same relationship', concedes a reticent Lynch of Fred and Pete, 'but they're living it in two different ways. They're victims in different ways, in both worlds' ". P. Woods, Weirldville USA: the obsessive universe of David Lynch, 1997, p. 180*

ze met Pete belt. Ook lijken ze allebei Andy te kennen, dit is één van de elementen in het verhaal die erop wijzen dat ze één en dezelfde vrouw zijn, Andy is bovendien de link naar hun duistere seksleven. Terwijl we in deel I slechts het raden hebben naar Renee's geheimen, wordt wel duidelijk gemaakt dat Andy hier iets mee te maken heeft. Wanneer Fred en Renee na Andy's feestje naar huis rijden en Fred haar vraagt waar ze Andy ontmoet heeft, antwoordt ze ontwijkend: *'We met at a place called Moke's. He told me about a job'*. Wanneer Fred vraagt wat voor soort werk dat was beëindigt ze het gesprek met: *'I don't remember. Anyway, Andy's alright.'*

De 'job' waar Renee hiernaar refereert wordt in het tweede deel van de film op veel explicietere manier uit de doeken gedaan door Alice wanneer Pete haar vraagt wie Andy is. Het gesprek is opnieuw een voorbeeld van herhaling en variatie:

ALICE
He works for Mr. Eddy.

PETE
What's he do?

ALICE
He makes films for Mr. Eddy.

PETE
Pornos.

ALICE
Yeah.

PETE
How'd you get in with these fuckin' people?

ALICE
Pete... Don't

PETE
How'd it happen Alice?

ALICE
It was a long time ago... I met someone at this place called Moke's...we became friends He told me about a job...

PETE
In pornos?

ALICE
No...A job...I didn't know what.
He set up an appointment for me to see a man.

De afspraak wordt met een flashback in beeld gebracht terwijl Alice in voice-off het verhaal vertelt. Alleen is er een groot verschil tussen de eerder neutrale manier waarop ze vertelt en de beelden die we zien: nadat Alice na eindeloos wachten eindelijk op gesprek mag bij Mr. Eddy, vindt ze hem in zijn bureau, omringd met gewapende mannen. Op een simpel teken van zijn hand begint Alice zich te ontkleden en al lijkt ze aanvankelijk nog wat angstig, al snel lijkt ze plezier te nemen in het strippen en

neemt zelfs het initiatief Mr. Eddy te bevredigen. Op het einde van het verhaal zegt Pete *'You liked it didn't you?'*. Waarop Alice met gespeeld sentiment *Please don't hate me!* en *'I love you'* antwoordt, maar onmiddellijk daarna op een zakelijke toon overschakelt om de overval op Andy en hun vluchtplannen te bespreken. Het is het eerste moment waarop Pete zich vragen begint te stellen over de integriteit van zijn geliefde.

Langzaamaan zal duidelijk worden dat ze zoals Fred/Pete twee onverenigbare versies van één personage zijn, wat ook duidelijk wordt gemaakt door de herhaling van de foto waarop eerst Alice en Renee samen te zien zijn en achteraf enkel Renee te zien is. Wanneer Pete opnieuw in Fred verandert na de vrijscène in de woestijn, verdwijnt Alice in de bungalow van de Mystery Man. Wanneer Fred hem vraagt waar Alice is antwoordt deze: *'Alice who? Her name is Renee. If she told you her name is Alice, she's lying.'* Het lijkt er sterk op dat Lynch de kijker hier rechtstreeks wil zeggen dat Alice en Renee eigenlijk één zijn. Dit blijkt ook uit een anekdote van Patricia Arquette, de actrice die Alice/Renee speelde.

"My first concept was that they were two different people', ...'But then David said 'No, no, no. They're the same person.' So then you have to cross over a reality border, because they can't be the same person and one of them die...I play two different interpretations of the same woman. I think it's about a man trying to recreate a relationship with the woman he loves so that it ends up better. Fred recreates himself as Pete, but the element of distrust in him is so strong that even his fantasy turns into a nightmare."¹¹

Er doet zich dus opnieuw een spel van 'différence et répétition' voor waarin de twee personages gelijkaardig en tegelijk tegengesteld zijn maar onderling onverenigbaar. De simulaties, herhalingen en variaties vormen een intern netwerk dat met zichzelf correspondeert en tegelijkertijd zichzelf varieert. Ook op het niveau van de personages kunnen we dus de figuur van de Möbiusstrip aanhalen in de zin dat Pete's verhaal niet gewoon het tegengestelde is van Fred's verhaal, de twee verhalen zijn wederkerig en ononderscheidbaar; een Möbiusring heeft immers geen twee maar slechts één zijde.

Yann Calvet merkt in zijn artikel over de verdubbelingen in *Lost Highway* op dat de Möbiusring ook aan de oorsprong ligt van het taoïstisch concept het 'rad van Lau Tsé', dat de complementariteit van Yin en Yang stelt en hun een regel van transformatie en dus een radicale relativiteit oplegt. Ook bij Lynch zijn de personages de reflectie van deze complementariteit van krachten en hun transformatie die maken dat het Zijn op zich een relatief iets wordt. (Calvet, p. 75-6)

In het volgende hoofdstuk gaan we dieper in op de relativiteit van de personages in *Lost Highway*.

¹¹ P. Woods, op. cit., p. 180

Andere personages die in paren voorkomen zijn Dick Laurent/Mr. Eddy, het sporadisch opduikende politieduo, de twee gevangenisdiscipliniers en de twee agenten die Pete achtervolgen na zijn vrijlating. Ook in *Mulholland Drive* verschijnen twee detectives. Maar in geen van de twee films dragen ze iets bij tot het verhaal, de vooruitgang van hun onderzoek, die in een traditioneel verhaal (en ook in de oorspronkelijke scenario's) zou worden afgewisseld met de rest van het verhaal, de mogelijke oplossingen of verklaringen die zij hierdoor kunnen bieden aan de kijker worden door Lynch gereduceerd tot korte, nietszeggende verschijningen. De bijkomstige rol van deze figuren indiceert dat rationeel en logisch onderzoek geen uitweg kan bieden uit het universum dat Lynch creëert.

2.2.2.3 'Je est un Autre'

Terwijl in de vroegere films van Lynch nog een klassiek begrip van de dubbelganger als 'schaduwfiguur' wordt gehanteerd, is dit in *Lost Highway* niet het geval. In *Blue Velvet* en *Wild at Heart* komt de held telkens in contact met zijn eigen gewelddadige aard die hij moet zien te overwinnen. Het resultaat is een klassiek gebruik van de dubbelganger waarin de goede en de slecht helft met elkaar in confrontatie komen, met een overwinning van de goede 'ik' als resultaat:

"Ondanks de tegenstand waarmee de held af te rekenen krijgt slaagt hij er dankzij zijn moed, geluk, verbeelding en intuïtie uiteindelijk in het mysterie op te lossen, en op die manier de verloren gegane harmonie te herstellen. Hiermee heeft hij tevens een persoonlijke initiatie ondergaan, waar hij gezuiverd is uitgekomen. Dankzij het gewonnen zelfinzicht heeft de held geleerd de juiste keuzes te maken. Dit is vooral het geval in Blue Velvet en Wild at Heart maar niet in Lost Highway, waarvan de cyclische en als een ring van Möbius opgebouwde tijd waarin Fred/Pete gevangen zit (veroorzaakt door de Mystery Man) en het ontbreken van helpers de belangrijkste oorzaak zijn."¹²

De negatieve kant van het zelf is bij Lynch meestal verbonden met een femme fatale die de man initieert in de duistere wereld van misdaad en seksuele perversie. Het thema van de vrouw met sadomasochistische neigingen, dook al eerder op in *Blue Velvet*, *Wild at Heart* en *Twin Peaks*. Het verschil met *Lost Highway* (en *Mulholland Drive*) is echter dat in Lynch' vorige films telkens een positief en een negatief beeld van de vrouw werden tegengesteld. De 'goede vrouw' (Lula in *Wild at Heart*, Annie Blackburne in *Twin Peaks* of Sandy in *Blue Velvet*) helpt de held zijn donkere kant trotseren en zo de harmonie te herstellen.¹³ Één van de oorzaken die Foqué dus aanhaalt voor het

¹² C. Foqué, op. cit., p. 179

¹³ Ibidem p. 180: "Op zijn tocht wordt hij bijgestaan door het schone, het goede - in de gestalte van de 'positieve' vrouw (de blonde Sandy Williams, Lula Fortune, Annie Blackburne). Nadat de held in de onderwereld in contact kwam met de femme fatale en zijn eigen schaduw, zal hij trachten dit geïdealiseerd droombeeld van de vrouw voor zich te winnen, om op die manier de verloren gegane harmonie tussen goed en kwaad te herstellen. Door het onderweg gewonnen zelfinzicht kan de held dan zijn ware liefde beleven met het object van zijn streven."

failliet van het klassieke dubbelgangermotief in *Lost Highway*, het ontbreken van helpers, verwijst onder andere naar het ontbreken van deze zogenaamde 'goede vrouw' in *Lost Highway*.

De donkerharige Renee is niet zomaar te contrasteren met Alice of omgekeerd, beide vrouwen geven een beeld van een perverse vrouw die gewillig meespeelt in porno-films en zelf ook opgewonden wordt van het kijken naar snuff-movies.

