

In deze rubriek wordt literatuurwetenschappers gevraagd aan te geven welk literair en/of literatuurwetenschappelijk boek studenten gelezen zouden moeten hebben. Daarbij is het wenselijk dat beargumenteerd wordt waarom juist dat werk in hun ogen onmisbaar is voor de literaire of algemene vorming van studenten.

Titel van deze canon

Kristian van Haesendonck

“Does psychoanalysis have a theory of love?” Kaja Silverman neemt deze vraag als uitgangspunt voor haar boek *The Threshold of the Visible World* (New York / London: Routledge, 1996, 254 pagina’s). En toch gaat dit boek niet over de liefde van Eros voor Psyche, noch biedt het de lezer een handleiding in het vinden van de ‘ware’ liefde of verklaart het waarom de liefde blind is; het boek is in werkelijkheid een diepgaande psychoanalytische reflectie over visualiteit, en reikt de lezer een – mijns inziens vernieuwend – theoretisch model aan om teksten te interpreteren. Spijtig genoeg wordt over psychoanalytische theoriën en haar nut voor de analyse van literatuur wordt nog steeds met enige argwaan gesproken. Een psychoanalytische aanpak van literatuur staat voor doemdenkers nog steeds synoniem met puur impressionisme, wat niet past in het ontwikkelen van een literatuurwetenschap die zich ernstig neemt als academische discipline. Dat het tegendeel waar is bewijst Henk de Berg recentelijk nog in zijn boek *Freud’s theory and its use in literary and cultural studies: an introduction* (Rochester: Camden House, 2003). Net als Bergs herwaardering van Freud, plaatst filmcritica Kaja Silverman diens ‘leerling’ Jacques Lacan in een verfrissend kritisch daglicht. Bovendien tonen Silverman en Berg in hun studies dat interdisciplinariteit niet per se gelijk staat voor oppervlakkigheid, en waarom de psychoanalytische aanpak van de humane disciplines wel degelijk beter verdient.

In *The Threshold of the Visible World* baseert Silverman zich vooral op teksten van de grootmeester van de Franse psychoanalyse: Jacques Lacan. De titel ‘de drempel van de visuele wereld’ verwijst naar wat Lacan ‘le stade du miroir’ (spiegelstadium) heeft genoemd, namelijk het moment waarop het kind voor het eerst zijn spiegelbeeld waarneemt en zo de basis legt van zijn subjectiviteit. Het kind ervaart dit moment van zelfperceptie als een imaginaire éénheid met zichzelf (‘moi’), en ontkent zo de reële, lichamelijke fragmentering die het als subject kenmerkt; met andere woorden, het erkent de vreemdheid van het andere als de Ander niet: via het spiegelbeeld keert het altijd naar zijn eigen ‘ik’ (*moi*) terug. Zo ontstaat een gespletenheid die het subject blijvend met zich meedraagt. In het eer-

ste deel, ‘The Threshold’, gaat Silverman uitvoerig in op basisconcepten als ego, idealisering en identificatie zoals die door Lacan worden gedefinieerd en verklaart waarom deze van belang zijn voor de analyse van visueel materiaal (onder andere films en foto’s). Vervolgens gaat ze in het tweede deel, ‘The Visible World’, in op drie concepten van Lacan uit diens *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973): het oog (*l’oeil*), de blik (*le regard*) en het scherm (*l’écran*) waarvan ze de werking alsook de sociale en politieke implicaties uitvoerig bespreekt. Tot slot past ze haar eigen theoretische inzichten toe op enkele visuele teksten, waaronder minder gekende films als *Bildnis einer Trinkerin* (1979) van Ulrike Ottinger, of *Sans Soleil* (1982) van Chris Marker. Lacans stelling dat de ervaring van het spiegelstadium aan de basis ligt van de manier waarop we de wereld als beeld waarnemen staat centraal in *The Threshold*. Deze ervaring is namelijk bepalend voor de manier waarop bepaalde beelden door het subject onbewust worden geïdealiseerd terwijl andere worden verworpen: “to idealize an image is to posit it as a desired mirror” (44). Wat of wie we zien wordt voortdurend onderworpen aan een oordeel gebaseerd op identificatie met of negatie van het visuele object, en in die zin krijgt een geïdealiseerd object de waarde toegekend van het spiegelbeeld, datgene wat éénmaakt en waar het subject onbewust naar verlangt. Het spiegelbeeld dankt haar waarde aan haar capaciteit om datgene – op imaginaire wijze – te recupereren wat verloren gaat bij de intrede van het subject in de symbolische orde (i.e. de structuur van taal en sociale reglementering). Concreet wil dit zeggen dat een subject verlangt naar de verloren gegane eenheid met de moeder (de Ander) die het in het spiegelstadium op imaginaire wijze recupereert. Filmtheoretici – zoals onder andere Silverman – stellen dat men bijvoorbeeld bij het kijken naar een film een dergelijke imaginaire eenheid ervaart. Visuele en lichamelijke perceptie zijn dus onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Silverman werkt Lacaniaanse concepten als ‘the look’ (het oog, *l’oeil*) verder uit en bespreekt de mogelijkheden en beperkingen ervan. Wie de teksten van Lacan evenwel gelezen heeft, weet dat dat geen makkelijke opgave is: niet alleen is Lacan algemeen bekend als een moeilijke auteur, ook laten zijn teksten op bepaalde punten aan duidelijkheid te wensen over. Gelukkig geeft Silverman vele voorbeelden en herhaalt ze zichzelf vaak, wat de leesbaarheid van haar eigen tekst ten goede komt. Silverman pleit voor een ‘productive look’, wat inhoudt dat het subject afstand neemt van zijn zelfbeeld om op een nieuwe, productieve manier objecten te idealiseren die anders verafschuwd worden (denken we bijvoorbeeld aan een travestiet, bij uitstek een sociaal gemarginaliseerde figuur). Dit houdt in dat we bijvoorbeeld als kijker van een film moeten aanvaarden eerst een *verfremdungseffekt*, een vervreemdingsproces te on-

