

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl

lijke afstand tussen de karakters en de kijker. De laatste beweegt mee met de emoties die worden vertoond. Deze 'tearjerker' heeft een achteraf-, een *après-coup*-karakter. De horrorfilm, oftewel de 'fearjerker', wordt juist gekenmerkt door een 'te vroeg' omdat de dader in essentie door zijn misdadig ingrijpen zijn eigen castratie zou willen voorkomen (denk maar aan de lustmoordeenaar). De pornografische film valt ergens tussen de 'tearjerker' en de 'fearjerker' in wat temporisatie betreft. Hierin gebeurt het allemaal op het moment zelf, want in dit genre is het altijd 'bedtijd'.

Michel Thys, psychoanalyticus, beschrijft aan de hand van het 'il-y-a' van Emmanuel Levinas de subjectieve hypotaserende uitwerking van het werk van de Amerikaanse schilder Edward Hopper, dat met zijn grote gekleurde vlakken, waarin menselijke figuren zijn geschilderd, een *unheimliche* eenzaamheid uitstraalt.

For your pleasure? wordt afgesloten met *Een klein abecedarium over psychoanalyse en esthetiek* door Mark Kinet, psychoanalyticus. Dit deel is een opmaat voor een wat groter abecedarium dat later zal verschijnen.

Alles bij elkaar is *For your pleasure?* een rijk en diepzinnig boek over het esthetisch genot belicht vanuit een niet alledaagse psychoanalytische visie.

Jungiaanse filmanalyses

Bespreking van

Christopher Hauke (2014 [2013]). *Visible mind — Movies, modernity and the unconscious*. Hove/New York: Routledge. ISBN 978 0 415 69252 6, 220 pp., £ 26,99

PETER VERSTRATEN

In de filmwetenschappen, maar ook in de cultuurwetenschappen in het algemeen, hebben Sigmund Freud en Jacques Lacan

een stevige erfenis nagelaten, mede dankzij invloedrijke academici als Christian Metz, Raymond Bellour, Kaja Silverman en Slavoj Žižek. Is Carl Gustav Jung, vergeleken met Freud en Lacan, een tamelijk marginale figuur gebleven, omdat zijn inzichten eenvoudigweg minder soortelijk gewicht hebben of mist hij gereputeerde kruiwagens? In zijn studie *Visible mind — Movies, modernity and the unconscious* probeert Christopher Hauke de rol van pleitbezorger op zich te nemen door de relevantie van Jungs 'spirituele' gedachtegoed te koppelen aan reflecties op het maken, het beleven en het interpreteren van films.

In vroegere tijden, zo stelt Hauke, vonden mensen een gemeenschappelijke, psychische basis van menselijkheid in 'levende symbolen', maar sinds de periode van 'moderniteit', is de balans tussen onze binnen- en buitenwereld verstoord doordat we 'extraordinarily extraverted' zijn geworden. Volgens hem hebben we de neiging om dingen buiten onszelf te plaatsen die feitelijk vanuit ons binnenste komen, in de vorm van 'projecties'. De laatste eeuw is cinema tot het medium bij uitstek uitgegroeid om symbolen te produceren die het collectieve onbewuste blootleggen. Cinema kon die rol toebedeeld krijgen omdat film een productie is van een uitgebreide groep mensen én vanwege zijn brede publieksbereik. Een film die weerklank vindt bij allerlei lagen van de bevolking, boort archetypische beelden aan die patiënten helpen om hun individuele kwaliteiten te ontdekken. Volgens Hauke is dat het ultieme streven van de jungiaanse analyse.