*"Il n'y a pas deux figures féminines distinctes chez Lynch, car elles sont toutes les deux porteuses du mal et de la mort (...) Alice tout comme Renee (actrice de pornos pour Dick Laurent) représentent une certaine perversion qui conduit l'homme à la folie (Fred), au vol et au meurtre (Pete)."*¹⁴

Noties van goed en kwaad spelen dus geen enkele rol meer in *Lost Highway* want beide vrouwen vervullen zowel de rol van een mythische, geïdealiseerde vrouw als de rol van femme fatale die met haar perversie de man naar de ondergang brengt.

Er is dan ook geen sprake meer van een zuiveringsproces of een morele les die de toeschouwer samen met de held doorgaat want noch Pete, noch Fred slaagt erin het object van verlangen in bezit te nemen. De wereld van *Lost Highway* eindigt allerminst met een herstel van een verloren gegane harmonie, maar impliceert daarentegen een nieuw begin van dezelfde nachtmerrie.

Ook volgens Celeste breekt Lynch in *Lost Highway* met een klassiek gebruik van de dubbelganger en illustreert het gebruik ervan eerder de notie van reflexiviteit van Derrida:

*"Lynch's doubles are neither discrete nor antagonistic warring forces of contradiction. The treatment in Lynch's film of the American binaries pushes the limits between brunette and blond, innocence and criminality, blue and red, sex and death, surface and subterranean, to the point where they implicate one another. They are not unified, synthesized, neutralized nor overcome in this commingling. Rather they illustrate the perpetually divided 'origin' of reflexivity."*¹⁵

De reflexiviteit van Derrida die splitst wat het verdubbelt is oorsprong van de differentie en is vergelijkbaar met Deleuze's eigen concept van het voortdurend gespleten subject dat maakt dat ik niet 'ik' maar een 'ander' ben (uitgedrukt in de formules 'Je est un autre' of 'Je fêle').

¹⁴ Y. Calvet, "Doubles et doublures: de la variation du même et de l'autre", p. 75

¹⁵ R. Celeste, "Lost Highway: unveiling cinema's yellow brick road", www.geocities.com/Hollywood/2093/papers/celeste7.html, p. 2 van 2; Celeste verwijst verder naar J. Derrida, *On Grammatology* (vertaling: G. Spivak), Baltimore, Johns Hopkins Press, 1976, p. 36

In het hoofdstuk over de falsifiërende narratie bespraken we hoe het binnendringen van de tijd de notie van het subject in vraag stelt en haar voorbijgaat door een constant gespleten persoon voor te stellen (I.4.6). Ook Fred wordt geïmponeerd door het binnendringen van de transcendentale vorm van de tijd, wanneer hij op het eind van de film de boodschap insprekt bevindt hij zich immers zoals eerder besproken tegelijk in heden en verleden. Het gevolg is dat elk principe van identiteit wordt gedestabiliseerd. In *Lost Highway* wordt het idee dat 'ik een ander ben' tot zijn verste consequenties getrokken: Fred is Pete, Pete is Fred, beiden zijn één en toch onderling onverenigbaar.

2.2.3 De schizofrenie als macht van de schijn

Een andere gangbare interpretatie van *Lost Highway*, die dicht bij die van de 'psychogenic fugue' aanleunt is dat Fred aan schizofrenie lijdt en zich het verhaal van Pete inbeeldt, als een 'psychotische hallucinatie' (Zizek, p. 13). De schizofrenie betekent dat men de realiteit loslaat en in een zelfgecreëerd innerlijk leven terugvalt. Maar *Lost Highway* vervalt reeds vanaf de eerste beelden in een innerlijke visie en niet pas vanaf het moment dat Fred in Pete verandert.

"Genausogut wie ich sagen könnte, dies sei ein Film über einen schizophrenen Mörder, könnte ich sagen, dies sei ein mörderisch schizophrener Film über einen übermüdeten Saxophonspieler."¹⁶

De schizofrenie beschouwen we hier als de macht van de schijn die het hele filmisch regime beheerst en binnen en buiten doet evolueren volgens een principe dat vergelijkbaar is met de werking van de ring van Möbius. Het concept van het subject wordt ontdaan op zodanige manier dat hij noch de één noch de ander is en de film noch het verhaal van de één noch van de ander maar van beide tegelijk. Twee zijden van één man, twee zijden van één verhaal. Volgens Guy Astic, is het Ik in *Lost Highway* niet-lokaliseerbaar en daardoor ook niet langer representeerbaar.¹⁷ Net als het principe 'je est un autre' en de werking van de ring van Möbius (het rad van Lao Tsé) legt de schizofrenie een radicale relativiteit op aan de identiteit personages en breekt met het representatieve model van het denken dat het subject als een eenheid beschouwt ('Moi=Moi').

Een andere eigenschap van de schizofrenie waar Astic op wijst is de onmogelijkheid om in schizofrene toestand logische en causale verbanden tussen elementen te leggen.

"Psychose caractérisée par la dissociation, par la déstructuration de la personnalité, la schizophrénie repose sur des troubles de la pensée qui s'observent sous la forme d'une incapacité à établir des relations logiques entre les événements. A ce compte, la schizophrénie n'est pas l'apanage de Fred, mais se répercute sur le film dans son entier."¹⁸

Het idee van de schizofrenie als 'breuk in de betekenisketen' is een typisch postmodern thema dat onder mee door Frederick Jameson werd uitgewerkt. Wanneer de betekenisketen breekt worden we volgens hem geconfronteerd met stomme en ongerelateerde betekenaars.¹⁹

¹⁶ G. Seesslen, "Ein endloses geflochtenes Band: *Lost Highway*", 1997, www.geocities.com/Hollywood/2093/de/papers/seesslenlh3.html, p. 2 van 5

¹⁷ G. Astic 2000, p. 59: "En somme, *Lost Highway* filme le Je comme irréprésentable parce qu'insituable. Avec des répercussions spectaculaires sur le monde des images, à leur tour inassignables la plupart du temps: on ne perçoit guère à quel niveau de réalité (ou d'irréalité) elles renvoient."

¹⁸ G. Astic 2000, p. 56

¹⁹ F. Jameson, *Postmodernism, or, the cultural logic of Late-Capitalism*, p. 29

Het idee van de schizofrenie heeft volgens David Harvey de moderne gevoelens van vervreemding vervangen:

*"We can no longer conceive of the individual as alienated in the classical Marxist sense, because to be alienated presupposes a coherent rather than a fragmented sense of self from which to be alienated. It is only in terms of such a centred sense of personal identity that individuals can pursue projects over time, or think cogently about the production of a future significantly better than time present and time past."*²⁰

De mogelijkheid van een betere toekomst wordt volgens Harvey door het postmodernisme ontkennd omdat de schizofrene wereld waarin we leven, de fragmentatie en instabiliteit waarmee we geconfronteerd worden het onmogelijk maken coherent te denken, laat staan strategieën voor een betere toekomst te ontwikkelen.

Nochtans is er bij Lynch (die meestal ook tot het postmodernisme worden gerekend) toch sprake van hoop op de toekomst in de wereld van *Lost Highway* omdat de schizofrenie juist een moment van potentiering in het beeld legt. In een interview bevestigt Lynch de vraag of we 'lost highway' als een metafoor voor onze huidige nihilistische bestaanswijze kunnen beschouwen; maar hij voegt hier ook aan toe dat 'lost' voor hem niet zozeer verloren betekent als wel dat men op weg gaat in een onzekere richting die naar het onbekende en het nieuwe leidt.²¹

²⁰ D. Harvey, *The condition of postmodernity*, 1989, p. 53

²¹ HONOREZ L., "David Lynch est Mystery Man", Interview met David Lynch in *Le Soir*, 29/01/1997, p. 36: "*Ne plus savoir quelle 'autoroute' prendre ne signifie pas nécessairement que le monde est dans une impasse partout.(..) 'Lost', perdu en français n'est pas un mot triste. Il veut simplement dire qu'on ne sait pas où on est et qu'il va falloir aller vers une obscurité inquiétante: au bout, il y a l'inconnu et pourquoi pas la lumière ou une sagesse nouvelle.*"

2.3 Falsifiërende narratie in Mulholland Drive

2.3.1 Voorbij de euclidische ruimte

2.3.1.1 De getheatraliseerde ruimte: 'l'espace-théâtre'

Terwijl in *Lost Highway* de ruimte zich leek te openen naar een vierde dimensie waarin personages tijdelijk verdwijnen, worden we in *Mulholland Drive* in de eerste plaats geconfronteerd met een ruimte waarin de grens tussen decor en realiteit verward wordt in een voortdurend 'getheatraliseerde ruimte'.

De getheatraliseerde ruimte duikt niet enkel op in *Mulholland Drive* maar is een constante in Lynch' oeuvre. Denk maar aan het optreden van de vrouw in de radiator in *Eraserhead*, de optredens van Dorothy Vallens in de Slow Club in *Blue Velvet* of het efemere gezang van Julee Cruise in *The Roadhouse* in *Twin Peaks*...

