

De identificatie van de filmtoeschouwer

1. *De rol van identificatie in de imaginaire totstandkoming van het ik volgens de psychoanalytische theorie*

Dank zij een aantal analogieën wat betreft posities en psychische mechanismen is het in de filmtheorie mogelijk de toeschouwer te vergelijken met het subject in de psychoanalyse. Het is echter raadzaam eerst na te gaan wat de psychoanalytische theorie zelf verstaat onder identificatie, omdat de concepten van deze discipline bijzonder 'wild' gebruikt zijn binnen de filmtheorie en filmkritiek, en daardoor veel verwarring hebben veroorzaakt.

In de psychoanalytische theorie neemt het concept van de identificatie een centrale plaats in, en wel vanaf de ontwikkeling, in 1923, van de tweede theorie van het psychisch apparaat door Sigmund Freud (het zogenaamde tweede topiek), waarin hij het Es, het Ik en het Boven-Ik opstelde. De *identificatie* is immers niet zo maar een van de vele psychologische mechanismen; zij is het basismechanisme van de imaginaire totstandkoming van het ik (funderende functie) en de kern, het prototype van een aantal instanties en psychologische processen die erop volgen, waardoor het ik, als het zich eenmaal gevormd heeft, zich zal blijven differentiëren (matrix-functie).

1.1. *Primaire identificatie*

De betekenis van de uitdrukking 'primaire identificatie' kent in het vocabulaire van de psychoanalytische theorie enorm veel variaties, zowel in de loop der tijd als bij de verschillende auteurs. Hier wordt ze opgevat in de betekenis van Freud: als rechtstreekse, directe identificatie, die vóór elke psychische insluiting van het object plaatsvindt.

Oorspronkelijk: 'Spectateur de cinéma et identification au film', in: Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *L'esthétique de film*. Parijs (Nathan) 1983, pp. 173-183. Het betreft de tweede paragraaf van hoofdstuk 5: 'Le film et son spectateur', pp. 159-203. Vertaling: Gonny Wolters.

Volgens Freud zou het menselijk subject zich in de eerste dagen van zijn bestaan, in de fase die nog voorafgaat aan het Oedipus-complex, in een relatief ongedifferentieerde toestand bevinden, waarin het object en het subject, het ik en de ander nog niet als autonoom kunnen worden beschouwd.

De primaire identificatie, die gekenmerkt wordt door het proces van de orale verlijfelijking, zou 'de meest oorspronkelijke vorm van een gevoelsverbinde met een object' zijn, en deze eerste relatie met het object, in dit geval de moeder, zou worden gekenmerkt door een zekere verwarring, een zekere ongedifferentieerdheid tussen het ik en de ander.

Gedurende deze primitieve orale ontwikkelingsfase van het subject, die gekenmerkt wordt door het proces van verlijfelijking, kan geen onderscheid worden gemaakt tussen de insluiting van een object (waardoor het object als een autonome en begeerlijke ander wordt geïnstalleerd) en de identificatie met het object.

Deze identificatie met het object is onverbrekelijk verbonden met de ervaring van het 'spiegelstadium'.

1.2. 'Het spiegelstadium'

Gedurende het *spiegelstadium* ontwikkelt zich de mogelijkheid van een *duale relatie* tussen het subject en het object, tussen het ik en de ander. Jacques Lacan, die de theorie van het spiegelstadium ontwikkeld heeft, situeert deze in de leeftijd tussen zes en achttien maanden. Op dat moment van zijn ontwikkeling is het kind motorisch relatief machteloos, zijn bewegingen zijn nog zeer ongecoördineerd, en het vormt zijn lichamelijke eenheid denkbeeldig, *door zijn blik*, door in de spiegel zijn eigen beeld en dat van zijn gelijke (bijvoorbeeld zijn moeder die hem draagt) te ontdekken: door de gelijke als een ander waar te nemen, zal het zichzelf als eenheid identificeren.

