

De identificatie van de filmtoeschouwer (II)

3. *De dubbele identificatie bij de film*

Na deze beknopte maar noodzakelijke omweg via de algemene theorie van de identificatie in de psychoanalyse, kunnen we nu nader ingaan op de identificatie bij film.

Lange tijd bevatten de filmstudies geen echte 'theorie' van de identificatie. Wel bestond er een heel breed, wijdverbreid gebruik van dit woord, dat in zijn algemene, tamelijk vage betekenis werd gebruikt, vooral om de subjectieve relatie aan te geven die de toeschouwer kan hebben met bepaalde personages uit de film. Dit woord 'identificatie' had dus een tamelijk vage psychologische betekenis en had betrekking op de ervaring van de toeschouwer om gedurende de vertoning van de film de verwachtingen, de wensen, de angsten, kortom de gevoelens van bepaalde personages te delen, zich in een personage te verplaatsen of 'voor een ogenblik te denken dat men de ander is', en met het personage lief te hebben of te lijden, in zekere zin min of meer de ander bij volmacht voor zich te laten handelen; een ervaring die ten grondslag ligt aan het kijkgenot van de toeschouwer, die eigenlijk het genot van de toeschouwer vormt en dit zelfs voor een groot deel conditioneert. Ook tegenwoordig gebeurt het nog vaak dat men na afloop van een film napraat over de vraag met wie men zich min of meer heeft geïdentificeerd, of dat een filmrecensent zich voor het verslag van een film baseert op deze identificatie met het personage.

Uit dit gangbare gebruik van het begrip identificatie, dat natuurlijk een kern van waarheid bevat over het identificatie-proces bij film, zij het op zeer simplificerende wijze, blijkt dat het in essentie een identi-

Oorspronkelijk: 'La double identification au cinéma', in: J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *L'esthétique du film*. Parijs (Nathan) 1983, pp. 184-203. Het betreft de derde paragraaf van hoofdstuk 5: 'Le film et son spectateur', pp. 159-203 (een vertaling van de tweede paragraaf 'Spectateur de cinéma et identification au film' verscheen in *Versus*, 2/1991). Vertaling: Eric de Kuyper.

ficatie aangeeft met het personage, dat wil zeggen met de figuur van de ander, met de gelijke die op het doek wordt weergegeven.

Het theoretische onderzoek van Jean-Louis Baudry naar wat hij het 'basisapparaat' bij de film genoemd heeft, gemetaforiseerd door de camera, had als resultaat dat men voor het eerst bij film een *dubbele identificatie* onderscheidde, een referentie aan het Freudiaanse model, waarin de primaire en de secundaire identificatie bij de vorming van het ik worden onderscheiden. In deze dubbele identificatie bij de film zou de *primaire identificatie* (tot dan toe niet theoretisch benaderd), dat wil zeggen de identificatie met het ziende subject, met de uitbeelden-de instantie, kunnen functioneren als basis en als voorwaarde voor de *secundaire identificatie*, dat wil zeggen de identificatie met het personage, met de uitgebeelde instantie, de enige waarnaar het woord identificatie verwees vóór deze theoretische interventie.

'De toeschouwer', schrijft Jean-Louis Baudry, 'identificeert zich dus niet zozeer met datgene wat wordt uitgebeeld, met het schouwspel als zodanig, dan wel met datgene wat het schouwspel vertoont of regisseert, met datgene wat zelf niet zichtbaar is maar doet zien, doet zien in dezelfde beweging als hij, de toeschouwer, ziet – hem dwingt datgene te zien wat hij ziet, kortom: juist de functie die wordt toegekend aan de van de camera overgenomen plaats.'

Dit betoog over het 'basisapparaat' maakte in 1970 deel uit van een belangrijke, tamelijk levendige discussie tussen theoretici en critici (Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet, Jean-Patrick Lebel, Jean-Louis Comolli, enzovoort), een discussie die tussen een aantal tijdschriften werd gevoerd (*Cinéthique*, *Change*, *Cahiers du Cinéma*, *Tel Quel*, *La Nouvelle Critique*) over de verhouding van het basisapparaat bij de film tot de uitbeelding en tot de ideologie. Een discussie die vervolgens op een breder politiek vlak werd gevoerd over de functie van de film op zich, enzovoort. Men moet wel bedenken dat deze discussie niet het enige aandachtspunt van de theoretici is gebleven, maar gedurende enkele jaren steeds opnieuw de vragen opwierp die bepaalde cineasten zichzelf stelden ten aanzien van hun filmpraktijk: bijvoorbeeld de films die in deze periode zijn gemaakt door Jean-Luc Godard en de groep Dziga Vertov.

3.1. *De primaire identificatie bij de film*

Men dient de *primaire identificatie* bij de film goed te onderscheiden van de primaire identificatie in de psychoanalyse (zie het vorige deel¹): het

spreekt voor zich dat elke identificatie bij de film (inclusief die welke door Jean-Louis Baudry primaire identificatie wordt genoemd) voor de psychoanalytische theorie al een secundaire identificatie is. Bij de film heeft identificatie immers betrekking op een subject dat zich reeds heeft gevormd, dat de oorspronkelijke ongedifferentieerdheid van de eerste kinderjaren al is gepasseerd en dat zich al toegang heeft verworven tot het symbolische. Om verwarring te voorkomen stelt Christian Metz voor om de uitdrukking 'primaire identificatie' slechts te gebruiken voor de pre-oedipale fase in de geschiedenis van het subject en om de identificatie van de toeschouwer met zijn eigen blik aan te duiden met 'primaire cinematografische identificatie'.

De secundaire, diëgetische identificatie, de identificatie met hetgeen wordt uitgebeeld, met het personage bijvoorbeeld in een speelfilm, wordt bij film in de eerste plaats mogelijk gemaakt door het vermogen van de toeschouwer zich te identificeren met het ziende subject, met het oog van de camera dat vóór hem heeft gezien; zonder dit identificatievermogen zou de film niet veel meer zijn dan een opeenvolging van letterlijk 'niet te identificeren' schaduwen, vormen en kleuren op een scherm.

De toeschouwer, die in het donker onbeweeglijk op zijn stoel zit, ziet op het scherm bewegende beelden aan zich voorbijtrekken (zoals gezegd, er is slechts sprake van een illusie van continuïteit en beweging, veroorzaakt door het *phi*-effect van de in een bepaald ritme schokkerig voorbijtrekkende onbeweeglijke beelden voor de lichtbundel van de projector), tweedimensionale beelden die zijn blik een schijnbeeld van zijn waarneming van de werkelijke wereld voorspiegelen. Al lijken de kenmerken van dit schijnbeeld in onze ogen 'natuurlijk' doordat we eraan gewend zijn, toch worden ze bepaald door het basisapparaat – voor het gemak de camera genoemd – dat juist is vervaardigd om bepaalde effecten te bewerkstelligen, om een bepaald type toeschouwer-subject te creëren, dit naar het voorbeeld van de *camera obscura*, die tijdens de Italiaanse renaissance werd ontwikkeld volgens een bepaalde historische en ideologische opvatting van het perspectief en van het kijkende subject.