*"Un théâtre est pour moi un endroit magnifique, magique, fait pour les rêves. Quand on va dans une salle de théâtre, de cinéma ou de music-hall, on a un désir d'expérience, on veut y vivre quelque chose qu'il est impossible de vivre ailleurs. Et puis, ces lourds rideaux rouges...Les rideaux d'un théâtre détiennent forcément un mystère, nous interrogent sur ce qui se cache de l'autre côté."*¹

Deze ruimtes vervullen een belangrijke functie in de film als plaatsen van onthulling, waar illusies werkelijkheid worden of droom en werkelijkheid in elkaar verweven worden, de overgang wordt telkens ingeleid door het melancholisch gezang van een vrouw. Ook *Mulholland Drive* bevat een dergelijke scène waarin een Spaanse vrouw haar versie van *Crying* op meer dan levensechte manier playbackt om vervolgens (te doen alsof) ze dood neervalt op het podium. Het verschil met Lynch' vorige films is dat een man ons op voorhand gewaarschuwd heeft dat alles wat we zien op de scène (en in de film?) een illusie is. 'Club Silencio' is dus geen passageplaats naar een illusie maar ligt al onmiddellijk in de illusie vevat. Na het bezoek aan de Club is Betty plots verdwenen. Was ook zij maar een illusie?

We bespraken reeds in het hoofdstuk van de kristalbeschrijving het belang van de spelscènes die een mise-en-abyme vormen waarin de grens tussen acteren en niet acteren ononderscheidbaar wordt. Opvallend is echter dat niet enkel 'Club Silencio', Adam's filmset of Bob Rooker's auditie de ruimte omvormt tot een scène waarin de grenzen tussen werkelijkheid en illusie verdwijnen maar dat eigenlijk elke locatie, elke ruimte in *Mulholland Drive* net iets te veel op een decor lijkt en getheatraliseerd wordt.

¹ S. Kaganski, "Terrain de rêves" avec commentaire de David Lynch, *Les Inrockuptibles*, hors série 'David Lynch', 2001, pp. 22-27, p. 25

“...Mulholland Drive fait passer l'aura hollywoodienne partout - de la résidence de Coco au Silencio, en passant par la pièce vitrée de Mr. Roque, le Winkie's, le corral du Cow-boy, les maisonnettes de la Sierra Bonita et la villa d'Adam. Aucun de ces lieux ne permet d'assurer la partition entre fiction et réalité, entre identité réelle et identité fabrique, entre scène ouverte et sombre antichambre. »²

Zoals bij Fellini, één van de weinige rechtstreekse invloeden die Lynch erkent doet de ononderscheidbaarheid tussen werkelijkheid en fictie zich niet enkel in het theater of op de scène voor maar doordringt het theatrale voortdurend de werkelijkheid en omgekeerd. (IT, p. 12)

Zo lijkt het huis van tante Ruth net iets te véél op de villa van een filmster op retour, met het nogal protserige interieur en de obligate foto van Rita Hayworth op de badkamer. Ook de heerseres van de 'courtyard' waar de villa zich in bevindt, Coco, lijkt wel een vervlogen filmster met haar strakke haartooi en make-up³.

De 'courtyard' zelf is dan weer een typisch fenomeen uit Los Angeles: een aantal appartementen gegroepeerd rond een patio die afgesloten zijn van de buitenwereld met een inkomhal die voorzien is van een hoog hek. De 'courtyards' vormen kleine, afgesloten oases in de hectische en gevaarlijke wereld van L.A.:

*"Entrer dans ces immeubles, c'est comme retourner dans un endroit utérin, mais un utérus qui n'a rien de maternel. Ce type de lieu est plutôt de l'ordre de la protection illusoire, du secret, du désir, de la réclusion, un endroit protégé de la sphère publique, où tout peut arriver."*⁴

Het appartement waar Diane in deel twee in verblijft komt zelfs letterlijk uit een sprookje: het maakt deel uit van een ensemble dat door Disney werd gebouwd en dat een tijdje dienst deed als studio van de animatieafdeling. De stijl van het huis is geïnspireerd op Sneeuwwitje, volgens Lynch de ideale plek om Diane te laten wonen. Ook de prachtige modernistische villa van Adam past perfect in het plaatje van Hollywood en roept met zijn zwembad referenties op naar *Sunset Boulevard* waar de held zijn dood vind in het zwembad van Gloria Swanson's decadente villa.

Zelfs de verlaten ranch nabij Beachwood Canyon waar Adam naar toe moet om de Cowboy te moeten, ademt iets theatraal uit, ze heeft te maken met een vreemde fantasie van Lynch over de cowboys uit de vroegere westerns:

² G. Astic, "Disparaître ici", *Simulacres*, nr. 6, 2002, p. 138

³ En dat blijkt ze ook te zijn want liefhebbers van musicals zullen haar herkennen als Ann Miller bekend uit o.m. *That's dancing*

⁴ S. Kaganski, "Terrain de rêves", p. 25

*"J'ai fait la scène avec le Cow-boy à l'instinct. Elle m'a été inspirée par une idée et une question: où sont passés les acteurs des vieux westerns? Où sont passés les cow-boys? Ils ont tourné tant de westerns dans cette ville...J'aime les imaginer assis en cercle autour d'un feu de champ, chantant de vieilles rengaines country, avec leurs chevaux pas loin...Bref, dans mon idée, ils continuent à vivre leur vie de cow-boys là-haut, dans les collines de Hollywood."*⁵

Het effect dat Lynch met deze theatralisering van de ruimte in *Mulholland Drive* bereikt is een gevoel van hyperrealiteit, een gevoel dat eigenlijk niet zo ongepast is gezien de film zich in Hollywood afspeelt; het mekka van de hyperrealiteit. Want zoals de titel reeds aangeeft neemt Lynch ons deze keer niet mee voor een ritje over een 'lost highway' maar wel over 'Mulholland Drive', een bestaande weg die langs de steile berghelling loopt die de natuurlijke grens vormt tussen Hollywood en San Fernando Valley. De weg dankt zijn faam niet enkel aan de resem filmsterren die er ooit een 'bescheiden optrekje' hadden (o.m. Warren Beatty, John Lennon, Jack Nicholson, Demi Moore en Bruce Willis) maar ook aan meer obscure feiten, zoals de moord op de zoon van Marlon Brando of het domein van Erroll Flynn dat bekend stond voor zijn wilde orgiën.

De theatralisatie van de ruimte heeft dan ook alles te maken met het levend filmmuseum dat L.A. volgens Lynch is met alle grote sterren die er ooit gewoond hebben, al zijn locaties die meermaals in films gebruikt werden, de Paramount-studios, Sunset Boulevard,...

*"Quand je roule dans Hollywood, je suis très sensible à son passé, qui est tapi juste derrière la surface.(...) A Hollywood, chaque lieu a son ambiance propre, son histoire, ses souvenirs de l'âge d'or."*⁶

Een film die zijn aanvang neemt op 'Mulholland Drive' kan dan ook niet anders dan ons recht in het hart van de ultieme fantasiewereld van Hollywood leiden, een wereld waar film en leven onlosmakelijk in elkaar verweven zijn.

2.3.1.2 Abnormale beweging: simultaneïteit van punten van het heden

In het schema van de omgekeerde kegel van Bergson geldt elke virtuele laag van het verleden voor het geheel van de tijd. Deleuze vraagt zich af of ook het heden voor het geheel van de tijd kan gelden. Misschien als we erin slagen het los te maken van zijn eigen actualiteit, zoals we de zuivere herinnering ('souvenir pur') uit het verleden kunnen onderscheiden van het 'image-souvenir' die het actualiseert.

⁵ Ibidem, p. 27

⁶ M. Henry, "Entretien David Lynch. Désirer l'idée", *Positif*, 490, 2001, p. 85; Zie ook Rodley (ed.) 1997, p. 54: *"What I really like is, from time to time, if you drive around - especially at night - you can get a little gust of wind of the great days of the silver screen. All there in, like, living memory."*

Deleuze verwijst opnieuw naar Augustinus, volgens wie het heden in de niet-chronologische tijd, het evenement, uit een heden van de toekomst, een heden van het heden en een heden van het verleden bestaat die op onverklaarbare manier alledrie geïmpliceerd zijn in het evenement, er gelijktijdig in verwickeld zijn. We ontdekken het bestaan van een tijd in het innerlijke van het evenement die bestaat uit de simultaneïteit van drie geïmpliceerde hedens, die Deleuze 'pointes de présent désactualisés' noemt. Deze gedesactualiseerde punten van het heden bergen in zich de mogelijkheid om de wereld, het leven of gewoonweg een leven, een episode als één enkel evenement te behandelen die de implicatie van de simultaneïteit van verschillende hedens sticht.

*"C'est en même temps que quelqu'un n'a plus la clé (c'est-à-dire, l'avait), l'a encore (ne l'avait pas perdue), et la trouve (c'est-à-dire l'aura et ne l'avait pas). Deux personnes se connaissent, mais se connaissaient déjà et ne se connaissent pas encore. La trahison se fait, elle ne s'est jamais faite, et pourtant s'est faite et se fera, tantôt l'un trahissant l'autre, et tantôt l'autre, l'un, tous à la fois. Nous nous trouvons ici dans une image-temps directe d'une autre nature que la précédente: non plus la coexistence des nappes de passé, mais la simultanéité des pointes de présent."*⁷

De passage met de sleutel lijkt wel rechtstreeks geschreven voor *Mulholland Drive* waarin alles lijkt te draaien rond een mysterieus blauw doosje waarop een al even vreemd uitzierend sleuteltje past. Nadat Rita op het einde van deel I het sleuteltje - dat Betty in 'Club Silencio' plots in haar tas vond - op het doosje draait, keert het hele verhaal zich om en duiken personages weer op met een andere naam en een andere, meer obscure lotsbestemming.