Het moment waarop het kind zijn eigen beeltenis in de spiegel waarneemt, is fundamenteel voor de vorming van het ik. Lacan benadrukt dat die eerste aanzet tot de vorming van het ik, die eerste differentiatie in het subject, ontstaat op basis van de *identificatie met een beeld*, in een duale, directe relatie die kenmerkend is voor *het imaginaire*, en dat deze intrede in het imaginaire voorafgaat aan de toegang tot het *symbolische*.

Het kind begint zijn ik op te bouwen door zich te identificeren met het beeld van zijn gelijke, de ander, als lichamelijke eenheidsvorm. De spiegelervaring, die een oervorm van het Ik sticht, is een identificatie-ervaring waarin het ik zich van meet af aan op imaginaire wijze ont-

wikkelt. Deze imaginaire identificatie met het beeld van de gelijke vormt het model (de matrix) voor alle daaropvolgende, zogenaamde secundaire identificaties waardoor vervolgens de persoonlijkheid van het subject zich zal structureren en differentiëren.

Dit spiegelstadium komt volgens Lacan overeen met de intrede van het *primaire narcisme* en rekent af met het fantasma van het *gefragmenteerde lichaam* dat aan eraan voorafging; het narcisme is dus in oorsprong verbonden met de identificatie. Het narcisme is in de eerste plaats de amoureuze verleiding van het subject door dat eerste beeld in de spiegel, waarbij het kind zijn lichamelijke eenheid tot stand brengt via het beeld van anderen: het spiegelstadium kan dus het prototype van elke narcistische identificatie met het object genoemd worden. Deze narcistische identificatie met het object brengt ons tot de kern van het probleem van de filmtoeschouwer.

Jean-Louis Baudry heeft heel duidelijk de dubbele overeenkomst tussen de situatie van 'het kind voorde spiegel' en die van de filmtoeschouwer benadrukt.

Overeenkomst één: de spiegel en het doek. In beide gevallen gaat het om een omkaderd, begrensd, afgebakend oppervlak. Ongetwijfeld kan hierdoor de spiegel (en het doek) een wereldlijk object geheel en al isoleren en dit tegelijkertijd als totaal object opvoeren.

Het is bekend hoezeer men bij film vasthoudt aan het kader als afsnijdende instantie, en hoe het meest onvolledige object, het meest gefragmenteerde lichaam in de ogen van de toeschouwer meteen functioneert als totaal object, als object dat opnieuw wordt samengesteld door de middelpuntzoekende kracht van het kader. Dit geldt voor de meeste close-ups in de klassieke film. Slechts zeer weinige filmmakers hebben de bedoeling gehad het kader als afsnijding te benutten; dit brengt de toeschouwer ideologisch in verwarring. Wat betreft de moderne cinema moet Jean-Marie Straub vermeld worden, omdat in zijn films elk shot getuigt van een afwijkende opvatting over het kader.

Het doek zal op een bepaalde manier wel op deze oer-spiegel lijken, maar voor Christian Metz bestaat er een wezenlijk verschil. Door het doek wordt namelijk, in tegenstelling tot de spiegel, één beeld nooit weerspiegeld: het eigen lichaam van de toeschouwer. Dit doet denken aan de definitie van het beeld van Roland Barthes: 'Het beeld is datgene waaruit ik word buitengesloten... Ik ben niet in de scène. Het beeld is zonder raadsel.'

Overeenkomst twee: De motorische onmacht van het kind en de positie van de toeschouwer, die het cinematografisch dispositief impliqueert. Lacan legt de nadruk op een dubbele voorwaarde, die is gekoppeld aan de ontijdige biologische rijpwording van de kleine mens, waardoor de *imaginaire totstandkoming* van het ik tijdens het spiegelstadium wordt bepaald: de motorische onvolgroeidheid van het kind; de ongecoördineerdheid waardoor het imaginair vooruitloopt op zijn lichamelijke eenheid, en daartegenover de vroegrijpheid van zijn visuele organisatie.