De primaire identificatie bij de film bestaat hieruit dat de toeschouwer zich identificeert met zijn eigen blik en zichzelf ervaart als middelpunt van de representatie, als bevoorrecht, centraal en transcendentiaal subject van het zien. Hij ziet dit landschap vanuit dit unieke gezichtspunt; men zou ook kunnen zeggen dat de representatie van dit land-

1. Dit betreft de paragraaf die in *Versus* 2/1991 is opgenomen.

schap zich geheel en al organiseert ten dienste van juist dit ene, punctuele standpunt, precies dat van zijn oog. Hij is degene die, zonder zelfs maar het hoofd te bewegen, bij die travelling met zijn blik die ruiter volgt die door de prairie galoppeert. Zijn blik vormt precies het centrum van die circulaire scanning van een scène bij een 'pan'. Deze bevoorrechte plaats, die steeds uniek is en steeds centraal, die van tevoren al vaststaat en geen enkele motorische inspanning vergt, is de plaats van God, van het alles-waarnemend, alomtegenwoordig subject, en brengt het toeschouwer-subject tot stand volgens het ideologische en filosofische model van het centrale subject van het idealisme.

Al weet de toeschouwer – want op een ander niveau weet hij het altijd al – dat hij niet zonder bemiddeling bij deze scène aanwezig is, dat een camera die van tevoren voor hem heeft opgenomen en hem min of meer in deze positie dwingt, dat dit vlakke beeld, die kleuren niet echt zijn maar een tweedimensionaal schijnbeeld dat via een chemisch proces op een filmpje is vastgelegd en op een scherm wordt geprojecteerd, toch identificeert hij zich, dank zij de primaire identificatie, met het ziende subject, met het unieke oog van de camera dat de scène heeft gezien voor hij hem zag, en de afbeelding ervan voor hem organiseerde op die specifieke manier en vanuit dat specifieke oogpunt. Hoewel hij niet aanwezig is in dit beeld, dat nooit het beeld toont van zijn eigen lichaam zoals de oerspiegel dat deed, is de toeschouwer toch over-aanwezig, op een andere manier, als brandpunt van al het zien (zonder zijn blik bestaat de film in zekere zin niet meer), als het alles-waarnemende en, door de werking van de klassieke decoupage, alles-ziende subject, als het transcendentaal subject van het zien.

Alleen deze primaire identificatie kan een verklaring zijn van het feit dat het beeld van de ander, van de gelijke, niet per se in een film hoeft te worden afgebeeld opdat de toeschouwer toch zijn plaats vindt. Zelfs in een film zonder personage en zonder fictie in de klassieke zin van het woord (zoals bijvoorbeeld in *LA RÉGION CENTRALE* van Michael Snow uit 1970, waar de camera drie uur lang vanuit een vast standpunt een Canadees landschap in alle richtingen aftast) houdt men altijd de fictie van een blik waarmee men zich kan identificeren.

Denk ook aan een radicale poging in de geschiedenis van de film, ondernomen door Robert Montgomery in *LADY IN THE LAKE* (1946), om gedurende de hele film de blik van het personage te laten samenvallen met die van de toeschouwer, of,

anders gezegd, de secundaire identificatie enkel af te stemmen op de primaire identificatie, zodanig dat de hele film op een bepaalde manier gezien wordt door de ogen van het hoofdpersoonage dat nooit in beeld komt, behalve dan via een spiegel waarin zijn beeld weerkaatst wordt. Michael Powells film *PEEPING TOM* (1960) speelt eveneens met de verschillende niveaus waarop de blik van de toeschouwer, van de camera en van het personage samenvallen (om zo angst-effecten te bereiken).

De analyse van Jean-Louis Baudry van deze primaire identificatie had in feite ten doel het tot dan toe niet onderzochte verband aan te geven tussen het basisapparaat van de film, de filosofische, ideologische en historische uitgangspunten van de perspectiefwetten van de renaissance, waarop de film zich nog steeds baseert, en de fantasmatische versterking van het subject van het idealisme door middel van het cinematografisch dispositief in zijn geheel. 'Zolang een identificatie mogelijk blijft', schreef hij, 'zijn de vertelvormen en de "inhoud" van het beeld eigenlijk niet zo van belang. Hier wordt de specifieke functie van de film als drager en instrument van de ideologie duidelijk: het tot stand brengen van het "subject" door een denkbeeldige afbakening van een centrale plaats (van een god of van een heel andere plaatsvervanger). Het is een apparaat dat een duidelijk en voor de heersende ideologie noodzakelijk ideologisch effect nastreeft: door een fantasma van het subject te creëren levert film een zeer efficiënte bijdrage aan de handhaving van het idealisme.'

Ook al heeft deze wending van de aandacht met betrekking tot de identificatie zeker een 'theoretische impuls' gegeven en het debat aangewakkerd, toch heeft zij, merkwaardig genoeg, ook tot gevolg gehad dat de discussie over de secundaire identificatie bij de film is blijven steken in een stadium van vaagheid en algemeenheid waarin zij zich bevond vóór deze preciseringen betreffende de dubbele identificatie bij de film. Sedertdien lijken de filmtheoretici de diëgetische identificatie te beschouwen als 'vanzelfsprekend' en, ditmaal letterlijk, als tamelijk 'secundair'. Terwijl het beslist niet eenvoudig en ook weinig produktief lijkt om door te gaan met de studie van de primaire identificatie zoals die door Jean-Louis Baudry en daarna door Christian Metz ontwikkeld werd, blijft de secundaire identificatie toch een weinig onderzocht gebied, dat ongetwijfeld rijk

is aan theoretische mogelijkheden. Laten we daar nu even bij stilstaan.

3.2. *De secundaire identificatie bij de film*

3.2.1. *De primordiale identificatie met het verhaal*

'De een wat meer, de ander wat minder', schrijft George Bataille, 'maar ieder mens is verknocht aan *verhalen*, aan *romans*, die hem de veelzijdige waarheid van het leven onthullen. Alleen deze verhalen, soms in vervoering gelezen, geven hem zijn plaats ten opzichte van het noodlot.'

Misschien is de filmtoeschouwer, net als de lezer van een roman, in de eerste plaats wel die aan verhalen verknochte mens. Door naar een film te gaan of een roman open te slaan wordt wellicht, ongeacht de specifieke uitdrukkingvormen, tegemoet gekomen aan een fundamentele behoefte om op te gaan in een verhaal. Op dezelfde manier waarop we eerder de primaire cinematografische identificatie hebben beschreven als de basis van iedere secundaire diëgetische identificatie, zouden we kunnen spreken van een primordiale identificatie met het narratieve feit zelf, onafhankelijk van de vorm of de uitdrukkingsmaterie die een specifiek verhaal aan kan nemen. Begint iemand naast ons een verhaal te vertellen, (dat niet eens tot ons gericht hoeft te zijn) of is er op de televisie in een café een fragment van een film te zien, dan zitten we al snel vastgekleusterd aan dit verhaalbrokje, zelfs al zullen we nooit het begin of het vervolg ervan kennen. In dit geboeid zijn van het subject door een verhaal, door om het even welk verhaal, toont zich heel duidelijk een primordiale identificatie waarvoor elk verhaal dat verteld wordt ook een beetje ons eigen verhaal is. In deze fascinatie voor het narratieve feit op zich, die vanaf de prilste kinderjaren waargenomen kan worden, schuilt een drijfkracht voor alle subtielere secundaire identificaties, voorafgaand aan complexere en meer selectieve culturele voorkeuren.