*"A spatial black hole opens in the film in the form of a dark passage into a mysterious blue box,... At a crucial moment in the film, Betty and the audience sink into the darkness within the blue object and emerge into a nightmare of catastrophic disappointment so total that the initially fortunate Betty is transformed into a cursed soul."*⁸

We vermeldden reeds de link tussen het blauwe doosje en de doos van Pandora, die volgens de mythologie de Tranen over de aarde bracht. Het tweede deel van *Mulholland Drive* lijkt wel een nachtmerrie in vergelijking met de idyllische sfeer van hoop die deel I uitstraalt. In het eerste deel is Betty een jonge, beloftevolle actrice die net in Hollywood is aangekomen, ook haar relatie met Rita staat in het teken van de prille ontluiking. Eens het doosje geopend is maken we kennis met een alternatieve versie van Betty, Diane. Haar verhaal staat niet in het teken van de toekomst maar in het teken van het verleden, alle onheil is reeds geschied: Diane's acteercarrière is mislukt en beperkt zich

⁷ IT, p. 132-33

⁸ M.P. Nochimson, "Mulholland Drive, p. 38

tot de occasionele bijrolletjes die ze via Camilla kan bekomen. Maar ook haar liefdesleven is een puinhoop sinds haar grote geliefde Camilla haar nu verlaten heeft voor Adam. In Diane's verhaal is er geen hoop meer voor de toekomst, wat bevestigd wordt in het nihilistische einde waarin Diane in haar wanhoop eerst Camilla laat vermoorden en dan zelfmoord pleegt.

De gedesactualiseerde punten van het heden kunnen volgens Deleuze ook voor het geheel van de tijd gelden en resulteren in een pluralistische kosmologie waarin niet alleen verschillende werelden zijn, maar waarin één en hetzelfde evenement in deze twee werelden wordt uitgespeeld in incompatibele versies. Dit is vergelijkbaar met wat er in *Mulholland Drive* gebeurt: deel I en deel II zijn twee mogelijke versies van Betty's verhaal die elkaar onderling verwarren en elkaar wederzijds penetreren maar toch verschillend en incompatibel zijn. Beide verhalen bieden een niet-chronologisch perspectief op een evenement dat in twee werelden wordt uitgespeeld: een heden van de toekomst wanneer het doosje gesloten is en een heden van het verleden wanneer het geopend is.

2.3.1.3 Krachten in de niet-hodologische ruimte: de vlindertheorie

Hoewel we het doosje kunnen beschouwen als een structurerend motief is het daarentegen niet zozeer het feit dat het doosje geopend wordt, als wel een tweede abnormale beweging die zich voordoet in de narratieve structuur die de nachtmerrie van het tweede deel veroorzaakt. Het openen van de doos van Pandora staat symbool voor de Tranen die over de wereld van Betty gebracht worden maar is er niet de oorzaak van. Die ligt paradoxaal genoeg in de val van Adam op het moment dat deze de fatale woorden 'This is the girl' uitspreekt.

Één van de meest cruciale scènes in deel I is dan ook het moment waarop Adam toegeeft aan de voorwaarden van de Cowboy (de scène die zich afspeelt in Beachwood Canyon). In deel II zien we namelijk hoe hij zijn artistieke belangen opgegeven heeft voor het geld en zelfs een relatie begint met de hoofdactrice die hem door de maffia werd opgelegd. De transformatie van zijn karakter verloopt dus lineair-chronologisch. Bovendien is Adam ook de enige die zijn naam behoudt in de overgang naar het tweede deel en lijkt ook de opmerking die hij tijdens het feest in deel II maakt over zijn echtscheiding (*'She got the pool, I got the poolguy'*) er in de eerste plaats op te wijzen dat zijn verhaal zich lineair-chronologisch verderzet van deel I naar deel II, waarin we zagen hoe Adam zijn vrouw in bed aantrof met de zogenaamde 'poolguy'. Deze schijnbaar lineair-chronologische beweging wordt echter weer gecompliceerd door een aantal incongruenties. In deel I is hij de regisseur van de *Sylvia North Story*, terwijl Diane op het feestje bij Adam vertelt dat ze Camilla ontmoette op de auditie van de *Sylvia North Story*, die geregisseerd werd door Bob Rooker, de man die in deel I de regisseur is van de namiddagsoap waar Betty auditie gaat doen. Een tweede aspect is dat de blonde Camilla Rhodes

die hij in het eerste deel onder druk van de maffia als hoofdactrice aanduidt niet dezelfde Camilla Rhodes is die in het tweede deel van de film zijn hoofdrolspeelster is, want dat is nu de donkerharige Rita/Camilla.

Al deze 'valse bewegingen' compliceren de chronologie die hierdoor onhoudbaar wordt. De meest essentiële abnormale beweging die Adam's verhaal in de film veroorzaakt is het feit dat zijn toegeving aan de maffiabazen niet enkel een weerslag heeft op zijn eigen persoonlijkheid maar ook een fundamentele weerslag heeft op het verhaal van Betty. De intense blik die Adam met haar wisselt wanneer ze op zijn set verschijnt in deel I van de film is, is één van de weinige authentieke momenten van menselijke interactie in de film. De scène is bovendien exemplarisch voor het moment van onverwachte inspiratie, dat zo noodzakelijk is bij elke artistieke creatie.

"Betty's appearance on Adam's set is a sophisticated, visionary re-reading of the extremely familiar plot point in movies about making shows or movies when the director is struck immediately by an unknown girl whom he catapults to stardom."⁹

Het probleem is echter dat Adam zijn artistieke integriteit reeds laten varen heeft. Vlak na Betty's verschijning op de set spreekt hij immers de fatale woorden *'This is the girl'*, uit na de auditie van de blonde Camilla Rhodes. De belangrijkste link tussen deel I en deel II is dus de link die niet meer gelegd kan worden: die tussen Adam en Betty, die wel eens de perfecte hoofdactrice voor zijn film had kunnen zijn. Het is deze gemiste kans van Adam die de eigenlijke Tranen over Betty's verhaal zal brengen en haar in de depressieve wereld van Diane doet storten. Hier maakt Lynch dus een aantal vreemde bochten in de causaliteitsketen die door Nochimson vergeleken worden met een klassieke metafoor voor de chaostheorie:

"The multiple ramifications of Adam's capitulation surprise the film with the kind of connections predicted by Chaos Theory, which explores how the beating of a butterfly's wings affects the weather half way around the world. Herein Lynch requires that we read differently than we ordinarily do, because he does not provide us with the conventional line of cause-and-effect. Rather he asks us to ride the snaking spirals of a vortex of energies. Because Adam falls, and is prevented from meeting her, Betty's cheerful expectations, both about her career and about her ability to help Rita, enter a black hole."¹⁰

De links die Lynch dus legt tussen de twee verhalen getuigen allerm minst van de wetten van oorzaak en gevolg die de hodologische ruimte beheersen, maar zijn krachten die zich bevrijd hebben van een

⁹ M.P. Nochimson, "Mulholland Drive, p. 41

¹⁰ Ibidem, p.40

gedetermineerd centrum en van logisch-causale wetten. Het zijn zuivere krachtintensiteiten die zich ontwikkelen in wat Deleuze omschrijft als de pre-hodologische ruimte (IT, p. 264).

2.3.2 Incompossibiliteit van de personages

2.3.2.1 *'I don't know who I am'*

Eén van de grote onzekerheden in het eerste deel van de film is wellicht de identiteit van de mysterieuze Rita, die tijdens het ongeluk haar geheugen kwijtraakte. Zelfs haar naam blijft onbekend want de naam Rita heeft ze gestolen van een poster van *Gilda* (met Rita Hayworth in de hoofdrol). Het eerste deel staat dan ook in het teken van de zoektocht die de meisjes ondernemen naar Rita's identiteit. Paradoxaal genoeg gaat het verloop van deze zoektocht gepaard met een verlies van de identiteit van Betty. We merkten reeds in het hoofdstuk over de kristalbeschrijving op dat het actuele niveau (Betty's verhaal) steeds verder doordrongen raakt van virtuele elementen uit Diane's verhaal die het actuele niveau onstabiel maken. Het verlies van Betty's identiteit is hier rechtstreeks mee verbonden want het graduele verlies van de actuele waarde van haar verhaal heeft als gevolg dat ook haar actuele identiteit onstabiel begint te worden.

Maar zoals in het hoofdstuk ononderscheidbaarheid helder/opmaak reeds werd opgemerkt is het verlies van Betty's identiteit geen éénrichtingsverkeer; het lijkt daarentegen alsof haar identiteit gradueel wordt opgeslorpt door Rita. (II.1.2.3.a)

De identiteitsverwarring doet zich vooral voor op het niveau van de mise-en-scène, zoals in de scène waarin Rita en Betty samen Diane Selwyn opbellen (Betty's virtuele alter ego). Terwijl ze bellen zitten de vrouwen dicht naast elkaar in de zetel, met de hoorn tussen hen in luisteren ze als één oor, als één lichaam.

