

# Slavoj Žižek en film(theorie)? Deel 1: 'n Oorsig

*Slavoj Žižek and film (theory)? Part 1: An overview*

**CILLIERS VAN DEN BERG**

Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans

Fakulteit Geesteswetenskappe

Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein

E-pos: vdbergjp@ufs.ac.za



Cilliers van den Berg

**CILLIERS VAN DEN BERG** is senior lektor in Duits letterkunde aan die Universiteit van die Vrystaat. Hy het 'n PhD in Duits (2003) en Afrikaans & Nederlands (2009). Sy navorsingsfokus is hoofsaaklik vergelykend van aard en fokus op die interaksie tussen letterkunde en sosiopolitieke konteks, asook die kulturele omgaan met “moeilike verledes”. Uitgebreide navorsingsbesoeke sluit besoeke aan die Universiteit van Augsburg (Duitsland), Leiden Universiteit (Nederland) en Cornell Universiteit (VSA) in.

**CILLIERS VAN DEN BERG** is senior lecturer in German literature at the University of the Free State. He has a PhD in German (2003) and Afrikaans & Dutch (2009). His research is mainly comparative in nature and has the interaction between literature and its socio-political context and the cultural coming to terms with “difficult pasts” as its focus. Extended research visits include research at the University of Augsburg (Germany), Leyden University (the Netherlands) and Cornell University (USA).

## ABSTRACT

### *Slavoj Žižek and film (theory)? Part 1: An overview*

*Both by virtue of his regular use of illustrative examples from films in his philosophical work and his theoretical analysis of movies from a Lacanian perspective, Slavoj Žižek has made an important contribution to film theory. This article proposes to give a simplified overview of the main tenets and motifs that could be considered representative of a Žižekian theory of film. Because Žižek presents himself self-consciously as a Lacanian thinker, it is important to contextualise his work on film within this conceptual tradition. Traditional Lacanian film theory focused on Lacan's early work on the Imaginary (mirror stage) and via Althusser proposed film as indicative of subject-positioning in ideological contexts. After criticism levelled by the Post-Theorists (Bordwell, Carroll, etc.), Lacanian film theory had to reinvent itself. This happened through a reconceptualisation of a number of Lacanian theoretical motifs, as well as a change of focus from Lacan's earlier to his later work.*

*Although Žižek is but one amongst a number of theorists that can be mentioned in this regard, his popularity and the fact that his work encompasses all of these rejuvenated theoretical motifs, result in the claim that neo-Lacanian film theory can also be described as being Žižekian. The main motif that represents the break between traditional and neo-Lacanian (or Žižekian)*

film theory, is the reconceptualisation of the filmic gaze. Whereas previously it was considered to represent the perspective of the camera and give the viewer the illusion of control, Žižekian theory identifies the gaze as the objectivation of the objet petit a, i.e. the indication that the viewer is implied in the thing he or she sees. This meant that the gaze had nothing to do with control but rather with its opposite: an indication that the viewer cannot see everything, is implicated in the structure of what is seen and that the symbolic signification of the film harbours inherent antagonisms. The first exponent to present this interpretation was Joan Copjec, but Žižek followed suit to relate the gaze as objet petit a to a number of Lacanian concepts.

These include a new focus on the dynamics of objet petit a (the object-cause of desire), the role that the Lacanian Real plays in contradistinction to the Symbolic and the Imaginary, the implications of jouissance, the meaning of drive and desire and the all-important role of fantasy. The gaze, the objet petit a and the Real should be considered as a triad of motifs that partly overlap, partly modulate and partly shed light on one another. The common effect of all three would be the way in which these undercut the illusionary coherence presented by the Symbolic. The latter can be described as the filmic fantasy seen by the viewer and can be identified as representing the attempts to negate or hide the inconsistencies of the Symbolic as these are represented by the gaze.