Deze identificatie met het verhaal op zich heeft ongetwijfeld te maken met de reeds vaak aangestipte gelijkenis die er bestaat tussen de fundamentele structuur van het verhaal en de oedipale structuur. Het komt erop neer dat elk verhaal op een of andere manier, en dat is het fascinerende, de oedipale scène opnieuw opvoert, de confrontatie van het verlangen met de Wet.

Elk klassiek verhaal eist de aandacht van zijn toeschouwer op door aanvankelijk een afstand te scheppen tussen het verlangende subject en

het object van zijn verlangen. De kunst van het vertellen bestaat dan vervolgens in het reguleren van het steeds opnieuw najagen van dit object van het verlangen, het verlangen waarvan de vervulling steeds wordt uitgesteld, verhinderd, bedreigd, gerekt tot aan het einde van het verhaal. Het klassieke narratieve verloop speelt zich dus af tussen twee toestanden van evenwicht, van spanningloosheid, die het begin en het slot bepalen. De evenwichtstoestand van het begin wordt al snel voorzien van een hapering, van een kloof die het verhaal onophoudelijk zal proberen te dichten, bestaande uit een reeks perikelen, omwegen, weerstanden veroorzaakt door het noodlot of de kwade bedoeelingen van de mensen. De narratieve functie ervan is het in stand houden van de dreiging van deze hapering en het verlangen van de toeschouwer om er uiteindelijk de oplossing van mee te maken, het slot van het verhaal, de terugkeer naar de toestand van spanningloosheid, hetzij door het overbruggen van de (initiële) afstand tussen het subject en het object van verlangen of, integendeel door de uiteindelijke triomf van de Wet die deze overbrugging definitief verbiedt.

Op basis van de werken van Vladimir Propp (over de 'morfologie van het Russische sprookje') en van Etienne Souriau (over de '200.000 dramatische situaties') heeft de semanticus A.J. Greimas in zijn *Sémantique structurale* een *actantieel model* uitgewerkt: een eenvoudige structuur van dramatische functies die de basisstructuur van het merendeel der verhalen kan verhelderen. Duidelijk is dat de wijze waarop deze structuur tot stand komt in verband staat met de tegenstelling tussen verlangen en Wet (het verbod) die toch de primaire motor is van elk verhaal. Het eerste paar actanten dat zich voordoet is dat van het subject en het object, de as van het verlangen volgend, het tweede dat van de destinator en de destinataire van het object van verlangen, de as van de Wet volgend, het derde tenslotte dat van de tegenstander en de helper bij de realisering van het verlangen. De actantiële structuur is duidelijk een structuur die homoloog is aan de oedipale structuur.

Er werd reeds opgemerkt dat de identificatie, zoals regressie, zich meestal ent op een tekort. 'De identificatie', schrijft Guy Rosolato, 'is verbonden met een tekort. Bij een wens kan het tekort bestaan uit de weigering van de ander die de wens te vervullen. Uitstel van de bevrediging, maar ook weigering van een heel ander verlangen zet de identificatie in gang...'

Men vindt in deze beschrijving van het proces van 'totstandkoming' van de identificatie alle elementen terug van de basisstructuur van het verhaal, waarin het verlangen zich ent op een tekort, op een uitstel van de bevrediging die het verlangende subject (en de toeschouwer) ertoe drijft een onmogelijke bevrediging na te jagen, die steeds uitgesteld of telkens weer op nieuwe objecten gericht wordt.

Op dit niveau van de dieptestructuur, waar alle verhalen op elkaar lijken, wordt de toeschouwer ongetwijfeld voor het eerst gegrepen vanwege het eenvoudige feit dat er 'een' verhaal is. Deze primordiale diëgetische identificatie is een diepe, zij het nog betrekkelijk ongedifferentieerde reactivering van de identificaties van de oedipale structuur: de toeschouwer, maar evengoed de toehoorder of de lezer, voelt wel dat daar, in dat verhaal waarin hij nochtans zelf meestal als persoon afwezig is, dat zich daar iets afspeelt wat hem in diepste wezen aangaat en dat te veel lijkt op zijn eigen verwickelingen met het verlangen en de Wet om niet iets te onthullen over hemzelf en zijn oorsprong. In dit opzicht is elk verhaal, of het nu de vorm aanneemt van een queeste of van een onderzoek, fundamenteel het zoeken naar een waarheid van het verlangen in haar samenhang met het tekort en de Wet, wat voor de toeschouwer neerkomt op het zoeken naar zijn waarheid, of, zoals George Bataille het formuleert: 'de veelzijdige waarheid van het leven'.

Het gaat hier om het meest archaïsche niveau van de verhouding van het toeschouwer-subject tot het filmische verhaal. De culturele waarden die het mogelijk maken de verhalen te differentiëren naargelang hun kwaliteit of hun complexiteit, spelen hier nauwelijks een rol. Op dit niveau is de meest simplistische film evenzeer in staat ons te 'boeien' als de meest complexe: iedereen kent wel die ervaring met televisie, dat men zich evengoed laat 'verleiden' tot identificatie met het verhaal van een film die men overigens (op intellectueel, ideologisch of artistiek vlak) oninteressant vindt, als door een film die men als meesterwerk erkent.

Wellicht is het deze primordiale identificatie met het narratieve zelf die de mogelijkheid schept tot een meer gedifferentieerde diëgetische identificatie met een of ander filmisch verhaal. Men kan zich afvragen of deze primordiale identificatie met het verhaal, net als de primaire identificatie met het ziende subject, niet een noodzakelijke voorwaarde is waardoor de film door de toeschouwer uitgewerkt kan worden

als consistente fictie, als betekenis, vanuit dit mozaïek van discontinue beelden en geluiden die de signifiant ervan vormen.

3.2.2. *Identificatie en psychologie*

De filmtheoreticus moet zich er steeds van bewust blijven dat, wanneer men het over een film heeft, men het doorgaans heeft over de herinnering aan een film, een herinnering die het produkt is van verwerking en bewerking 'achteraf', zodanig dat de film altijd meer consistentie en coherentie verkrijgt dan hij in werkelijkheid had bij de projectie-ervaring.

Deze vervorming geldt vooral voor de personages van een film, die in ons geheugen steeds verschijnen met een betrekkelijk stabiel en homogeen psychologisch profiel, waaraan bij het schrijven of spreken over die films gerefereerd wordt om ze te karakteriseren, ongeveer zoals men zou doen bij echte mensen.

We zullen zien dat deze vervorming bedrieglijk is. Het personage, als 'film-wezen', wordt meestal door het filmproces zelf op een veel discontinue en tegenstrijdigere manier opgebouwd dan we het ons herinneren.

De toeschouwer is echter achteraf, bij de herinnering, geneigd te geloven (en de dagbladrecensies zowel als het alledaagse gesprek over een film zetten ertoe aan) dat hij zich *uit sympathie* met een of ander personage heeft geïdentificeerd, vanwege diens karakter, diens overheersende psychologische karaktertrekken, diens gedrag in het algemeen, een beetje zoals men in het leven globaal sympathie voor iemand kan voelen vanwege, zo denkt men, diens persoonlijkheid.