Nadat ze op zoek gaan naar Diane's appartement en geconfronteerd worden met het lijk, begint de identiteit van Rita en Betty definitief uit elkaar te vallen, wat duidelijk wordt gemaakt in een beeld waarin de twee personages in meerdere onscherpe lagen door elkaar worden geschud. Terug thuis wil Rita haar identiteit veranderen en Betty helpt haar hierbij. Maar vreemd genoeg houdt de verandering van identiteit slechts in dat haar lange, donkere haar met een korte witte pruik wordt bedekt. Wanneer ze in de spiegel kijken merkt Betty vaagjes op: *'You look like someone else.'* Rita begint natuurlijk verdacht veel op Betty te lijken en hoewel haar uiterlijke verandering misschien minimaal is wordt haar innerlijke transformatie veel duidelijker wanneer ze die avond het initiatief neemt onder de lakens en dus niet alleen Betty's blonde haren maar vooral haar dominante rol in het verhaal overneemt. Het lijkt alsof Rita zich steeds meer gaat gedragen als Camilla in deel II, de Camilla die Betty niet meer

nodig heeft en haar leven zonder haar wil verder zetten. Na de vrijscène worden de twee personages opnieuw als één lichaam gekadreerd in een close-up die het gezicht van Betty vermengt met dat van Rita, een beeld dat referenties oproept naar het beroemde beeld uit Bergman's *Persona* waarin de profielen van twee vrouwen vermengd werden tot één gezicht.

Wanneer de meisjes zich na de vrijscène naar 'Club Silencio' begeven wordt de verwarring alsnog groter. Terwijl ze naar het spektakel kijken brengt Lynch de meisjes hier opnieuw in beeld alsof het om één lichaam gaat: het beeld verschuift telkens van een close-up van Rita, die haar blonde pruik opheeft, naar een close-up van Betty, om hen vervolgens samen in beeld te brengen, een shift die meerdere malen herhaald wordt. Bovendien wordt de rest van de omgeving zodanig onscherp gemaakt, dat zelfs de zetelleuning die de meisjes van elkaar scheidt bijna onzichtbaar wordt. Het verlies van identiteit bereikt een hoogtepunt in 'Club Silencio' omdat de meisjes hier geconfronteerd worden met hun eigen illusionaire bestaan (*It's all an illusion*) een besef waardoor de meisjes - opnieuw als één lichaam - beginnen te huilen.

2.3.2.1 'It'll be just like in the movies'

De magie in Club Silencio confronteert niet alleen de personages met hun eigen efemere bestaan want het onmiskenbare zelfreflexieve aspect dat verbonden is met het illusiespektakel dat zich op het scherm voordoet confronteert ook de kijker met het besef dat de film die we zien een illusieshow is en dat de twee meisjes die we zien slechts actrices zijn die een rol spelen.

Het gevoel dat de identiteit van Betty en Rita slechts een illusie was neemt alleen maar toe wanneer de kijker in deel twee geconfronteerd wordt met dezelfde actrices die nu een andere rol spelen: Betty blijkt Diane Selwyn te heten en wordt wakker in het bed waar Rita en Betty het lijk aantreffen. Rita speelt nu de rol van Camilla Rhodes, de blonde actrice die Adam zich in deel I zag opgedrongen worden.

"Le scénario reproduit cet intenable en proposant plusieurs rôles pour les mêmes acteurs, des rôles qui s'enschaînent et s'interrompent sans prévenir, qui poussent à reconnaître tel acteur mais à méconnaître le personnage."¹¹

Het belang van de ononderscheidbaarheid tussen acteren en niet-acteren die gecreëerd werd in de spelscènes vindt hier zijn uitkomst. *'Come on, it'll be just like in the movies. We'll pretend to be someone else.'*, zegt Betty op een gegeven moment tegen Rita. Lynch neemt de personages in

¹¹ G. Astic, "Disparaitre ici", p. 136

Mulholland Drive dus letterlijk voor wat ze zijn, acteurs die doen alsof, 'simulacres', efemere creaturen waarmee hij zijn zelfgecreëerde droomwereld naar eigen believen kan bevolken.

« *L'acteur va d'un rôle à l'autre. Il jouera cent personnages différents. N'est-ce pas sa vocation?* »¹²

En net als de almachtige Hollywood-producer actrices kan laten vervangen met de knip van de vinger (zoals in Adam's film) doet *Mulholland Drive* zijn personages verdwijnen om ze later weer te 'recasten' in een andere rol wat culmineert op Adam's feest waar allerlei nevenpersonages uit deel I opnieuw opduiken in andere rollen. Personages en identiteiten zijn binnen de filmische geproduceerde illusie net als de verschillende realiteitsniveaus (actueel/virtueel, reëel/imaginair) immers inwisselbaar.

¹² M. Henry, "Entretien David Lynch. Désirer l'idée", p.87

2.3.3 Macht van de schijn: the Dream-Factory

In het artikel van Christoph De Boeck, die uitgebreid aandacht besteed aan de zgn. 'recasting' die in het midden van de film plaatsheeft, merkt deze terecht op dat de inwisselbaarheid van de personages en de realiteitsniveaus in *Mulholland Drive* voortkomt uit het feit dat de film eigenlijk een raamvertelling is die vergeet aan te geven dat ze een raamvertelling is. Het gevolg is dat het onderscheid tussen originele productie van een fenomeen en het gereproduceerde dubbel uitgewist wordt.

"Dat betekent dat in Mulholland Drive 'hoe een film gemaakt wordt' verweven is met 'wat een film vertelt'. In het midden van de film begint immers een 'recasting'. De personages krijgen andere rollen, de synopsis een andere uitwerking. Business as usual wanneer dat gebeurt in de kantoren van Hollywood, maar Lynch verwisselt hier eigenlijk de wetten van de productiecontext met die van het product zelf."¹³

Normaalgezien worden kijkers verwacht zich te laten opgaan in een wereld van illusie en niet stil te staan bij de productiemachine die de film tot stand heeft gebracht. Door dit juist wel te doen keert Lynch de regels van het spel om. Lynch toont ons in zijn film de achterkant van Hollywood's schitterende façade, maar doet dit op zo'n manier dat dit niet onmiddellijk opvalt. Enerzijds door het verhaal als een droom te laten overkomen, anderzijds door het ultieme moment van zelfreflexieve onthulling te verhullen tot een nieuwe illusie. Want het besef van de cinematografische illusie die de scène in 'Club Silencio' opwekt bij de toeschouwer wordt door Lynch juist opnieuw verhuld in een nieuwe illusie omdat hij de onthulling van de illusie van de film zelf laat plaatsvinden binnen een tweede illusieshow (nl. 'Club Silencio').

Het is dus de schijn van Hollywood zelf die de film tot een falsifiërende narratie omvormt en als dusdanig een kritiek op de waarheid impliceert. De logica van de 'Dreamfactory' reguleert het verschijnen en verdwijnen van deze of gene acteur of actrice als een macht van de schijn die alles overheerst en nietigt wat het als overbodig beschouwd.

Lynch deconstrueert de mythe van Hollywood door ons te tonen wat zich achter de beelden verbergt. Maar terwijl de jaloezie, de onderlinge rivaliteit en de schijnheilige levenswijze in de film op meer expliciete wijze aan de kaak worden gesteld, speelt de eigenlijke kritiek zich op een veel subtieler niveau af.

¹³ C. De Boeck, "Het oor van David Lynch", p. 27

Want hoewel de subplot van de mysterieuze Mr. Roque en zijn handlangers de Castigliani's en de Cow-boy slechts minimaal wordt uitgewerkt is zij juist de belangrijkste lijn in de film-in-de-film in de zin dat deze personages extreme uitvergrotingen zijn van de echte machten van het kwaad die Hollywood achter de schermen beheersen. Corrupte producers en conservatieve lobby's zijn de eigenlijke machtsstructuren die achter de coulissen een benauwd klimaat creëren waarin nieuwkomers nauwelijks een kans krijgen en elke creatieve impuls in de kiem gesmoord wordt door opdringerige producers die enkel aan opbrengsten denken en de film tot een louter gebruiksproduct willen omvormen. De discrepantie in het woord 'Dream-Factory' zegt wat dat betreft genoeg. Ook Deleuze besteedt in zijn *'Image-Temps'* uitvoerig aandacht aan het zgn. complot dat de cinema van binnenuit versmacht:

"Le cinéma comme art vit lui-même dans un rapport direct avec un complot permanent, une conspiration internationale qui le conditionne du dedans, comme l'ennemi le plus intime, le plus indispensable. Cette conspiration est celle de l'argent..."¹⁴

Paradoxaal genoeg heeft Lynch, die ondertussen nochtans als een gevestigd regisseur wordt beschouwd, de realisatie van zijn film aan een Franse productiemaatschappij te danken omdat zijn project - dat aanvankelijk een tv-serie zou worden - na een eerste testscreening afgeketst werd door ABC-TV wegens te 'moeilijk en onbegrijpelijk'.