Žižek is very quick to indicate the similarities between the dynamics of fantasy in film and the dynamics of ideology in reality. If one could understand the tension between the objet petit a (gaze) and fantasy in film as the foundational element of ideology in reality, film analysis takes on a heuristic role beyond the ivory tower of mere theory. It then becomes an entry point to think about the individual as ideological subject. This is where Žižek finds a moral obligation in the way he practices theory: theory should not be seen as a way to achieve objective truth, but rather as a historically situated attempt to make a difference in reality. Seen in this way, his appeal for theory in general and film theory specifically, is to employ its analytical apparatus to think about and even effect changes in our socio-political domain. His film theory therefore evolves into a thinking with film rather than a thinking about film: film remains crucial to gain insight into the fantastical coordinates of everyday life.

**KEY CONCEPTS:** Žižek, Lacan, neo-Lacanian, film, film theory, “gaze”, *objet petit a*, subject positioning, *jouissance*, ideology

**TREFWOORDE:** Žižek, Lacan, neo-Lacaniaans, film, filmteorie, “gaze”, *objet petit a*, subjekposisionering, *jouissance*, ideologie

## OPSOMMING

Enersyds weens die gebruik van filmvoorbeelde in sy filosofiese werk en andersyds weens sy teoretisering van film vanuit ’n Lacaniaanse perspektief, het Slavoj Žižek ’n beduidende merk op filmteorie gelaat. Hierdie artikel stel ten doel om die kontoere en belangrikste motiewe van ’n Žižekiaanse filmteorie te beskryf. Omdat Žižek homself as verteenwoordiger van ’n Lacaniaanse konseptuele tradisie presenteer, word sy eie idees rondom film teen die historiese ontwikkelinge van tradisionele Lacaniaanse filmteorie gestel. Die evolusie in laasgenoemde tradisie hang nou met ’n herkonseptualisering van die filmiese “gaze” as objektivering van die Lacaniaanse *objet petit a* saam. Met hierdie herkonseptualisering, vergesel van ’n sentraalstelling van aspekte soos die Reële, *jouissance*, begeerte en fantasie, sinjaleer Žižekiaanse filmteorie ’n terugkeer na ’n latere Lacan – nie die Lacan van die spieëlfase nie. Žižek, as boegbeeld van neo-Lacaniaanse filmteorie, ontsnap egter aan die teoretiese ivoor-

toring. Omdat films volgens hom soortgelyk aan ideologie funksioneer (as 'n betekenisstruktuur wat die begeerte van die kyker van meet af aan impliseer), kan films as analitiese gereedskap aangewend word om ideologie te teoretiseer. Žižek se appèl is voorts die dink *met* film en nie die dink *oor* film nie, as verantwoordbare wyse om teorie as sodanig in die moderne kapitalistiese wêreld te beoefen.

## 1. INLEIDING

Die bekende Lacaniaanse filosoof, Slavoj Žižek, het om verskeie redes, maar veral via sy ontluistering van hedendaagse ideologie, 'n beduidende merk op die gebied van filmteorie gelaat. Nie net word sy werk deur filmanalises gekenmerk en figureer filmiese voorbeelde as illustrasie van analitiese motiewe uit sy filosofiese oeuvre nie,<sup>1</sup> maar tree hy sêlf ook in 'n aantal films as filmanalis op.<sup>2</sup> Dít alles het meegebring dat visuele- en veral film(teorie) as invalshoek gebruik word om aspekte van sy werk te takseer, oorgeset synde dat Žižek se werk toenemend as perspektief op visuele media en film gebruik word.<sup>3</sup>