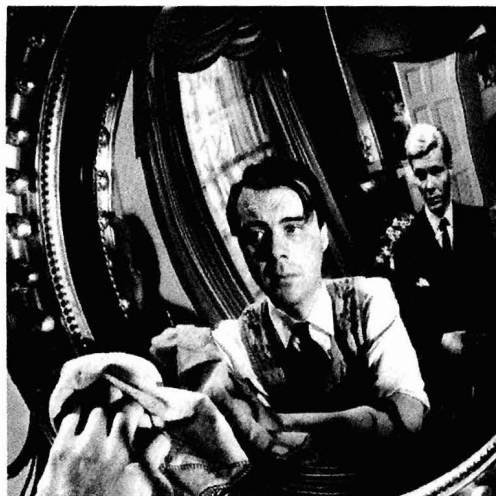
Belemmering van de motoriek en overheersende rol van de gezichtsfunctie: we zien hier twee specifieke kenmerken van de positie van de filmtoeschouwer. Het lijkt alsof het dispositief dat ingesteld is door de cinematografische institutie (het doek dat het beeld van andere lichamen toont; de zittende en onbeweglijke positie; de enorme investering van de visuele werkzaamheid die door de omringende duisternis op het doek geconcentreerd is) gedeeltelijk de voorwaarden nabootst of reproduceert die in de jongste kinderjaren ten grondslag lagen aan de imaginaire totstandkoming van het ik tijdens het spiegelstadium.

De fascinatie die spiegels en allerlei andere soorten weerspiegeling sinds het ontstaan van film op cineasten hebben uitgeoefend, is reeds vaak naar voren gebracht en zelfs geanalyseerd. Sommige cineasten, zoals Joseph Losey in *THE SERVANT* (1963) en *SECRET CEREMONY* (1969), hebben deze spiegelshots zelfs tot hun 'specialiteit' gemaakt. Deze cinematografische voorkeur voor spiegels is, naast alle andere specifieke esthetische en thematische redenen, ook te beschouwen als een echo van de overeenkomst tussen het doek en de oer-spiegel.

Het tweede aspect van identificatie, de secundaire identificatie, hangt nauw samen met het Oedipus-complex.

1.3. *De secundaire identificaties en de oedipale fase*

Het is bekend dat het Oedipus-complex in de psychoanalytische theorie een funderende rol heeft en dat Freud een centrale plaats toekent aan deze crisis, de positionering en de oplossing ervan bij de structurering van de persoonlijkheid. Volgens Lacan betekent het Oedipus-complex een radicale transformatie van de mens, met name de overgang van de duele relatie (die het spiegelstadium kenmerkt) die inherent is aan het imaginaire, naar het register van het symbolische; een



THE SERVANT (Joseph Losey, 1963)

overgang die de mens in staat stelt zich als subject te vormen doordat zij hem in zijn bijzonderheid (singularité) grondvest.

Deze crisis, die Freud tussen de drie en vijf jaar situeert, vindt haar uitweg juist via de weg van de *secondaire identificaties*, die de relaties met de vader en de moeder in de driehoeksstructuur van het Oedipuscomplex gaan opvolgen en vervangen en er het stempel van zullen dragen.

Het is belangrijk hier kort terug te komen op Freuds beschrijving van het Oedipus-complex, ondanks, of eigenlijk vanwege de enigszins vereenvoudigende popularisering die rond dit Freudiaanse begrip plaatsvond.

De oedipale crisis wordt gekenmerkt door een aantal investeringen met betrekking tot de ouders, door een aantal verlangens: liefde voor en seksueel verlangen naar de ouderlijke figuur van de tegenovergestelde sekse; jaloezie haat en doodswens ten aanzien van de ouderlijke figuur van dezelfde sekse, die als een rivaal en verbiedende instantie wordt ervaren.