Maar Lynch heeft zijn film allerminst uit rancune gemaakt, ondanks alles gelooft hij dat er altijd hoop is en dat niet alle dromen in Hollywood op een nachtmerrie eindigen. Wat hem betreft heeft alles te maken met de speling van het lot:

"On vient à Hollywood pour avoir la chance de s'exprimer soi-même, d'accomplir son rêve, qu'il s'agisse de célébrité, de fortune ou simplement du désir de réaliser ce qui vous tient à coeur. Le destin sourit à certains, d'autres s'acharnent en vain pendant des années."¹⁵

Hoewel *Mulholland Drive* de verborgen kanten van de filmfabriek zelf in het daglicht brengt en ondanks zijn nihilistisch einde schijnt er zoals in elke Lynchfilm altijd een sprankeltje hoop door, een vertrouwen in de positieve krachten van authentieke creativiteit die ondanks alle tegenkantingen blijft vechten voor de verschijning van het nieuwe. Zo eindigt *Mulholland Drive* dan ook niet na de zelfmoord van Diane, maar vloeit deze scène over in een oplichtend beeld waarin Lynch Betty en Rita als zuivere lichtintensiteiten in superpositie boven een panoramisch beeld van Hollywood laat zweven. Door de film op zo'n manier te laten eindigen gaat Lynch voorbij de nietiging van het voorbijgaande

¹⁴ IT, p. 104-105

¹⁵ M. Henry, "Entretien David Lynch. Désirer l'idée", p. 85

(de dood van Camilla en Diane) en laat de personages opnieuw verschijnen als lichtende beelden die weer nieuwe potenties in zich dragen.

CONCLUSIE: EEN CINEMA VAN HET LICHAAM

In het verloop van dit onderzoek gingen we in eerste instantie op zoek naar de filosofische implicaties van Deleuze's tijdsbeeld om vervolgens de praktische waarde ervan te onderzoeken aan de hand van twee films van David Lynch. We beantwoorden hiermee aan één van de uitgangspunten van Deleuze's denken, namelijk dat concepten nooit op zichzelf bestaan maar onlosmakelijk verbonden zijn met de werkelijkheid waarin ze continu (her-)geformuleerd moeten worden. Het concept van ononderscheidbaarheid in de kristalbeschrijving en de macht van de schijn in de falsifiërende narratie bleken dankbare begrippen om *Lost Highway* en *Mulholland Drive* te benaderen op een manier die vertrekt vanuit de films zelf en niet vanuit de toepassing van kant en klare begrippen uit externe domeinen. Zo werden doorheen het praktisch gedeelte van het onderzoek gradueel nieuwe consistenties ontdekt in het oeuvre van David Lynch en omgekeerd lieten de films van David Lynch toe om de concepten van Deleuze verder uit te diepen binnen de hedendaagse filmische praktijk. Zoals Deleuze op het einde van zijn 'Image-Temps' schrijft komt het er immers op aan om uit de affecten en percepten die de cinema genereert de filosofische concepten die erin geïmpliceerd zijn te distilleren en niet omgekeerd.

In het begin van de studie vroeg Deleuze zich af hoe een film ons opnieuw kan doen geloven in de band tussen mens en wereld, nu de wereld zelf een slechte film is geworden waarin we voortdurend geconfronteerd worden met lege clichés. Hoewel Lynch meestal als één van de meest prominente vertegenwoordigers van de postmoderne clichécultuur wordt beschouwd, slaagt hij er toch in om uit de wereld van clichés een 'echt beeld' te ontrukken. In de zoektocht naar een 'echt beeld' is het niet voldoende om het cliché te parodiëren of het te vervangen met zuiver optische en sonore beelden. Het komt er op aan om het zuiver optisch beeld te linken met zuiver vitale krachten die ons geloof in de wereld, in deze wereld kunnen herstellen. Volgens ons kan de Lynchfilm de band tussen mens en wereld inderdaad opnieuw versterken door de productie van een schok die geen louter intellectuele schok is maar tegelijkertijd een zuiver lichamelijke schok.

De intellectuele schok waarmee de Lynchfilm ons confronteert kwam reeds uitvoerig aan bod in het verloop van deze studie. In het onderzoek naar de kristalbeschrijving en de falsifiërende narratie werd duidelijk dat de toeschouwer onmogelijk nog kan opgenomen worden in een totaliserend geheel dat een beeld van de Waarheid predikt. *Lost Highway* en *Mulholland Drive* worden juist gekenmerkt door ononderscheidbaarheid, onverklaarbaarheid en onbeslisbaarheid die volgens Deleuze expressies zijn van het affirmatieve principe van de macht van de schijn. De onmogelijkheid de film in één coherente verklaring te vatten betekent niet dat er geen interpretatie meer mogelijk is maar juist dat de interpretatie, actief en affirmatief wordt omdat ze steeds opnieuw kan en moet gecreëerd worden in een eindeloze ketting van mogelijke betekenissen. De macht van de schijn confronteert ons immers

voortdurend met de onmacht van het denken in de gedachte zelf door ons in contact te brengen met het ondenkbare, het onverdraaglijke, het Andere. De lynchfilm doet dus enerzijds beroep op de actieve interpretatie van de toeschouwer maar creëert tegelijkertijd een scheur in onze intellectuele capaciteiten. Het is onmogelijk in de fragmentarische wereld van *Lost Highway* en *Mulholland Drive* een geheel te zien en in de schok van dit besef schuilt volgens ons de authentieke ervaring die een ‘echt beeld’ in ons kan oproepen .

Wanneer de rede ons in de steek laat, treedt het gevoel in werking. Hoewel vele scènes uit Lynch’ films zich nauwelijks in woorden laten vatten is de betekenis ervan dikwijls wel aan te voelen. Het proces van betekenisgeving in de Lynchfilm berust niet enkel op klassieke parameters zoals narratie, montage of mise-en-scène. Lynch is in de eerste plaats een kunstenaar (ook schilderkunst, grafische kunst, fotografie en meubelkunst behoren tot zijn praktijk) en het filmbeeld is net als het canvas een expressief materiaal dat hij benadert in termen van kleur, textuur, licht, toon en beweging. Ook de muziek en het geluid in zijn films getuigen van een grote expressieve kracht. In tegenstelling tot de meeste cineasten vertrekt hij niet van een vooraf gegeven geheel - het verhaal of het scenario - maar van beelden en sferen, waaruit hij een verhaal laat groeien.

Betekenisgeving in de Lynchfilm is verwickeld met de sensaties (of affecten) die de film oproept. De lichamelijke schok die de Lynchfilm bewerkstelligt kunnen we beter begrijpen dankzij de link tussen Lynch, Francis Bacon en Deleuze. Terwijl Lynch Bacon als één van de onmiskenbare invloeden op zijn werk erkent, wijdde Deleuze zijn studie over Francis Bacon aan de ‘logica van de directe sensatie’. De essentie van Bacon is volgens Deleuze het zuiver figurale, dat zich afkeert van de illustratieve en figuratieve functie van de schilderkunst, maar ook van de zuivere abstractie. Ook Lynch streeft ernaar voorbij te gaan aan de representatieve en narratieve traditie van de cinema. Beide kunstenaars gaan op zoek naar een figurale abstractie waarin krachtprocessen en intensiteiten centraal staan. Ze concentreren zich in de eerste plaats op de menselijke figuur die ze onderwerpen aan transformaties, deformaties, desincarnaties, of fusies van twee lichamen. Zoals bij Bacon wordt het lichaam bij Lynch een ‘corps-sans-organes’, een lichaam zonder organen, waarmee Deleuze bedoelt dat er niet langer een vaste structuur is in het lichaam maar enkel tijdelijke vorming van organen. In de bespreking van de personages in *Lost Highway* en *Mulholland Drive* werd duidelijk dat identiteit bij Lynch geen eenheid is maar een multipliciteit. Het lichaam wordt een passageplaats waarin krachten (fictieve personages, maar ook externe fluxen) zich tijdelijk kunnen vestigen om dan weer plaats te maken voor andere krachten. Het lichaam wordt onderworpen aan een maskerade, een spel van verdwijnen en verschijnen. De ware betekenis van het puur figurale ligt immers opnieuw in de schok – die we hier niet begrijpen als een intellectuele schok – maar als een zuiver fysieke schok die rechtstreeks op het zenuwstelsel van de toeschouwer inwerkt. Op die manier kunnen we de Lynchfilm dus ook beschouwen als behorend tot de cinema van het lichaam (‘cinéma du corps’) waarin volgens

Deleuze een tweede mogelijkheid ligt om voorbij het hedendaags nihilisme te geraken en de band tussen mens en wereld te herstellen.

In de combinatie van deze twee schokken ligt volgens ons dan ook de mogelijkheid die de Lynchfilm biedt om opnieuw een 'echt beeld' te laten verschijnen in onze huidige audiovisuele cultuur die gekenmerkt wordt door de inflatie van beelden. In de combinatie van de intellectuele en de fysieke schok ligt volgens ons ook de unieke positie die Lynch als regisseur inneemt in de huidige beeldcultuur.

Deleuze

BOGUE Ronald, *Deleuze and Guattari (1989)*, London and New York, Routledge, 1990, 196 p.

BUYDENS Mireille, *Sahara. L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1990, 179 p.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie (1962)*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll.: "Quadrige", 2003 (4^e ed.), 232 p.

_____, *Le bergsonisme (1966)*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. "le philosophe", 1991 (4^e ed.), 119 p.

_____, *Différence et répétition (1968)*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll.: Epiméthée, 2000 (10^e ed.), 409 p.

_____, *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, Coll. "Critique", 1969, 392 p.

_____, *Francis Bacon: logique de la sensation*, Paris, Editions de la Différence, 2 vol., 1981, v. 1: 112 p., v. 2: ill.