Hauke volgt een tamelijk doorzichtige retorische strategie, waar op zichzelf weinig tegen is. De enkele keren dat hij Freud parafraseert, worden stevast gevolgd door het argument dat Jung een stap verder zet. Zo gebruikt Hauke in hoofdstuk 2 de vroege filmtheorie van Béla Balázs om Jung voorbij Freud te tillen. Schrijvend ten tijde van de zwijgende cinema betoogde Balázs dat een goed getimede close-up van een gezicht een lyrische kwaliteit heeft die meer kan zeggen

dan duizend woorden in een roman. Hauke haalt vervolgens een aantal filmvoorbeelden aan — van Charlie Chaplin, Lilian Gish, Nicole Kidman — maar zijn interpretaties blijven steken in variaties op de constatering dat we op hun gelaat een scala aan onbetastelijke emoties kunnen projecteren. Kortom, Hauke wijst er slechts op dat het gelaagde gezichtsuitdrukkingen zijn, maar laat elk ›wat‹, ›hoe‹ en ›waarom‹ achterwege. Dat heeft hij ook niet nodig om te kunnen verkondigen, met een bijna hoorbare paukeslag, dat een therapie waarbij de patiënt vol in het gezicht wordt gekeken (zoals bij Jung) veel profijtelijker is dan die waarbij dat niet het geval is (zoals bij Freud). Verder suggereert Hauke dat Jung over een profetische blik beschikte, want hij heeft diverse uitspraken gedaan over de Amerikaanse psyche in een soort ›barbaarse staat‹, die vooruitlopen op de ontwikkeling van het westerngenre. Bovendien zijn Jungs waarschuwingen voor ›the overwhelming of individual consciousness by mass-mind‹ ruim zestig jaar later bewaarheid in paranoïathrillers, zoals *The parallax view* (Alan J. Pakula 1974). Steeds als Hauke een film-scène aanhaalt, markeert hij dat met een ›Watch this‹, gevolgd door de precieze tijdscode op de dvd. Zonder meer lovenswaardig, maar wellicht is deze aansporing tot kijken de oorzaak van zijn te summier analyses, alsof het zien van de betreffende scène automatisch volstaat. Zo beperkt hij zich in zijn derde hoofdstuk voornamelijk tot een opsomming van allerlei filmgangsters en -vampiers die met elkaar delen dat ze ›schuilen in de schaduwen‹ en de menselijkheid missen die ›ons‹ definieert. Hij maakt terecht een uitzondering voor de ›nieuwe vampier‹, zoals die wordt gerepresenteerd in de grandioze Zweedse film *Let the right one in* (Tomas Alfredson 2008). De wijze waarop het vampiermeisje worstelt met morele kwesties verbindt hij aan Jungs opvatting over het ›schaduw‹-archetype, waarbij het ego aspecten van het zelf als kwaadaardig verwerpt. Maar veel verder dan

het leggen van zo'n verband reikt zijn duiding helaas niet.

Hauke pleit ervoor dat individuen hun onbewuste Ander adresseren door voeling te krijgen met hun anima dan wel animus. De eerste duidt op het latente vrouwelijke principe in het onbewuste van een man en de tweede is de mannelijke tegenhanger in het vrouwelijk onbewuste. Hauke traceert de anima in onder meer *American graffiti* (George Lucas 1972), waarbij een mysterieus blond meisje als zodanig fungeert voor een personage dat op de grens van volwassenheid staat. Hij belt een keer met haar, maar komt niets van haar te weten, terwijl hij vanuit het vliegtuig haar witte auto ziet rijden. Voor Hauke volstaat dit om te stellen dat deze ›very moving frames‹ suggereren dat zij verbonden zal blijven aan ›his inner world as he matures‹. In andere, ook weer te beknopte analyses van films, zoals *American beauty* (Sam Mendes 2000) en *The Truman show* (Peter Weir 1998), draait het eveneens om personages die erin slagen om, wat Hauke noemt, de band met de wereld te hervinden, maar voordat zijn filmbeschouwingen daadwerkelijk spannend worden, breekt hij ze alweer af. Zijn hoofdstukken worden afgewisseld met interviews met zes mensen uit de filmpraktijk, een *production designer*, een acteur, twee regisseur-schrijvers, een *editor* en een *director of photography*. Ondanks de relatieve lichtvoetigheid zijn die interviews sprankelender dan de theorieën.