Als we ons voorlopig beperken tot deze eenvoudige, zogenaamde 'positieve' vorm van het Oedipuscomplex kan reeds geconstateerd worden dat hier sprake is van een fundamentele tweeslachtigheid. Een jongetje bijvoorbeeld dat zijn libidineuze verlangens op zijn moeder begint te richten, koestert ten aanzien van zijn vader een vijandelijk

gevoel; maar tegelijkertijd zal hij zich, juist vanwege dit *tekort* in de bevrediging van het verlangen waarvan de moeder het verboden object is, identificeren met de vader, met degene die hij als de agressor ervaart, de rivaal in de oedipale driehoekssituatie, degene die het verlangen in de weg staat. Het jongetje begeert dus zijn moeder en haat zijn vader, en geniet imaginair, via identificatie, van zijn seksuele voorrechten bij de moeder. Op dezelfde manier als toen het buitengesloten was van de oer-scène, die door hem als agressief ervaren werd, regredieert het kind tot identificatie met de agressor, in dit geval de vader.

In film, waarin fysieke of psychologische agressieve scènes veel voorkomen, functioneren deze als dramatische basis-componenten. De toeschouwer, die dus geneigd is hierbij een sterke identificatie te ontwikkelen, zal zich heel vaak in een tweeslachtige positie bevinden: hij identificeert zich tegelijkertijd met de agressor en met degene die bedreigd wordt, met de beul en met het slachtoffer. Een dergelijke ambivalentie vormt een wezenlijk onderdeel van het kijkplezier. Wat de bewuste bedoelingen van de regisseur ook mogen zijn, dit vormt de basis van de aantrekkingskracht die uitgaat van griezelfilms of thrillers. Het verklaart het succes van films als *PSYCHO* van Alfred Hitchcock (1961) of recenter *ALIEN* van Ridley Scott (1979).

Freud heeft echter altijd, in tegenspraak met iedere simplificatie van het Oedipuscomplex, gewezen op de fundamentele *ambivalentie* van de psychologische investeringen in de ouders tijdens de oedipale crisis, een ambivalentie die het gevolg is van de biseksualiteit van het kind. Omdat immers ook homoseksuele elementen meespelen in het Oedipuscomplex, manifesteert dit zich tegelijk ook altijd in zijn zogenaamde 'negatieve' vorm: liefde en verlangen ten opzichte van de ouder van dezelfde sekse, jaloezie en haat voor de ouder van de tegenovergestelde sekse.

Volgens Freud 'is de identificatie overigens vanaf het begin al ambivalent; zij kan evengoed gericht zijn op het uitdrukken van genegenheid als op het uitdrukken van de wens de rivaal te onderdrukken... Dit onderscheid tussen de identificatie met de vader en de gehechtheid aan de vader als seksueel object is gemakkelijk weer te geven in een formule. In het eerste geval is de vader datgene wat men zou willen *ZIJN*, in het tweede geval datgene wat men zou willen *HEBBEN*.'

De oedipale relaties zijn dus altijd ambivalent en complex en elk 'model' van de vader en de moeder kan er tegelijkertijd volgens het principe van het ZIJN en dat van het HEBBEN, als subject en als object van het verlangen, worden gebruikt, op de wijze van de identificatie (van het willen zijn) of van de libidineuze gehechtheid (van het willen hebben).

In de klassieke film is het personage, door een spel van blikken en decoupage, onderhevig aan een soortgelijke schommeling. De ene keer is het personage het subject van de blik (dat is degene die de scène, de anderen waarneemt) dan weer is het personage het object van de blik van een ander (een ander personage of de toeschouwer). Door dit blikkenspiel, dat door de positie van de camera bemiddeld wordt, biedt de klassieke decoupage van een filmscène aan de toeschouwer op een geheel alledaagse, in de code vervatte manier de statutaire ambivalentie van het personage tegenover de blik, tegenover het verlangen van de ander, van de toeschouwer aan. Dit proces is heel duidelijk gedemonstreerd door Raymond Bellour in zijn analyses van *THE BIRDS* van Hitchcock, van *THE BIG SLEEP* van Hawks, en door Nick Brown naar aanleiding van *STAGE COACH* van Ford.