_____, *Cinéma I: L'Image-Mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, Coll. "Critique", 1983, 298 p.

_____, *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris, Les Editions de Minuit, Coll. "Critique", 1985, 379 p.

_____, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Rhizome. Introduction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1976,

_____, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Editions de Minuit, Coll. "Critique", 1991, 206 p.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix e.a., *Rizoom, een inleiding gevolgd door Gilles Deleuze Aanval op de nieuwe filosofen* (vertaling: E. Bolle), Utrecht, Uitgeverij Rizoom, 1998, 94 p.; oorspronkelijk gepubliceerd als *Rhizome. Introduction*, 1976

DELEUZE Gilles & PARNET Claire, *Dialogues (1977)*, s.l., Champs - Flammarion, 1996, 187 p.

DELEUZE Gilles, LAPOUJADE David (éd.), *L'Île désert et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Les Editions de Minuit, 2002, 416 p.

FAHLE (O.) en ENGELL (L.), *Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze*, Weimar - Paris, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar - Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, 565 p.

FLAXMAN Gregory (ed.), *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 395 p.

HARDT Michael, *Gilles Deleuze: an apprenticeship in philosophy*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 1993, 139 p.

LEISDOVICH Sarah, *Tussen film en denken: figuren van zelfverwijzing en immanentie in l'Image-Mouvement en l'Image-temps van Gilles Deleuze*, Brussel, V.U.B. (onuitgegeven licentiaatverhandeling), 1999, 158 p.

OLKOWSKI Dorothea, *Gilles Deleuze and the ruin of representation*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1999, 298 p.

RAESSENS Joost, *Denken over film: een onderzoek naar de vorm en de betekenis van het filmbeeld*, Nijmegen, K.U.Nijmegen (onuitgegeven doctoraatsverhandeling), 1993, 197 p.

_____, *Filosofie en film: vivre la différence: Deleuze en de cinematografische moderniteit*, s.l., Damon, 2001, 299 p.

RAJCHMAN (J.), *The Deleuze Connections*, Cambridge & London, the MIT Press, 2000, 166 p.

D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham & Londen, Duke University Press, 1997

Artikels

BERGALA Alain, "Le vrai, le faux, le factice", *Cahiers du cinéma*, nr. 351, 1983, pp. 5-9

BEAULIEU Julie, "De l'image-temps chez Duras, Resnais et Robbe-Grillet", www.cadrage.net/imagetemps/image-temps.html, (*Cadrage*, janvier-février, 2001)

DELEUZE Gilles, "On the crystalline regime" (vertaling: D.N. Rodowick), *Art and Text*, nr. 34, 1989, pp. 19-22

DELEUZE Gilles, "Having an idea in cinema (On the cinema of Straub-Huillet)" (vertaling Eleanor Kaufman), 1990, in: KAUFMAN Eleanor and HELLER Kevin J. (eds.), *Deleuze and Guattari. New mappings in politics, philosophy and culture*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1998, pp. 14-19

_____, "Une image ne vaut que par les pensées qu'elle crée", *Libération*, 6/11/1995, p. 11

FRAMPTON Daniel, "On Deleuze's Cinema", 1991, www.filmosophy.org/articles/deleuze

FRANCOIS Alain, "Entre Deleuze et Bergson. à propos de la deuxième synthèse du temps", In: Hottois Gilbert (red.), *Annales de l'institut de philosophie de l'université de Bruxelles*, "Gilles Deleuze", Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1998, pp. 63-87

LEISDOVICH Sarah, "Gilles Deleuze en het 'evenement'" www.leidenuniv.nl/philosophy/publicaties/overige/filosofiedag/acta/leisdovich.pdf, 2000

_____, "Apologie van het evenement", *AS*, nr. 163-164, 2002, pp. 33-41

LEUTRAT Jean-Louis, "Deux temps, trois mouvements", *Kaleidoscope, Analyse des films*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, pp. 143-61

MASSUMI Brian, "Realer than real. The simulacrum according to Deleuze and Guattari", www.anu.edu.au/HRC/first_and_last/works/realer.html (*Copyright*, nr. 1, 1987)

POLAN Dana, "Jack and Gilles. Reflections on Deleuze's cinema of ideas", *Art and Text*, nr. 34, 1989, pp. 23-30

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, "The Cinema, reader of Gilles Deleuze", *Camera Obscura*, 1988, nr. 18, pp. 120-26

SCHRIFT Alan D., "Putting Nietzsche to work: the case of Gilles Deleuze", in: *Nietzsche: a critical reader*, Peter R. Sedgwick (ed.), Oxford and Cambridge, Blackwell Publishers, Blackwell critical readers, 1995

TOTARO Donato, "Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project", www.horschamp.qc.ca/9903/offscreen_essays/deleuze.html (*Hors-champ*, maart 1991)

Speciale uitgaven:

Iris: Revue de théorie de l'image et son, nr. 23, "Gilles Deleuze, Philosopher of Cinema", D.N. Rodowick (ed.), 1997

Philosophie nr. 47: "Gilles Deleuze", Les Editions de Minuit, 1995

Magazine littéraire nr. 257: "Gilles Deleuze", 1988

Magazine littéraire nr. 406, "L'effet Deleuze. Philosophie, esthétique, politique", 2002

Quaderni di Cinema/Studio nr. 7/8: "Deleuze, pensare il cinema", samengesteld door Roberto De Gaetano, Rome 1992

Lynch

CHION Michel, *David Lynch* (Translated by R. Julian), British Film Institute, London, 1995, 210 p.; oorspronkelijk gepubliceerd als *David Lynch*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1992

FOQUE Christoph, *David Lynch en het magisch-realisme: Blue Velvet, Wild at Heart, Twin Peaks, Lost Highway*, Brussel, V.U.B. (onuitgegeven licentiaatsverhandeling), 1999, 191 p.

HICKENLOOPER George, *Reel conversations. Candid Interview with film's most foremost directors and critics*, New York, Carol Publishing Group, 1991, 370 p. (David Lynch: pp. 90-104)

KALETA K.C., *David Lynch*, New York, Twayne Publishers, Twayne's filmmakers series, 1993, 207 p.

LE BLANC (M.) & ODELL (C.), *The Pocket Essential David Lynch*, Harpenden - Herts, Pocket Essentials, 2000, 96 p.

LYNCH David & GIFFORD Barry, *Lost Highway*, s.l., Faber & Faber, 1997, 120 p.

Lynch David, *Mulholland Drive*, Paris, Cahiers du cinéma, Petite bibliothèque du Cahiers du cinéma, 2001, 192 p.

NOCHIMSON Martha P., *The passion of David Lynch. Wild at heart in Hollywood*, Austin, University of Texas Press, 1997, 272 p.

WOODS Paul A., *Weirdsville USA: the obsessive universe of David Lynch*, London, Plexus, 1997, 192 p.

ZIZEK Slavoj, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Seattle, University of Washington, Walter Chapin Simpson Center for humanities - Occasional Papers 1, 2000, 48 p.

Artikels

ASTIC Guy, "Call me!: l'appel des profondeurs? Lost Highway de David Lynch", *Simulacres*, nr. 1, 1999, pp. 124-28

ASTIC Guy, "Disparaître ici", *Simulacres*, nr. 6, 2002, pp. 135-40

ASTIC Guy & LANGLOIS Philippe, "La perception dans les plis. Musique, son et silence dans Mulholland Drive", *Simulacres*, nr. 6, 2002, pp. 123-33

- BERTHOMIEU Pierre & LAULIAC Christian, "Music in a world of sounds...David Lynch par Angelo Badalamenti", *Positif*, nr. 490, 2001, pp. 89-92
- BINDELS Guy, "Mulholland Drive is vintage Lynch", *Gonzo Circus*, nr. 52, jg. 10, pp. 38-39
- BIODROWSKI Steve, "Lost Highway. The solution", *Cinefantastique*, vol. 28, nr. 10, 1997, p. 36
- CACCIA Riccardo, "Strade perdute e ritrovate? La struttura narrativa in Lost Highway e The Straight Story", *Bianco e Nero*, nr. 3, 2000, pp. 30-48
- CELESTE Reni, "Lost Highway: Unveiling Cinema's Yellow Brick Road", www.geocities.com/Hollywood/2093/papers/celeste.html (*Cineaction*, nr. 43, 1997, pp. 32-39)
- CHION Michel, "Mulholland Drive. Play it for real", *Positif*, nr. 490, 2001, p. 80-82
- DE BOECK Christophe, "Het oor van David Lynch", *De Witte Raaf*, nr. 101, 2003, pp. 25-27
- DELORME Gérard, "David Lynch. Maître du mystère", Interview met David Lynch in *Première*, nr. 297, 2001, p. 106-109
- GARGETT Adrian, "Perfect ghosts: mulholland drive", 2002, www.disinfo.com/pages/article
- KROHN Bill, "Lost Highway: entretien avec David Lynch", *Cahiers du cinéma*, 1997, 509, pp. 26-29
- GONZALEZ Ed, "Mulholland Drive", 2001, www.slantmagazine.com/film/archive/mulhollanddrive.html
- GRÜNBERG Serge, "Guide sommaire pour se... perdre dans l'univers lynchien", *Cahiers du cinéma*, nr. 509, 1997, pp. 30-31
- HERZOGENRATH Bernd, "On the *Lost Highway*: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology", 1999, www.geocities.com/Hollywood/2093/papers/herzogenrath.html (*Other Voices*, vol. 1, nr. 3, 1999)
- HONOREZ L., "David Lynch est Mystery Man", Interview met David Lynch in *Le Soir*, 29/01/1997, pp. 36-37
- JOUSSE Thierry, "*Lost Highway*, l'isolation sensorielle selon Lynch", *Cahiers du cinéma*, nr. 511, 1997, pp. 57-59
- KAGANSKI Serge "David Lynch, le magicien ose", www.lesinrocks.com/DetailArticle.cfm (*Les Inrockuptibles*, 21 november 2001)
- KROHN Bill, "Entretien avec David Lynch", *Cahiers du cinéma*, nr. 509, 1997, pp. 26-29
- LINSSEN Dana, "Mulholland Drive. Achtbaanritje door de gespleten tijd", www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk230/mulholla.html (*De filmkrant*, nr. 230, 2002)
- MITCHELL Stuart, "David Lynch and the road", in: SARGEANT Jack and WATSON Stephanie (eds.), *Lost Highways*, s.l., Creation Books, 1999, pp. 241-56
- NEWMAN Kim, "Lost Highway", 1997, in: HILLIER Jim (ed.), *American independent cinema. A Sight and Sound reader (2001)*, London, The British Film Institute, 2002, pp. 210-13
- NOCHIMSON Martha P. "Mulholland Drive", *Film Quarterly*, Vol. 56, nr. 1, pp. 37-45
- NOLLET Ruben, "Vissen naar ideeën", Interview met David Lynch in *Financieel Economische Tijd*, 09/01/2002, p. 5
- REES Sam, "Echoes of indiscernibility", 2002 www.davidlynch.de/samrees.html