Ook al is het waar dat de secundaire identificatie bij de film in de eerste plaats een identificatie is met een personage in de fictie als figuur van de gelijke, als verzamelplaats van de affectieve investeringen van de toeschouwer, toch is het verkeerd te denken dat de identificatie het effect is van de sympathie die men voor een of ander personage kan voelen. Het omgekeerde is eerder het geval, en niet alleen bij de film. Freud analyseert scherp dat het niet uit sympathie is dat men zich met iemand identificeert, maar dat 'integendeel, de sympathie het gevolg is van de identificatie'. *De sympathie is dus het gevolg en niet de oorzaak van de identificatie.*

Er bestaat een – zeer veel voorkomende – vorm van identificatie die dit in het bijzonder demonstreert, de *partiële identificatie*, 'die in hoge mate beperkt is', stelt Freud, 'en eruit bestaat slechts een enkel kenmerk van het object te selecteren'. Deze identificatie op basis van een enkel kenmerk komt vaak voor tussen mensen die geen enkele sympa-

thie of libidineuze aantrekkingskracht voor elkaar hebben. Zij is vooral werkzaam op collectief niveau: het snorretje van Hitler, de manier van spreken van Humphrey Bogart, enzovoort.

De constatering dat de identificatie de oorzaak is voor de sympathie, en niet het omgekeerde, doet de vraag rijzen in hoeverre de filmtoeschouwer fundamenteel amoreel en manipuleerbaar is. In een goed opgebouwd filmverhaal kan de toeschouwer er immers toe gebracht worden zich te identificeren, met alle sympathie die daaruit voortkomt, met een personage waarvoor hij wat betreft persoonlijkheid, karakter en ideologie in de werkelijkheid niet de minste sympathie, ja zelfs aversie zou voelen. Door verlies aan waakzaamheid van de filmtoeschouwer neigt hij ertoe te sympathiseren, door identificatie, met bijna om het even welk personage, wanneer de narratieve structuur hem daartoe aanzet. Om een beroemd voorbeeld te nemen: Alfred Hitchcock is er een paar maal (*PSYCHO*, 1961; *SHADOW OF A DOUBT*, 1942) in geslaagd om zijn toeschouwer, op z'n minst gedeeltelijk, zich te laten identificeren met een belangrijk personage dat *in eerste instantie* allesbehalve sympathiek is: een dievegge, de medeplichtige aan een moord op een jonge vrouw, een moordenaar van rijke weduwen, enzovoort.

Dit verklaart ook het mislukken, uit naïviteit, van de 'stichtelijke' films die ervan uitgaan dat het karakter en de handelingen van het 'goede personage' voldoende zijn om de sympathie en de identificatie van de toeschouwer krijgen.

De sterk 'gecondenseerde' vorm die de film in de herinnering aanneemt, in vergelijking met de ervaring van de toeschouwer van de geleidelijke opbouw tijdens de projectie, brengt nog een tweede illusie met zich mee, namelijk de secundaire identificatie. Men kent hier aan meer passiviteit en duurzaamheid toe dan deze in werkelijkheid heeft. Men denkt al te vaak dat de toeschouwer zich een hele film lang met een enkel personage, soms met twee identificeert, om puur psychologische redenen, en dit op een vrij stabiele en monolithische wijze. Zo zou de identificatie zich duurzaam aan een personage hechten, gedurende de hele film, en men zou er een redelijk statisch verslag van kunnen uitbrengen.

Het kan niet ontkend worden dat een groot aantal films –kortweg: de meest simpele, de meest stereotiepe, tegenwoordig bijvoorbeeld de

tv-series – globaal functioneren volgens een zeer monolithische identificatie die wordt georganiseerd door het verschijnsel van de herkenning, door een stereotiepe typologie van de personages: de goede, de booswicht, de held, de verrader, het slachtoffer, enzovoort. De identificatie met het personage komt dan voort uit een identificatie van (en met) het personage als *type*. Ongetwijfeld is deze vorm van identificatie zeer efficiënt, getuige de onverslijtbaarheid en quasi-universaliteit ervan. De reden hiervoor is dat door deze typering op een tegelijk eenvoudig en diep niveau de affecten worden opgewekt die voortgekomen zijn uit de identificatie met de rollen uit de oedipale situatie: identificatie met het personage dat het tegengewerkte verlangen belichaamt, bewondering voor de held die het Ik-ideaal belichaamt, angst voor een vaderfiguur, enzovoort.

Voorspelbaar, zich meestal herhalend en traag, dus op een meer zichtbaar vlak, speelt zich hier iets af dat nochtans wezenlijk is voor de 'koppeling' van de toeschouwer aan het filmpersonage, iets dat in alle fictiefilms in mindere of meerdere mate werkzaam is, en dat ongetwijfeld een belangrijke rol speelt bij elke identificatie met een filmpersoonage: de identificatie met een typologische rol.

Toch kan deze archaïsche grondslag voor de identificatie met een personage, zonder buitensporige vereenvoudiging, geen verklaring geven van de complexe mechanismen van de diëgetische identificatie bij film en zeker niet van de twee meest specifieke kenmerken van deze identificatie. Ten eerste: dat de identificatie meer een effect is van de structuur, meer een kwestie van plaats dan van psychologie. Ten tweede: dat de identificatie met het personage nooit zo onwrikbaar en ongedifferentieerd is, maar juist extreem vloeiend, ambivalent en veranderlijk tijdens de projectie van de film, dat wil zeggen tijdens de opbouw ervan door de toeschouwer.

3.3. *Identificatie en structuur*

3.3.1. *De situatie*

Als niet de sympathie de bron is van de identificatie met het personage, dan blijft de vraag open naar de oorzaak en het functioneren van de secundaire identificatie bij film.

Het blijkt dat de identificatie een effect is van de structuur, de situatie, meer dan van de psychologische relatie met de personages.

'Laten we als voorbeeld een nieuwsgierig persoon nemen die de kamer van iemand anders binnentreedt en in diens zaken snuffelt. Je

laat nu de bewoner van de kamer zien die de trap opkomt, dan laat je weer de persoon zien die snuffelt, en de toeschouwers zullen geneigd zijn hem toe te roepen: "Pas op! Er komt iemand de trap op!" Dus een snuffelende persoon hoeft helemaal niet sympathiek te zijn; de toeschouwer zal hem steeds gunstig gezind zijn.' Deze empirische 'wet' van de identificatie volgens Hitchcock, magistraal uitgewerkt in zijn *MARNIE* (1964), is zeer helder op een essentieel punt: het zijn de situatie (hier iemand die het gevaar loopt betrapt te worden) en de wijze waarop deze aan de toeschouwer voorgelegd wordt (de enunciatie) die op bijna structurele wijze bepalen met welk personage, op welk moment van de film, de identificatie plaatsvindt.

Een empirische bevestiging van dit structurele mechanisme van identificatie vindt men ook in een ervaring die door de televisie tot iets heel gewoons geworden is, namelijk het bekijken van een fragment, een sequentie (soms zelfs slechts enkele shots) uit een film die men nog nooit gezien heeft. Het betreft bijna nooit het begin van een film: de toeschouwer wordt dus abrupt geconfronteerd met personages die hij niet kent, waarvan hij het filmische verleden niet kent, in fictie waarvan hij zo goed als niets weet. En toch, zelfs onder deze onnatuurlijke omstandigheden voor de receptie van een film zal de toeschouwer heel snel, vrijwel onmiddellijk opgaan in deze sequentie waarvan hij de context niet kent; hij zal er meteen zijn plaats in vinden en dus geïnteresseerd raken.