Het einde van de oedipale periode, de oplossing van de crisis die, al naar gelang de verschillende subjecten, goed of minder goed afloopt, wordt gerealiseerd via identificatie. De investeringen in de ouders worden als zodanig beëindigd en omgezet in een reeks 'secundaire' identificaties waarbij de verschillende instanties, die van het ik, het Boven-Ik en het Ik-Ideaal hun plaats verwerven. Zo komt het Boven-Ik, om een voorbeeld aan te halen dat Freud het meest uitgewerkt heeft, direct voort uit de oedipale relatie met de vader als verbiedende instantie, als obstakel dat de verwezenlijking van verlangens in de weg staat.

1.4. *De secundaire identificatie en het ik*

Deze secundaire identificaties, waardoor het subject op min of meer succesvolle manier uit de oedipale crisis raakt, volgen dus structureel op de oedipale investeringen en komen er structureel voor in de plaats. Ze zullen het ik, de persoonlijkheid van het subject gaan vormen. Deze identificaties zijn de matrix van alle toekomstige identificaties van het subject, waardoor ook zijn ik zich geleidelijk aan zal differentiëren.

Het is duidelijk dat de secundaire identificaties, waar de relaties in de oedipale driehoek (waarvan we inmiddels de complexiteit kennen) het prototype van zijn, door deze oedipale oorsprong veroordeeld worden tot ambivalentie.

In deze ontwikkeling, waarin het Ik zich vormt door de intrede tot het imaginaire die voorafgaat aan die tot het symbolische, is de identificatie het basisprincipe van de imaginaire oprichting van het ik. Jacques Lacan is degene geweest die nadruk legde op deze *imaginaire functie van het ik*: het ik definieert zich door een identificatie met het beeld van de ander, 'voor een ander en door een ander'. Het ik is niet het centrale punt, de plaats waar zich een synthese vormt in het subject, maar veeleer wordt het ik gevormd door een, zoals Lacan dat noemt, 'samenraapsel van allerlei identificaties', door een toevallig, niet-coherent en vaak confligerend geheel, een waar patch-work van uiteenlopende beelden. Het ik is ook in het geheel niet zozeer de plaats waar het subject zijn kennis van zichzelf synthetiseert; het kan vooral gedeфинeerd worden door zijn miskenning: door het voortdurende spel van de identificatie is het ik reeds vanaf het begin overgeleverd aan het imaginaire, aan het bedrog. Het ontwikkelt zich door opeenvolgende identificaties als een imaginaire instantie, waarin het subject van zichzelf dreigt te vervreemden, maar die desalniettemin een *absolute* voorwaarde voor de plaatsbepaling van het subject door zichzelf is en voor zijn intrede in de taal, voor zijn toegang tot het symbolische.

De culturele ervaringen zullen natuurlijk deel uit gaan maken van deze secundaire identificaties gedurende het gehele leven van het subject. Boeken, toneel en film zullen als culturele ervaringen waarbij identificatie een sterke rol speelt (door de encenering van de ander als afbeelding van de gelijke), een bijzondere factor gaan vormen in deze culturele secundaire identificaties.

Het Ik-Ideaal bijvoorbeeld zal zich blijven vormen en ontwikkelen door identificatie met zeer uiteenlopende en zelfs gedeeltelijk tegenstrijdige voorbeelden, waarmee het subject zowel in zijn werkelijkheidsbeleving als in zijn culturele ervaringswereld mee in aanraking komt. Het geheel van deze identificaties die van oorsprong heterogeen zijn, vormt geen coherent relationeel systeem, maar komt meer overeen met een verzameling verschillende, onderling meer of minder verenigbare idealen.

2. De identificatie als narcistische regressie

Een ander belangrijk kenmerk van de filmtoeschouwer is het feit dat het gaat om een subject in een 'toestand van tekort'.