Die vraag kan enersyds gestel word of daar iets soos 'n Žižekiaanse filmteorie bestaan, andersyds tot welke mate 'n film “Žižekiaans” gelees kan word? Ek gebruik aanhalingstekens hier om twee redes: eerstens stel Žižek homself baie pertinent as *Lacaniaanse* denker oor film op (kyk Žižek 2001:1-9), d.i. hy kontekstualiseer homself histories teen die agtergrond van 'n bepaalde filmteoretiese tradisie. Žižek se filmanalise moet dus noodwendig teen die agtergrond van ontwikkelinge en kritiese reaksies binne hierdie tradisie gelees word en hoewel hy in hierdie konteks 'n seminale figuur is, behoort “Žižekiaans” ook die werk van teoretici soos Joan Copjec, Tedd McGowan en Matthew Flisfeder te betrek. Tweedens lees ek Žižek se filmteorie nie noodwendig as denke óór film nie, maar eerder denke *mét* film, wat beteken dat film(s) dikwels geïnternaliseer word om filosofiese begrippe te belig. Só gesien is sy idees rondom film nie werklik 'n filmteorie nie, nie werklik 'n teorie *oor* film nie, maar veel eerder 'n teorie wat die eiesoortige interpretatiewe potensiaal van film uitbuit ten einde dít wat hy as die “sublime object of ideology” identifiseer, te analiseer.

Wat in hierdie eerste deel van 'n tweeledige studie volg, is 'n oorsigtelike bestekopname van aspekte relevant tot die “Žižekiaanse” interpretasie van films. Ten einde dít te illustreer, sal Žižek (en Žižekiaanse idees rondom film) eers histories binne 'n Lacaniaanse filmteoretiese tradisie gekontekstualiseer word. Daarna volg 'n bespreking van motiewe kenmerkend van Žižek (en ander) se Lacaniaans-geïnspireerde filmteorie. Verla die “gaze” is die één motief waarop die herkonseptualisering van Lacan se werk deur Žižekiaanse filmteoretici skarnier. Žižek stel homself dikwels (soms tereg en nie altyd met grasie nie) as skietskyf vir kritiese kommentaar op, veral in terme van hoe hy films analiseer. Die vraag wat dus ter afsluiting gestel word, is wat 'n Žižekiaanse “filmteorie” sou beteken as reaksie op hierdie kritiek en veral wat 'n nuwe self-opdrag ten opsigte van (film)teorie sou impliseer? My indruk is dat Žižek se assosiatiewe gebruik van film dalk 'n groter kompliment vir films en die filmmedium word, as wat deur sy kritici beweer word.

<sup>1</sup> Kyk veral Žižek (1989, 1991, 1992a, 1992b, 2001).

<sup>2</sup> Kyk Žižek! (2005); *The Pervert's Guide to Cinema* (2006); *The Pervert's Guide to Ideology* (2012).

<sup>3</sup> Kyk byvoorbeeld Flisfeder en Willis (reds.) (2014b); Flisfeder (2012); McGowan (2015); Simmons (2009); Buckland (2014a); Elsaesser (2005); Elsaesser en Buckland (2002); 'n spesiale uitgawe van die *International Journal of Žižek Studies* (vol. 1, nr 3, 2007); Wood (2012); Léger (2015) en, aan die ander kant van die spektrum, Bordwell (2005a) en (2005b).

## 2. ŽIŽEK HISTORIES GEKONTEKSTUALISEERD IN FILMTEORIE

### 2.1 Tradisionele Lacaniaanse filmteorie

Dit wat as “tradisionele” Lacaniaanse filmteorie beskryf word, moet enersyds binne die laat sestiger- en sewentigerjare se ontwikkelende sosiopolitieke konteks, andersyds teen die agtergrond van ’n lewendige intellektuele en teoretiese kruisbestuwing gewaardeer word. Self-refleksie met betrekking tot die sosiopolitieke relevansie en ideologiese betekenis van teorie as sodanig, het ’n saamsnoer van teoretiese uitgangspunte gefasiliteer en ’n wesenlike merk op ontwikkelinge binne die filmteorie gelaat.<sup>4</sup> Hoewel hierdie eerste fase van psigoanalitiese filmteorie “Lacaniaans” genoem word, betrek dit ook fasette uit die teoretiese werk van Saussure, Althusser en Barthes, wat dan filmteoreties vertaal is.<sup>5</sup>