Als de toeschouwer zo snel 'hapt' in een sequentie die ergens midden uit een film gelicht is, als hij er zijn plaats in vindt, komt dat door een vorm van identificatie, en dit betekent dat er dus geen psychologische kennis nodig is omtrent de personages, hun rol in het verhaal of hun bedoelingen; allemaal gegevens die de nodige tijd zouden vergen om geleidelijk kennis te maken met deze personages en deze fictie. Wil de toeschouwer zijn plaats vinden, dan volstaat in feite (en dat is zeer goed merkbaar bij kinderen die snel geboeid kunnen raken door een film, door losse brokstukken, zonder dat ze de intrige of de psychologische aspecten ervan begrijpen) een verhalende sequentie of scène. Het is voldoende dat er zich binnen deze scène een gestructureerd netwerk van relaties voordoet, *een situatie*. Het doet er dan weinig toe dat de toeschouwer de personages nog niet kent. In deze rationele structuur, die de afspiegeling is van een willekeurige intersubjectieve relatie, spoort de toeschouwer onmiddellijk een aantal plaatsen op die in een bepaalde orde, op een bepaalde manier gerangschikt zijn, wat de noodzakelijke en voldoende voorwaarde is voor elke identificatie.

'Identificatie', schrijft Barthes, 'heeft niets te maken met psycholo-

gie. Het is een zuiver structureel mechanisme: ik ben diegene die dezelfde plaats bezet als ik.' 'Elk amoureux netwerk wordt door mij gretig geanalyseerd en ik zoek er de plek in die de mijne zou zijn als ik er deel van zou uitmaken. Ik neem geen analogieën waar, maar homologieën.' En verderop: 'De structuur heeft niets van doen met mensen. Die is dus vreselijk (zoals een bureaucratie). Men kan de structuur niet smeken: "Kijk eens hoeveel beter ik ben dan H..." Zij antwoordt onverbiddelijk: "U bent op dezelfde plaats; dus bent u H..." 'Niemand kan *pleiten* tegen de structuur.'

Identificatie is dus een kwestie van plaats, het effect van een structurele positie. Vandaar ook het belang van de *situatie* als basisstructuur van de identificatie in een klassiek verhaal: elke nieuwe *situatie* die zich voordoet in het verloop van een film, herverdeelt de posities, dwingt een nieuw netwerk af, een nieuwe positionering van de *intersubjectieve relaties* binnen de fictie.

Men weet bovendien uit de psychoanalyse dat de identificatie van een subject met een ander zelden globaal is, maar vaker verwijst naar de *intersubjectieve relatie* via een of ander aspect van de relatie met de ander. En zo gaat het ook bij de film, waar de identificatie plaatsvindt door middel van dit netwerk van intersubjectieve relaties dat men gewoonlijk een *situatie* noemt, waarin het subject een weg vindt.

Deze identificatie met een bepaald aantal posities binnen een intersubjectieve relatie is de voorwaarde voor het meest alledaagse taalgebruik, waarin de omwisseling van het 'ik' en het 'jij' het prototype is van de identificaties die taal mogelijk maken. Deze woorden duiden niets anders aan dan de respectievelijke plaats van de twee deelnemers aan het gesprek en vereisen een wederzijdse en omkeerbare identificatie; als die er niet zou zijn, zou elk subject opgesloten blijven in zijn eigen discours zonder mogelijkheid om dat van de ander te horen of erin binnen te treden. 'Als we zo snel onze plaats vinden binnen het spel van verschillende intersubjectiviteiten', zegt Lacan, 'komt dat doordat we er om het even waar thuis zijn. De taalwereld is mogelijk doordat we er om het even waar in thuis zijn.'

De oedipale oorsprong en de structurele werking van elke identificatie, alsmede de specifieke kenmerken van het filmverhaal (met name de klassieke decoupage) bepalen reeds het vluchtige, omkeerbare, ambivalente karakter van het identificatieproces bij de film.

Juist omdat de identificatie niet gekenschetst wordt door een relatie van psychologische aard met een of ander personage, maar eerder afhankelijk is van een positioneringsspel binnen een situatie, kan ze moeilijk beschouwd worden als een stabiel, monolithisch fenomeen, dat de hele film door onveranderlijk blijft. Tijdens het werkelijke proces van het bekijken van de film daarentegen, lijkt het veeleer alsof elke sequentie, elke nieuwe situatie voor zover die het positioneringsspel, het relationele netwerk wijzigt, volstaat om de identificatie opnieuw in gang te zetten, de rollen te herverdelen, en de positie van de toeschouwer opnieuw te bepalen. De identificatie is in de loop van de opbouw van de film door de toeschouwer, tijdens de projectie, bijna altijd veel vluchtiger en onstabielier dan wanneer men zich de film achteraf herinnert.

Dit geldt voornamelijk voor het verloop, de diachronie van de film, maar zelfs op het niveau van elke scène afzonderlijk, van elke situatie blijkt de identificatie meer van haar oorspronkelijke ambivalentie en omkeerbaarheid te behouden dan men denkt. In dit spel van positioneringen, in dit relationele netwerk dat gevormd wordt door elke nieuwe situatie, kan men, Jacques Lacan parafraserend, zeggen dat de toeschouwer om het even waar thuis is. In een geweldscene bijvoorbeeld zal de toeschouwer zich tegelijkertijd identificeren met de agressor (met sadistisch genoegen) en met degene op wie de agressie gericht is (met angst). In een scène waarin uiting gegeven wordt aan een affectieve wens, zal hij zich gelijktijdig identificeren met diegene die in de positie verkeert van vrager, wiens verlangen tegengewerkt wordt (gevoel van tekort of angst) en met diegene aan wie gevraagd wordt (narcistisch genot). Bijna altijd, zelfs in de meest stereotiepe situaties, vindt men deze fundamentele wisselvalligheid van de identificatie terug, deze omkeerbaarheid van de affecten, deze ambivalentie van de houdingen, die van het filmgenot een gemengd genot maken, vaak veel ambiguer en onbestemder (maar misschien is dit eigen aan elke imaginaire relatie) dan de toeschouwer zichzelf wil bekennen en zich wil herinneren na een legitimerende en vereenvoudigende secundaire verwerking ervan.

Het lijkt alsof de klassieke roman, die zich toch ook bedient van opeenvolgende situaties, bij zijn lezer een stabielere identificatie teweegbrengt dan de film. Dat heeft ongetwijfeld te maken met het verschil tussen de romaneske en de filmische enunciatie. Het oppervlakteniveau van een romantekst geeft meestal een vrij stabiel point-of-view, duidelijk toegespitst op één per-

sonage. Meestal zal een roman die inzet met 'ik' of 'hij', ook in het vervolg deze enunciatie toepassen. In de klassieke narratieve film daarentegen is de variatie van de point-of-views, zoals we zullen zien, inherent aan de code zelf. Natuurlijk is dit slechts een zeer algemene constatering, van statistische aard, waarop in bepaalde films of romans heel wat uitzonderingen te vinden zijn.