2.1. Het regressieve karakter van de identificatie

'De identificatie geeft de meest primitieve vorm van de affectieve gehechtheid weer. Vaak wijkt de keuze van het libidineus object voor de identificatie...'

Elke keer als Freud ertoe gebracht wordt deze verandering van *keuze van het object* (in het register van het 'hebben') in *identificatie met het object* (in het register van het 'zijn') te beschrijven, benadrukt hij het regressieve karakter ervan: bij deze overgang naar de identificatie is er voor een subject dat zich reeds gevormd heeft, inderdaad sprake van regressie naar een vroeger stadium dan dat van de relatie met het object, een primitiever, ongedifferentieerder stadium dan de libidineuze gehechtheid aan het object.

En deze regressie ontwikkelt zich meestal in het geval van een *toestand van tekort*, of het nou gaat om een reactie op het verlies van het object (rouw bijvoorbeeld) of om een duurzamere eenzaamheid, dat wil zeggen een tekort dat de anderen betreft: 'Als men het object heeft verloren', zegt Freud, 'of als men zich genoodzaakt ziet er afstand van te doen, tracht men zich vaak schadeloos te stellen door zich met het object te identificeren, door het opnieuw in het ik te plaatsen zodat de object-keuze weer regredieert tot de identificatie.'

Het regressief karakter van de identificatie, dat verbonden is met een toestand van tekort, verdient reeds een aantal opmerkingen met betrekking tot de filmtoeschouwer. Op de eerste plaats moet het duidelijk zijn dat film een algemeen aanvaarde, min of meer bewuste culturele beleving is, en dat de toeschouwer, net als degene die een roman leest, heel goed weet dat deze ervaring reeds *van tevoren* iedere object-keuze uitsluit om de eenvoudige reden dat het op het doek afgebeelde object reeds een afwezig object is, een afbeelding, of zoals Christian Metz zou zeggen, 'een beeld-significant'. Niettemin impliceert de beslissing een bioscoopzaal binnen te gaan altijd min of meer dat men een regressie toelaat, dat men deze wereld die juist betrekking heeft op de actie, de object-keuze en de daaraan verbonden risico's, tussen haakjes plaatst en inruilt voor een identificatie met de imaginaire wereld van de fictie. En dat het

verlangen tot regressie (ook al is dit sociaal geritualiseerd: het bioscoopbezoek is een legitieme culturele activiteit waar geen consequenties aan verbonden zijn) de aanduiding is dat de filmtoeschouwer altijd, zonder hierbij de culturele legitimatie geweld aan te doen, een subject is in toestand van tekort, getekend door rouw en eenzaamheid. Met de televisiekijker gaat het niet helemaal hetzelfde: deze zit veel minder in een toestand van afzondering en eenzaamheid, en heeft als gevolg hier- van veel minder de neiging zich sterk te identificeren.

2.2. *Het narcistische karakter van identificatie*

Identificatie is een *narcistische* regressie in zoverre zij toestaat het afwe- zige of verlorene in het ik te herstellen, en door dit narcistische herstel de afwezigheid of het verlies te ontkennen. Guy Rosolato merkt dan ook op dat identificatie 'aan het subject de gelegenheid biedt zich met zichzelf tevreden te stellen zonder een uitwendig object. Door de identificatie wordt het mogelijk de betrekkingen met anderen te beperken (bij neuroses) of op te heffen (in het geval van volledig nar- cisme)'.¹

Als de identificatie met de ander bestaat uit de oprichting van deze ander in het ik, dan kan deze narcistische relatie, afgezonderd van de werkelijkheid, ertoe neigen, met een duidelijk voordeel voor het sub- ject, aan onzekerheden van een object-keuze tegemoet te komen. Dit proces doet sterk denken aan 'het zich terugtrekken' van de fetisjist in de fetisj, die naar believe gemanipuleerd kan worden, steeds ter beschikking is binnen een context die losstaat van elke relatie tot ande- ren en de daaraan verbonden risico's.