RHODES Eric Bryant, "Lost Highway", *Film Quarterly*, vol. 51, nr. 3, 1998, pp. 57-61

SEESSLEN Georg, "Ein *endloses* geflochtenes Band: Lost Highway", www.geocities.com/Hollywood/2093/de/papers/seesslenlh.html (*Filmbulletin*, nr. 211, 1997)

STRAUSS Frédéric, "Tempête sous un crâne", *Cahiers du cinéma*, nr. 509, 1997, pp. 24-25

SZEBIN Frederick & BIODROWSKI Steve, "David Lynch on Lost Highway. A surreal meditation on love, jealousy, identity and reality", *Cinefantastique*, vol. 28, nr. 10, 1997, pp. 32-41

VAN AALBOOM Ben, "Voelen is beter dan denken." Interview met David Lynch in *Focus Knack*, nr. 1, 2002, pp. 6-11

VIVIANI Christian, "These-are-the-girls!", *Positif*, nr. 490, 2001, pp. 93-95

THOMPSON Ben, "Mild at heart, weird on top", *Telegraph Magazine*, 27/11/1999, pp. 36-40

Kurt Vandemaële, "De 7 hoofdzonden volgens David Lynch", Interview met David Lynch in *Humo*, nr. 3002, 2002, pp. 130-33

WILLMAN Chris, "Hard 'Drive'", 2002, www.ew.com/ew/article/commentary (*Entertainment Weekly*, 6 maart 2002)

Speciale uitgaven:

Ciné Films nr. 3, "Le purgatoire des sens. Lost Highway de David Lynch", Guy Astic, 2000

Eclipses nr. 34, "David Lynch, l'écran omnivore", 2002

Les Inrockuptibles, hors série, "David Lynch", 2002

Algemeen:

ALLISON David B. (ed.), *The new Nietzsche. Contemporary styles of interpretation*, Cambridge, Massachusetts - London, The MIT Press, 1985, oorspronkelijk gepubliceerd bij Dell Pub. Co, 1977, 274 p.

ALLISON David B., *Reading the new Nietzsche*, Lanham, Boulder, New York - Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2001, 316 p.

AUMONT Jacques, BERGALA Alan e.a., *L'esthétique du film*, s.l., Editions Fernand Nathan, 1983, 224 p.

ASSOUN P.L. (red.), *Hedendaagse Franse filosofen*, Assen - Maastricht, Van Gorcum en Comp. b.v., 1987, 259 p.

BAUDRILLARD Jean, *America* (Translated by C. Turner), London & New York, Verso, 1988, 129 p.; oorspronkelijk gepubliceerd als: *Amérique*, Editions Bernard Grasset, Paris, 1986

BERGSON Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit (1896)*, Paris, Presses Universitaires de France, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1949, 280 p.

_____, *L'Evolution créatrice (1907)*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 372 p.

_____, *L'Energie spirituelle (1919)*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 214 p.

BORDWELL David and THOMPSON Kristin, *Film art: an introduction (1979)*, New York, Mc-Graw-Hill, 1997 (5^e ed.), 496 p.

BORDWELL David, *Narration in the fiction film*, Madison - Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1985, 370 p.

BORGES Jorge L., *Fictions* (vertaling: P. Verdevoeye, Ibarra et R. Caillois), s.l., Gallimard, Collection Folio, herziene uitgave 1983, oorspronkelijk gepubliceerd als *Ficciones*, Emecé Editores S.A. Buenos Aires, 1956

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris - Bruxelles, De Boeck Université, Coll.: Arts et cinéma, 1998, 465 p.

CHATEAU Dominique, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan/VUEF, Coll. 'Nathan Cinéma', 2003, 192 p.

DE POORTER Wim, *Filmlexicon*, Brugge, Uitgeverij Sonnevillle Presse pvba, 1975, 100 p.

GAINES Jane (ed.), *Classical Hollywood narrative*, Durham & London, Duke University Press, 1992, 351 p.

GRIVEL Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaire de France, Coll. Ecriture, 1992, 255 p.

HARVEY David, *The condition of postmodernity*, Oxford and Cambridge - Massachusetts, Blackwell Publishers Inc., 1990, 372 p.

HEATH Stephen, *Questions of cinema*, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd., Communications and Culture, 1981, 257 p.

JAMESON Frederick, *Postmodernism, or, the cultural logic of Late Capitalism*, London and New York, Verso, 1991

NIETZSCHE Friedrich, *Genealogie der moraal* (vertaling: Thomas Graftdijk), Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers, 1980; oorspronkelijk gepubliceerd als: *Zur Genealogie der Moral, eine Streitschrift*, 1887, heruitgegeven in: Karl Schlechta, *Friedrich Nietzsche Werke in drei Bände*, München, Carl Hanser Verlag, 1966

_____, *Voorbij goed en kwaad* (vertaling: Thomas Graftdijk, voor deze editie herzien door Paul Beers), Amsterdam en Antwerpen, Uitgeverij De Arbeiderspers, De Nietzsche-Bibliotheek, 1999, 226 p., oorspronkelijke titel: *Jenseits von Gut und Böse*, 1886

PERNIOLA Mario, *De esthetica van de twintigste eeuw* (vertaling: Annie Reniers), Brussel, VUBPress, 1998, 206 p.; oorspronkelijk gepubliceerd als: *L'Estetica del novecento*, Bologna, Società Editrice Il Mulino, 1997

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit, Coll. "Critique", 1963, 144 p.

WILSON George M., *Narration in light. Studies in cinematic point of view*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1986, 223 p.

Bijlage I - Vergelijking tussen de narratieve en chronologische orde van Diane's verhaal

Narratieve orde:

- I Diane wordt wakker + hallucinatie Camilla (actuele heden)
- II 1° flashback: Camilla verlaat Diane (1° laag van het verleden)
- III 2° flashback: Adam's filmset (2° laag van het verleden)
- IV terugkeer naar de 1° flashback
- V 3° flashback: Adam's feest (3° laag van het verleden)
- VI 4° flashback: Diane en de huurmoordenaar (4° laag van het verleden)
- VII de zelfmoord van Diane (terugkeer naar het actuele heden)

Chronologische orde:

Virtueel verleden:

- I Camilla en Adam kussen elkaar op de set
- II Camilla verlaat Diane
- III Adam's feest
- IV Diane en de huurmoordenaar

Actueel heden:

- V Diane wordt wakker + hallucinatie Camilla + zelfmoord van Diane

Bijlage II - Technische gegevens besproken films:

Lost Highway

Land Verenigde Staten
Release 1996
Regie David Lynch
Scenario David Lynch en Barry Gifford
Camera Peter Deming
Decors en Patricia Norris
kostuums
Montage Mary Sweeney
Muziek Angelo Badalamenti
Cast Bill Pullman (Fred Madison)
Patricia Arquette (Renee Madison/Alice Wakefield)
Balthazar Getty (Pete Dayton)
Robert Loggia (Mr. Eddy/Dick Laurent)
Productie Ciby 2000 en Asymmetrical Productions
Distributie Ciby Distribution
Duur 2u15

Mulholland Drive

Land Verenigde Staten
Release 2001
Regie David Lynch
Scenario David Lynch
Camera Peter Deming
Decors en Amy Stofsky
kostuums
Montage Mary Sweeney
Muziek Angelo Badalamenti
Cast Justin Theroux (Adam Kesher)
Naomi Watts (Betty Elms/Diane Selwyn)
Laura Harring (Rita/Camilla Rhodes)
Ann Miller (Coco Lenoix/Mss. Kesher)
Michael J. Anderson (Mr. Roque)
Productie Ciby 2000 en Asymmetrical Productions
Distributie Ciby Distribution
Duur 2u15