3.3.2. De identificatiemechanismen op het oppervlakteniveau van de film (op het niveau van de decoupage)

Rest ons om op het niveau van de kleinste eenheden van de oppervlaktetekst, de micro-netwerken te bekijken waarin zich tegelijkertijd het filmische verhaal en de identificatie van de toeschouwer ontwikkelen, maar nu shot voor shot, binnen het verloop van elke sequentie.

Wat nu heel merkwaardig is en specifiek lijkt voor het filmische verhaal – ook al lijkt dit code-gegeven ons heel normaal, onzichtbaar, zozeer zijn we er aan gewend – is de buitengewone souplesse van de klassieke narratieve decoupage: de meest gewone scène wordt in de film geconstrueerd door het voortdurend wisselen van point-of-view, van focalisatie, van kadrering, wat een voortdurende verschuiving van het point-of-view van de toeschouwer op het tafereel met zich meebrengt; een verschuiving die zeer zeker, met kleine micro-varianties, het identificatieproces van de toeschouwer richting geeft.

Voorzichtigheid is echter geboden wanneer we de vergelijking trekken tussen de hierboven geschetste kenmerken van de identificatie (haar omkeerbaarheid, het verwisselingsspel en de rolwijzigingen die er karakteristiek voor lijken te zijn) en de constante point-of-view-wijzigingen die horen bij de code van de klassieke decoupage. Zelfs als het zo is dat inderdaad de oppervlaktetekst van de film met zijn zeer subtiële mechanismen de onevenwichtigheid van het identificatieproces tamelijk nauwkeurig nabootst, dan nog zou het verkeerd zijn hier te spreken van een of ander determinisme, waarbij het ene mechanisme als het ware 'model' zou staan voor het andere.

De homologie wordt echter des te treffender wanneer we, los van onze culturele gewenning, analyseren in hoeverre de klassieke decoupage bij de film (waarvan de code zeer pregnant is) willekeurig is. Niets is waarschijnlijk meer in tegenspraak met onze waarneming van een in de werkelijkheid beleefde scène dan deze voortdurende verandering van point-of-view, van afstand, van focalisatie, of het moest zijn dat dit juist het permanente spel van de identificatie is (in de taal en in de meest normale situaties van het leven) waarvan Sigmund Freud

en Jacques Lacan hebben aangetoond hoe onmisbaar het is voor elke vorm van intersubjectief redeneren, voor elke dialoog, voor het hele sociale leven.

Wat deze gelijkenis betreft kan gezegd worden dat de oppervlakte-tekst, wanneer ze haar micro-netwerkjes opstelt, waarschijnlijk door kleine, constante ingrepen, door opeenvolgende nauwelijks merkbare koerswijzigingen, de verhouding van de toeschouwer tot de scène, tot de personages stuurt, al was het maar door aan bepaalde plaatsen en trajecten de voorkeur te geven, door bepaalde houdingen, bepaalde point-of-views meer nadruk te geven dan andere.

Het zou te ver gaan om hier in detail die elementen van de oppervlakte-tekst te beschrijven die dit identificatiespel sturen (te meer omdat *alle* elementen er waarschijnlijk aan meewerken). We zullen ons er dus toe beperken die elementen aan te stippen die het diepst en onontkoombaar ingrijpen in dit proces.

De *veelheid van point-of-views*, grondslag van de klassieke decoupage van de filmische scène, is waarschijnlijk het basisprincipe dat essentieel is voor de micro-netwerken van de identificatie op het oppervlakteniveau van de tekst; deze veelheid maakt het spel van de andere elementen mogelijk. Bij de film wordt de klassieke scène geconstrueerd (binnen de code) door een veelheid van point-of-views. Elk nieuw shot gaat vergezeld van een verandering van het point-of-view op de verbeelde scène (waarvan nochtans voorondersteld wordt dat deze zich continu afspeelt in een homogene ruimte). Toch is het tamelijk zeldzaam dat elke shot-wisseling samengaat met een totaal nieuw point-of-view op de scène. Meestal functioneert de klassieke decoupage volgens het principe van de herhaling van een bepaald aantal point-of-views, al kunnen deze herhalingen van een zelfde point-of-view heel talrijk zijn (bijvoorbeeld in het geval van een shot-tegenshot scène).

Elk van deze point-of-views, ongeacht of het al dan niet toebehoort aan een personage in de fictie, stelt onvermijdelijk tussen de verschillende figuren binnen de scène een zekere hiërarchie in, kent hun meer of minder belang toe in de intersubjectieve relatie, bevoorrecht het point-of-view van bepaalde personages, onderstreept bepaalde spanningsvelden en scheidslijnen. De samenhang van deze verschillende point-of-views, de veelvuldige herhaling van een aantal ervan, hun combinatorische functies, het zijn allemaal elementen van de code die het mogelijk maken, als het ware tussen de regels van de diëgetische situatie door, bepaalde voor de toeschouwer bevoorrechte posities en micro-netwerken aan te geven, de totstandkoming van zijn identificatie te beïnvloeden.

Deze veelheid van point-of-views gaat in de klassieke narratieve film meestal vergezeld van een spel van *varianties in shot-grootte*.

Het is geen toeval als de shot-grootte bij de film: close-up, medium-shot, plan américain, medium-shot, totaal-shot..., aansluit bij de plaatsing van het lichaam van de acteur in het kader (de beelduitsnede). Het is bekend dat het idee zelf om een scène te decouperen in verschillende shot-groottes is ontstaan vanuit de behoefte om de toeschouwer, door de tussenvoeging van een close-up, de gezichtsuitdrukking van een acteur te laten waarnemen, die te benadrukken, de dramatische functie ervan te accentueren.

Het lijkt geen twijfel dat het verschil in grootte van de acteurs op het scherm, van de kleinere of grotere afstand van het oog van de camera tot elk personage bepalend is voor de mate van aandacht voor, van gedeelde emotie, van identificatie met het ene of het andere personage.

Om zich hiervan te overtuigen volstaat het om enkele uitspraken van Alfred Hitchcock over dit onderwerp te lezen. Volgens hem is de 'beeldgrootte' misschien wel het belangrijkste element van het hele scala waarover de maker beschikt om de identificatie van de toeschouwer met het personage te 'manipuleren'. Hij geeft talrijke voorbeelden uit de mise-en-scène van zijn eigen films, zoals de scène in *THE BIRDS* waarin het volgens hem noodzakelijk was om, ondanks de technische problemen, in close-up het gezicht te volgen van de actrice die van haar stoel opstaat en begint te lopen, om te voorkomen dat de identificatie met dit personage 'verbroken' zou worden door, wat eenvoudiger geweest zou zijn, haar opnieuw in te kaderen in een ruimer shot als ze van haar stoel opstaat.