Is het futiele detail dat Hauke in *Visible mind* consequent over ›David Cronenberg‹ schrijft betekenisvol, terwijl de achternaam van de Canadese regisseur ›Cronenberg‹ luidt? Hauke bespreekt diens film *A dangerous method* (2012) in het hart van zijn boek in het hoofdstuk *Based on real events*. De film belicht in hoofdzaak de turbulente relatie tussen Jung en zijn patiënte Sabina Spielrein, waarover Jung correspondeerde met Freud. Gezien het onderwerp kon Hauke *A dangerous method* onmogelijk negeren, maar de teneur van Cronenbergs film botst met zijn eigen perspectief. Hoe-

wel hoofdpersoon in de film, is de droogklo-terige Jung allerminst de held die hij voor Hauke is en wordt hij volledig afgetroefd door de met geestige kwinkslagen strooi-ende Freud.

Ingebed in een betoog over de stiefmoederlijke behandeling van 'real events', zet Hauke omstandig uiteen dat allerlei zaken niet feitelijk getrouw zijn, tot aan het gegeven dat de crew niet eens de moeite heeft genomen om in Zürich, Jungs thuishaven, zelf te draaien. Filmmakers nemen nu eenmaal de dichtelijke vrijheid om accuratesse op te offeren indien dat beter uitpakt voor het vertellen van een dramatisch conflict. Maar als precisie de prijs is, dan is het op z'n minst ironisch dat hij de regisseursnaam als Cronenburg spelt — de man die verantwoordelijk is voor de fletse portrettering van Jeng, excuus Jung. Op zijn beurt is Haukes studie te flets om zijn (filmminnende) lezers te overtuigen van het belang van Jung.

Much ado about (enactment of) nothing?

Bespreking van

Gil Katz (2014 [2013]). *The play within the play — The enacted dimension of psychoanalytic process*. Hove/New York: Routledge. ISBN 978 0 415 81967 1, 185 pp., € 34,50

JOS DE KROON

Het gebeurt mij niet vaak dat ik in de toekomst kan kijken, maar nu heb ik een boek in handen dat in 2014 is uitgekomen terwijl het nog 2013 is op het moment dat ik het onder ogen krijg. Samen met de titel *The play within the play*, wat een duizelingwekkende verdubbeling suggereert, wekt het bij mij de indruk dat ik met iets heel speciaals te maken heb. Is het een teken aan de wand dat de ene tijd als coulissen over de andere

schuift en dat binnen een toneelspel een ander spel wordt opgevoerd?

The play within the play gaat over *enactment*, zoals de ondertitel *The enacted dimension of psychoanalytic process* aangeeft.

«Enactment» is oorspronkelijk een juridische term die verwijst naar *wetsbepaling* en *legalisering*. In de toneelwereld betekent het «enscenering» en «mise-en-scène». In het algemeen verwijst het naar de realisering van iets transcendentiaals in iets waarneembaars zoals de transformatie van energie in een dans (cf. Susan Sontag 1966).

In de psychoanalyse werd «enactment» voor het eerst gebruikt door Ted Jacobs in 1986. De term zorgde voor nogal wat verwarring omdat er al termen bestonden die ongeveer in dezelfde richting wezen zoals *projectieve identificatie* (Melanie Klein), *acting out* (Phyllis Greenacre), *role responsiveness* (Joseph Sandler), *tegenoverdrachtsstructuren* (Lucia Tower), *nieuwe objectrelatie* (Hans Loewald), *unconscious negotiated resistance* (Dale Boesky) en *transformation* (Edgar Levenson). Toch zet Gil Katz enactment neer als een belangrijk psychoanalytisch concept ondanks de overlap met andere begrippen uit de psychoanalyse en de verwarring die het teweeg heeft gebracht in psychoanalytische kringen.

Overdracht en tegenoverdracht, waaronder acting out en enactment vallen, zijn vormen van herinnering en herhaling binnen de actualiteit van de relatie met de analyticus, hetgeen intrinsiek is aan het psychoanalytische proces. Men kan zich hierbij afvragen of herinnering en herhaling zaken zijn die elkaar uitsluiten. Herinnering behelst immers een zekere graad van bewustzijn; bij de herhaling hoeft dat geenszins het geval te zijn. Volgens Gil Katz komt enactment het dichtst in de buurt van het acting-out-deel van de overdracht zoals Freud het heeft beschreven, al heeft hij het niet in deze terminologie gevat.

Hans Loewald, die veel heeft nagedacht en gepubliceerd over interactionele aspecten van het psychoanalytische proces, beschouwde herhaling in de vorm van re-