De narcistische identificatie zou dus de neiging hebben de een- zaamheid en de ingebeelde relatie te preferen boven de relatie met een object, en zou gekenmerkt worden als een soort zich terugtrekken in het ik, ver van het object. Volgens Gilles Deleuze zou het zelfs ver- keerd zijn de identificatie voor te stellen als een reactie op het verlies van het object, op een toestand van tekort, als een herstel achteraf; de identificatie zou eerder primair zijn en 'dat verlies bepalen, bewerk- stellen en zelfs wensen'.

In het verlangen naar de bioscoop te gaan en in het plezier van de filmtoeschouwer speelt dit narcistisch aspect van de identificatie, deze hang naar eenzaamheid, dit verlangen zich (al was het maar voor anderhalf uur) uit de wereld terug te trekken een belangrijke rol. Daarom kan ook gezegd worden dat de film – met name de fictiefilm die geïnstitutionaliseerd is ten gunste van de identificatie – steeds,

boven iedere culturele en ideologische loochening, een toeschouwer vooronderstelt die zich in een narcistische regressie bevindt, dat wil zeggen als toeschouwer afgezonderd van de wereld.

In dit perspectief kunnen de woorden van Franz Fanon geplaatst worden, die de filmmaker Fernando E. Solanas citeert aan het begin van zijn film *L'HEURE DES BRASIER* (1967): 'Elke toeschouwer is een lafaard of een verrader.' Deze zin, toegepast op de film, reflecteert de Brechtiaanse theatertheorie, die wil dat, extreem gesteld, 'elke identificatie gevaarlijk' is omdat ze het inzicht en kritisch oordeel op losse schroeven zet. Deze toestand van identificatie zoals die gevonden wordt bij de filmtoeschouwer – bestaande uit narcistische regressie, afzondering, immobiliteit en spraakverlies – heeft de hele filmgeschiedenis door de filmmakers die films wensten en verlangden te maken om situaties te wijzigen, of om de toeschouwers aan te sporen tot bewustwording of actie – politieke filmmakers en sommige documentaristen – voor onontkoombare problemen, struikelblokken geplaatst. De meest aangewendde strategieën tegen deze regressieve component van de identificatie, zijn ondermeer het wantrouwen of de verwerping van de fictie, van het klassieke verhaal (bijvoorbeeld Dziga Vertow), het pleiten voor een 'cinéma du réel' (free cinema, cinéma vérité, enzovoort) of een mengvorm die bestaat uit een aanvaarding en een deconstructie van de fictie, erg in zwang in het begin van de jaren zeventig, zoals blijkt uit veel films van Philippe Garrel (*MARIE POUR MÉMOIRE*, 1967; *LA CICATRICE INTÉRIEURE*, 1970), Marcel Hanoun (*L'AUTHENTIQUE PROCÈS DE CARL-EMMANUEL JUNG*, 1967; *L'HIVER*, 1970; *LE PRINTEMPS*, 1971), Marguerite Duras (*DÉTRUIRE, DIT-ELLE*, 1969; *JAUNE LE SOLEIL*, 1971) Jean-Marie Straub en Danièle Huillet (*LEÇONS D'HISTOIRE*, 1972) en Robert Kramer (*ICE*, 1968)... Hierbij dient opgemerkt te worden dat filmmakers met een propagandistische inslag (om het even welke ideologie ze ook verdedigden) daarentegen vaak het belang hebben gezien om deze toestand van narcistische regressie in hun voordeel te gebruiken door overeenkomstige verhalen te construeren, door sterke identificatie.

2.3. Een reactivering van het 'orale stadium'

De regressieve toestand van de identificatie activeert bij het subject een object-relatie die karakteristiek is voor het *orale stadium*.

Volgens Freud is de identificatie 'een soort produkt van de eerste fase, de *orale fase* van de organisatie van de libido, de fase waarin het verlangde object ingelijfd werd en ervan genoten werd door het te verorberen, dat wil zeggen: door het te laten verdwijnen'.