dergaan voorleer we ons met ‘andere’ lichamen (sociaal gemarginaliseerde lichamen) kunnen identificeren. In het omgekeerde geval, het vasthouden aan het ‘moi’ en aan ego-idealen, mondt narcisme gemakkelijk uit in geweld. “Aimer, c’est donner ce qu’on n’a pas”, schreef Lacan.¹ Het is pas wanneer de liefde voor het zelfbeeld plaats maakt voor het andere, voor dat wat ontbreekt, wat onzegbaar is, dat tolerantie ten opzichte van dat andere mogelijk wordt. Het gaat er dus om tot een andere vorm van idealiseren te komen zodat we ons ook kunnen identificeren met wat Julia Kristeva in *Pouvoirs de l’horreur* (1974) het ‘abjecte’ noemt, datgene wat niet definieerbaar is en wat sociaal niet erkend wordt als subject. De ‘don de l’amour’, de gift van de liefde is dus een actief, bewust proces door middel waarvan het subject sociaal-cultureel opgelegde ideaalbeelden kan deconstrueren. Als visuele tekst heeft een film volgens Silverman ethische implicaties en kan daarom onze relatie tot het andere werkelijk transformeren.

Wat Silvermans filmanalyses nu zo boeiend maakt is volgens mij dat ze Lacan’s theoretische ideeën als het ware vorm geeft, en bovendien het nut ervan voor een waaier van disciplines (en niet alleen filmtheorie) aantoot. Zo moet volgens haar heel wat van de ‘deconstructieve’ culturele kritiek worden herzien:

(...) those of us writing deconstructively about gender, race, class, and other forms of ‘difference’ have made a serious strategic mistake. We have consistently argued against idealization, that psychic activity at the heart of love, rather than imagining the new uses to which it might be put. In so doing, we have left the existing system of ideals unchallenged, and overlooked a crucial component within the identificatory process. ([pag. nr?])

Eén van de belangrijkste trends in ‘deconstructive writing’ is natuurlijk de zogenaamde ‘postkoloniale’ en ‘gender’ kritiek; hoewel de waarde van veel van de in de Angelsaksische academie geformuleerde *postcolonial* en *gender theory* tot waardevolle discussies heeft geleid, zijn sommige studies op dit gebied in het slechtste geval niet meer dan een oppervlakkige – zelfs frivole – digressie over een complex begrip als identiteit.

Ik wil hier echter het belang onderstrepen van Silverman’s werk voor de literatuurwetenschap, aangezien haar model nieuwe mogelijkheden biedt die tot verrassend interessante resultaten kan leiden. Zo kan haar model gekoppeld worden aan concepten die de laatste decennia opgang hebben gemaakt, denken we maar aan een concept als focalisatie, dat niet meer valt weg te denken uit de literatuurwetenschap. Zoals Mieke Bal in

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre IV, La relation d’objet*, (1956-1957), Paris: Seuil, 1994, 151.

een briljant boek over Proust aantoon (*Images Littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Toulouse / Montréal: P.U.M, 1997) kan de visuaaliteit van een literaire tekst – mits de nodige omzichtigheid – wel degelijk geanalyseerd worden. De manieren waarop een personage de fictionele wereld visueel of auditief focaliseert heeft natuurlijk ook ethische implicaties, en deze kunnen bestudeerd worden aan de hand van het Laciaanse model dat Silverman in *The Threshold* op films en foto's toepast. Zo ziet men in een roman als *Sirena Selena gekleed in leed* (*Sirena Selena vestida de pena*, Barcelona: Mondadori, 2000) van de Puerto Ricaanse schrijfster Mayra Santos dat het hoofdpersonage, de minderjarige travestiet Sirena, bestaat als een visueel effect dat geprogrammeerd is op tekstueel niveau, en dat als het ware 'terugkijkt' naar de lezer, die hier de plaats inneemt van de filmkijker; in het leesproces vergeet de lezer een ogenblik zijn 'ik', zoals de filmkijker zijn subjectiviteit tijdelijk verliest in de beelden die op het witte doek worden geprojecteerd. Niet Sirena maar wel de lezer is in laatste instantie het gefocaliseerde object van spektakel. Op die manier wordt de lezer in de schoenen geplaatst van deze socio-cultureel ambiguë figuur: hij heeft geen andere keus dan zich met hem (haar) te identificeren; hij wordt gedwongen niet alleen het leed van Sirena te ervaren, maar ook zijn liefde voor het personage te bekennen, maar kan hier alleen in slagen wanneer hij afstand doet van zijn 'ik'.

Kristian van Haesendonck ...