Dit spel met de shot-grootte, gekoppeld aan dat van de veelheid van point-of-views, maakt in de klassieke decoupage een verfijnd combinatie-systeem mogelijk, een afwisseling van nabijheid en afstand, van het loslaten en weer voorop plaatsen van personages. Het maakt een specifieke plaatsing mogelijk van elk personage in het relationele netwerk van de aldus voorgestelde situatie. Zo wordt het bijvoorbeeld mogelijk om een bepaald personage te ensceneren als een figuur te midden van andere, en zelfs als een eenvoudig onderdeel van het

decor, of daarentegen, het personage in een bepaalde scène tot het ware middelpunt van de identificatie te maken door het via een reeks close-ups te isoleren voor een intense tête-à-tête met de toeschouwer, wiens interesse nu op dit personage gericht is, ook al zou het slechts een zeer bescheiden rol spelen in de eigenlijke diëgetische situatie.

Dit zijn natuurlijk slechts zeer extreme, al te eenvoudige voorbeelden, die de complexe subtiliteit van dit aan de code inherente spel met de variatie van de shot-grootte niet moeten verhullen.

In deze micro-netwerken van de identificatie bij film hebben de *blikken* altijd een bijzonder prominente rol gespeeld. Het blikkenschap regelt een aantal montagefiguren op het niveau van de kleinste articulaties, die zowel tot de meest voorkomende als tot de sterkst gecodeerde behoren: de eye-match line, het shot-tegenshot, enzovoort. Dat hoeft niet te verbazen aangezien de secundaire identificatie gericht is op de relatie tussen de personages onderling. Bovendien heeft de film vrij snel ingezien dat blikken een hoofdbestanddeel, een van de meest specifieke expressiemiddelen vormden van de kunst om de toeschouwer in deze relaties te betrekken.

De lange periode van de stomme film, waarin de belangrijkste codes van de klassieke decoupage tot stand gekomen zijn, heeft de aandacht voor de uitzonderlijke rol van de blikken des te meer gescherpt, daar deze het in zekere zin mogelijk maakten het ontbreken van expressiemogelijkheden, intonaties en nuanceringen in de dialogen van de tussentitels te verdoezelen.

Door de koppeling van de blik aan het verlangen en de begoocheling (door J. Lacan theoretisch uitgewerkt in 'Le Regard comme objet a') werd de blik als het ware voorbestemd om die centrale rol te spelen in een kunst die zowel een kunst van het verhaal is (dus van de perikelen van het verlangen) als een visuele kunst (dus een kunst van de blik).

Zo werd de *eye-match* in vele theoretische teksten het symbool van de secundaire identificatie bij de film. Het gaat dan om dat veel voorkomende 'subjectieve' shot (waarvan verondersteld wordt dat het personage dit ziet) dat meteen volgt op een shot van het kijkend personage (het shot-tegenshot kan in zekere zin beschouwd worden als een speciale vorm van de eye-match). In die overdracht van de blik tussen het personage en de toeschouwer heeft men de figuur bij uitstek willen zien van de identificatie met het personage. Al lijkt dit voorbeeld nog zo



THE EASIEST WAY,
1931



Alfred Hitchcock



NOTORIOUS, 1946

duidelijk, het heeft er wellicht toe bijgedragen dat de kwestie van de identificatie bij de film verwrongen wordt door een al te ver gaande versimpeling. De analyse van het proces van de totstandkoming van de identificatie door de micro-netwerken van de blikken (en hun koppeling door middel van de montage) in de narratieve film vereist ongetwijfeld een veel verfijndere theorievorming, waarbij de eye-match, ook al geeft die een grenspunt aan, een soort kortsluiting tussen primaire en secundaire identificatie, slechts een zeer specifieke rol speelt, veel te bijzonder om exemplarisch te kunnen zijn.

3.4. *Identificatie en enunciatie*

Het is voldoende om nog eens de woorden van Hitchcock uit het aan MARNIE ontleende voorbeeld aan te halen ('*Je toont de eigenaar... daarna kom je terug op de snuffelaar...*') om je te realiseren dat in deze constructie van een situatie sterke identificatie met de rol van de instantie die toont of vertelt even doorslaggevend is als de structuur van hetgeen getoond of verteld wordt zelf. Dat weet trouwens elke verteller die niet schroomt in te grijpen in het 'natuurlijke' verloop van de vertelde gebeurtenissen door uit te stellen, aan te passen, verrassingseffecten te creëren, valse gevolgtrekkingen te suggereren. De kunst ervan is een bepaalde *enunciatie* (en de retorica ervan) te beheersen, waarvan de effecten veel bepalender zijn voor de reacties van de luisteraars dan de inhoud van het vertelde (de *énoncé*) zelf.

In het voorbeeld van Hitchcock is het bijna vanzelfsprekend dat de toeschouwer 'bezorgd' is voor de snuffelaar, als tenminste de vertellende instantie hem daarvóór de eigenaar die de trap opkomt, heeft laten zien. Zo niet dan werkt de scène helemaal anders op de toeschouwer en brengt zij louter een verrassingseffect teweeg, dat veel minder inwerkt op de identificatie met het personage. Met andere woorden, in het identificatieproces speelt het vertellen, de 'monstratie', de enunciatie, een geheel en al bepalende rol: het draagt in hoge mate bij aan de vorming van de relatie van de toeschouwer tot de diëgese en tot de personages. Het bespeelt op het vlak van de grote narratieve articulaties voortdurend de kennis van de toeschouwer omtrent de gebeurtenissen in de diëgese en controleert telkens de gegevens waarover het in de loop van de film beschikt; het houdt bepaalde elementen van de situatie achter of anticipeert daarentegen op andere; het reguleert het spel van de voor- of achterstand van de kennis van de

toeschouwer ten opzichte van de veronderstelde kennis van het personage om zo voortdurend de identificatie van de toeschouwer met de figuren en situaties van de diëgese te sturen.

Voorafgaand aan de meer verfijnde en meer specifieke regulering van de identificatie door middel van de werking van de enunciatie in de loop van de film zelf, bestaat er op een globaler en ruwer niveau van identificatie met het verhaal, waarschijnlijk een diëgetische identificatie die massiever is, minder soepel, betrekkelijk onafhankelijk van de enunciatie die in elk expressiemiddel of elke gegeven tekst specifiek werkzaam is. Van deze meer inerte laag van de identificatie kan worden gezegd dat ze eerder hoort bij de enoncé, bij de diëgese (in de grote structurele lijnen ervan) dan bij de eigenlijke enunciatie, en dat ze een meer regressief, oedipaal karakter heeft.²

Op het niveau van elke scène bestaat, zoals we zojuist zagen, de werking van de enunciatie eruit de verhouding van de toeschouwer tot de diëgetische situatie te sturen, er bevoorrechte micro-netwerken in uit te stippelen en de totstandkoming en structurering van het identificatieproces te organiseren, shot na shot. Deze werking van de enunciatie is in de klassieke narratieve cinema des te onzichtbaarder omdat de code zich ermee belast. Daar, op het vlak van de kleine articulaties van de oppervlakte-tekst is de code ongetwijfeld het meest pregnant, het meest stabiel, het meest 'automatisch' en dus het minst zichtbaar. De découpage van een scène in verschillende point-of-views, de herhaling ervan, het shot-tegenshot en de eye-match zijn evenzovele arbitraire codische elementen die rechtstreeks deel hebben aan de werking van de enunciatie, maar die de filmtoeschouwer, vanwege zijn culturele gewenning, ervaart als 'het nulpunt' van de enunciatie, als de 'natuurlijke' wijze waarop een verhaal bij film verteld wordt. Het is waar dat de 'regels' van de klassieke montage, en met name die van de lassen, er juist op gericht zijn de sporen van deze enunciatie-arbeid uit te wissen, onzichtbaar te maken, te doen alsof deze situaties zich 'als zichzelf' aan de toeschouwer aanbieden. Het is alsof de code zozeer afgesleten en gewoon geworden is, dat hij automatisch lijkt te functioneren en de illusie geeft dat de instantie van enunciatie op een of andere manier afwezig of tijdelijk afwezig is.