Wat de identificatie in het algemeen betreft, dient hieraan toegevoegd te worden dat in het bijzondere geval van de film de projectievoorwaarden zelf (verduistering van de zaal, bewegingloosheid van het subject, zijn passiviteit tegenover de beeldenstroom) deze regressie naar het orale stadium als het ware kunstmatig versterken.

Deze orale structuur van identificatie, die volgens het onderzoek van Jean-Louis Baudry in sterke mate gedetermineerd wordt door het cinematografische dispositief zelf, wordt voornamelijk gekenmerkt door ambivalentie, door een gebrek aan onderscheidingsvermogen tussen extern/intern, actief/passief, handelen/ondergaan, eten/gegeten worden. In deze vaagheid zien we de vorm van de verhouding terug die de zuigeling onderhoudt met de borst of de dromer met zijn 'droomscherm'. Bij deze orale inlijving, die de filmtoeschouwer karakteriseert, 'vervangt de visuele opening de orale opening, het geheel opgaan in de beelden is tegelijk het geheel opgaan van het subject in het beeld, dat voorbereid, gemakkelijk verteerbaar is gemaakt door zijn entree in de duistere bioscoop'.

Veel 'sterke' ficties in film versterken op het niveau van het scenario of thema deze absorptie van het subject door het beeld, dit verloren gaan van het bewustzijn van grenzen door een personage op te voeren ter identificatie van de toeschouwer, dat zelf geheel opgaat, opgezogen wordt in een beangstigende plek (het kasteel in *NOSFERATU*) of een labyrint (bij Fritz Lang) of, banaler, in een avontuur waarin hij geen houvast behoudt aan het zelfbewustzijn (ook al wordt dit terugvinden van het zelf aan het einde van de film met profijt hersteld, zoals bijvoorbeeld gebruikelijk is in de films van Hitchcock).

2.4. Identificatie en sublimering

De psychoanalyse beschikt niet over een uitgewerkte theorie van de 'sublimering', een krachtig begrip waar, sinds Freud er de grote lijnen van aangegeven heeft, nauwelijks op verder gewerkt is.

Het is nochtans duidelijk (en vooral in 'Het Ik en het Es') dat Freud

de oorsprong van alle sublimering in het identificatiemechanisme zelf situeert. Wanneer het ik om welke reden dan ook (rouw, verlies of neurose) ertoe gebracht wordt afstand te doen van het libidineuze object, wanneer het door identificatie poogt dat verloren seksueel object te herstellen of in zichzelf te herstellen, geeft het tegelijkertijd de direct seksuele doelen op door een proces dat Freud beschreven heeft als het prototype van de *sublimering*.

Volgens Melanie Klein zou de sublimering, nauw verbonden met de narcistische dimensie van het ik, een neiging zijn die het subject opdringt het 'goede' object te herstellen en weer op te richten. Bij de filmtoeschouwer vindt men deze zeer sterke neiging om het 'goede' object te herstellen terug, die misschien wel funderend is bij de *totstandbrenging van de film door de toeschouwer*, aan de hand van de puzzel van discontinue beelden en geluiden, waar de filmische significant uit samengesteld is. Maar de totstandbrenging van de film als 'goed' object roept, zoals we zullen zien, ook theoretische problemen op voor zover er steeds een drogbeeld geconstrueerd wordt van een homogener, monolitischer en globaler object dan het in de werkelijkheid van de geprojecteerde film is.

De films die men in de jaren zeventig 'deconstructie'-films noemde, en die beweerden het goede filmische object, de vanzelfsprekendheid van de klassieke narratie te 'breken' en tegelijk de identificatie-relatie in een meer kritische relatie ten opzichte van de beelden en de geluiden om te zetten, stuiten echter vaak op de zeer flexibele vaardigheid van de toeschouwer, die te maken heeft met de sublimering en het narcisme van zijn toestand, om de meest 'gedeconstrueerde' film op een andere manier te reconstrueren tot goed object, zij het slechts als goed object voor discussie of theoretisering.