2. Zie ook Eric de Kuyper, 'De filmische regressie', in: *Versus* 3/1989, pp. 37-45. (Noot van de vert.)

Een van de krachten van de klassieke narratieve cinema (van het type Amerikaanse film uit de jaren '40-'50) en ook een van de redenen waarom dit type filmisch verhaal buitengewoon dominant geworden is, is juist dat de precieze en onzichtbare regeling van de enunciatie de toeschouwer het gevoel geeft dat hij zelf het verhaal binnentreedt, dat hij zelf uit sympathie zich met het een of andere personage identificeert, dat hij op zo'n situatie ongeveer reageert als in het werkelijke leven. Dit heeft tot resultaat dat de illusie dat hij gelijktijdig het centrum, de oorzaak en het unieke subject is van de emoties die de film bij hem opwekt, versterkt wordt en dat verloochend wordt dat deze identificatie ook het effect is van een bijstelling, van een werkzaamheid van de enunciatie.

Sedert de jaren zestig, met (vooral in Europa) de waardering van het begrip auteur, ziet men dat steeds meer filmmakers zich doen gelden door een 'persoonlijke' enunciatie, namelijk door op een of andere manier hun films te signeren met meer of minder ostentatieve en arbitraire sporen van die enunciatie die kenmerkend is voor hen. Dit is het geval bij beroemde cineasten als Ingmar Bergman (*DE STILTE*, 1963, *PERSONA*, 1966), Michelangelo Antonioni (*L'ECLISSE*, 1962, *DESERTO ROSSO*, 1964), Jean-Luc Godard (*LE MÉPRIS*, 1963, *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE*, 1966), Federico Fellini (*LA DOLCE VITA*, 1960, *OTTO E MEZZO*, 1962).

Aan het begin van de jaren zeventig, als vervolg op een groot theoretisch debat over de ideologie die de klassieke cinema met zich meebrengt (vooral over de doorzichtigheid ervan, over het uitwissen van de sporen van de enunciatie) meenden enkele cineasten dat zij, uit politieke of ideologische overwegingen, in hun films het werk van de enunciatie, ja zelfs het productieproces van de film duidelijk moesten aangeven. We noemen bijvoorbeeld: *OCTOBRE À MADRID* van Marcel Hanoun (1965), *TOUT VA BIEN* van Jean-Luc Godard en Jean-Pierre Gorin (1972) en alle films van de 'Groupe Dziga-Vertov'.

In beide gevallen lijkt het dat de beter waarneembare, meer nadrukkelijke aanwezigheid van een enunciatie-instantie tot gevolg zou moeten hebben dat het identificatieproces op z'n minst gedeeltelijk belemmerd wordt; al was het maar door het voor de toeschouwer moeilijker te maken om te geloven dat hij het centrum en de enige oorsprong is van elke identificatie, door hem in de film de aanwezigheid te laten waarnemen van

die figuur die doorgaans verborgen blijft, de figuur van de meester van de enunciatie. Dit zou echter betekenen dat men het vermogen van de toeschouwer om de film als 'goed object' te reconstrueren, onderschat. Voor de min of meer cinefiele of intellectuele toeschouwers van deze films, werd deze figuur van de meester van de enunciatie vaak op haar beurt een figuur waarmee men zich kon identificeren. Vanuit een structureel standpunt is dit een vrij klassieke vorm van identificatie: de meester van de enunciatie (de auteur, ook al verzet hij zich ertegen) is in zekere zin ook degene wiens wil het verlangen van de toeschouwer tegenwerkt of uitstelt (wat de identificatie op gang brengt), en heeft bovendien, voor de cinefielen, het prestige van iemand die een ik-ideaal belichaamt.

3.5. *Filmtoeschouwer en psychoanalytisch subject: de inzet*

Al het voorgaande in dit artikel over identificatie steunt op de klassieke opvatting, binnen de psychoanalyse, van de identificatie als narcistische regressie en vooronderstelt – een geheel willekeurige these – dat men de toestand of de activiteit van de filmtoeschouwer zou kunnen beschrijven met de theoretische concepten die in de psychoanalyse ontwikkeld zijn om het subject te beschrijven. Wat *a priori* de veronderstelling inhoudt – en dat is hier als het ware de inzet – dat de filmtoeschouwer helemaal homoloog is aan en herleidbaar tot het subject in de psychoanalyse, of in ieder geval tot het theoretisch model ervan. Deze opvatting van de toeschouwer staat heden ten dage ter discussie; volgens Jean-Louis Schéfer bijvoorbeeld, zou er zoiets bestaan als een cinematografisch enigma dat niet valt terug te brengen tot de fictie van het psychoanalytische subject in zoverre dat gecentreerd is rond het ik. De cinema zou veeleer beschreven moeten worden in *zijn shock- en angsteffecten*, als producent van een ontwricht subject, 'een soort veranderend subject of een meer onbekende mens'.

De tot nog toe gevolgde benadering binnen de filmtheorie zou het onmogelijk maken dit te beschouwen als een nieuw proces, dat ontdekt moet worden buiten de geruststellende gelijkenis tussen subject en cinematografisch dispositief om. Voor Jean-Louis Schéfer is de cinema er niet om de toeschouwer in staat te stellen zichzelf terug te vinden (de theorie van de narcistische regressie), maar ook en vooral om hem te verbazen, te shockeren: 'Men gaat naar de film, iedereen gaat naar de film voor de meer of minder schrikwekkende *simulaties*,

en helemaal niet voor een stukje droom. Voor een portie angst, voor iets onbekends (...) als ik in de bioscoop zit, ben ik een gesimuleerd wezen (...) men zou het moeten hebben over de paradox van de toeschouwer.'

Literatuur

- Barthes, Roland, *S/Z*. Parijs (Seuil) 1970.
Baudry, Jean-Louis, *L'effet cinéma*. Parijs (Albatros) 1978.
Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle*. Parijs (Gallimard) 1982.
Freud, Sigmund, *De droomduiding*. Nederlandse editie; Meppel/Amsterdam (Boom) 1978.
-, *Inleiding tot de psychoanalyse*, 1980.
-, *Inleiding tot de psychoanalyse*. Nieuwe reeks, 1985.
Lacan, Jacques, *Ecrits I en II*. Parijs (Seuil) 1966 en 1971.
Laplanche, Jean, en J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Parijs (PUF) 1971.
Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire*. Parijs (UGE, 10/18) 1977; Ned. vert. *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980.
Rosolato, Guy, *Essais sur le symbolique*. Parijs (Gallimard) 1969.
Schéfer, Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*. Parijs (Gallimard) 1980.
Truffaut, François, *Le cinéma selon Hitchcock*. Parijs (Laffont) 1966; Parijs (Séghers) 1975.