Die onderskeie teorieë se nuanses kan hier nie onder die loep geneem word nie, maar ’n belangrike gemeenskaplike deler wat met Lacan se vroeë werk in verband gebring kan word, hang saam met die beginsel van *subjekvorming via film*. Die werk van Louis Althusser, vernaam sy teoretisering van ideologie, ideologiese interpellasie en “ideological state apparatuses” (“ISA’s”) stel in hierdie verband ’n belangrike gemeenskaplike deler daar. Kortliks identifiseer Althusser ISA’s as sosiopolitieke instansies wat heersende relasies van dominasie en uitbuiting ideologies herhaal en herbevestig: selfs diegene wat uitgebuit word, koop in op die ideologie wat ten grondslag van hierdie relasies lê – wat sodoende tot die voortbestaan van sosiale onreg lei. Hierdie dinamika word gedra deur dit wat Althusser “interpellasie” noem – die ideologiese subjekvorming van die individu in die samelewing.<sup>6</sup> Die individu word hiervolgens ideologies gekonstitueer, waardeur ook die koördinate van sy of haar bestaan vasgelê word. Volgens sekere filmteoretici vervul film die rol van ’n ISA deurdat dit met die resepsieproses bepaalde ideologiese subjekposisies vasstel: die kyker herken hom- of haarself as ’t ware as gevolg van die interpellasie van die film. Synde dat film ’n visuele medium is, speel die “image”, die beeld, as één van die fasette wat die Imaginêre uitmaak, hierin ’n sentrale rol.

Die individu se identifisering tydens die interpellasieproses oorvleuel tot ’n groot mate met Lacan se teoretisering van die Imaginêre, soos oorspronklik in sy 1949-essay oor die spieëlfase voorgestel (Flisfeder 2012:26-27).<sup>7</sup> Identifisering met die beeld (“image”) wat die kind van hom- of haarself in die spieël waarneem, is dit wat aan hom/haar ’n gevoel van koherensie, outentisiteit en beheer sou gee (Lacan 1977:2). Vir subjekvorming sou die Imaginêre van uiterste belang wees: dit is die register wat aan die individu die illusie van outentieke selfheid en beheer gee, in kontras met die register van die Simboliese Orde, wat

<sup>4</sup> Kyk Flisfeder (2012:19-35); Flisfeder en Willis (2014a:4-6); McGowan en Kunkle (2004a:xi-xxix); McGowan (2007:1-20); McGowan (2015:56-63); Bordwell (1996:6-26); Bordwell (1989:83-104) en Allen (2004:123-145) se beskrywing van die trajek van Lacaniaanse filmteorie en Žižek (2001) se *The Fright of Real Tears*, wat inspeel op die verskille tussen sy en ander filmteoretici se interpretasie van Lacan binne die konteks van filmteorie. Kyk ook Buckland (2014b:112-116).

<sup>5</sup> Belangrike name hier is Christian Metz, Raymond Bellour, Jean-Louis Baudry, Stephen Heath, Laura Mulvey, Jean-Louis Comolli, Jean-Pierre Oudart, Kaja Silverman, Colin MacCabe en Teresa de Lauretis (Carroll 1996:37).

<sup>6</sup> Kyk Althusser (1971:174; kyk ook 171, 173, 175; 1977:195). Kyk Žižek (1992c:224) se kritiek op Althusser se siening van interpellasie. Kyk Flisfeder (2012:24-26); McGowan (2007:172-173); Allen (2004:134-136) en Copjec (1994:21) vir besprekings van Althusser binne die konteks van filmteorie. Kyk ook Quendler (2014:14-20) en Cubitt (2014a:242-246).

<sup>7</sup> ’n Vroeër weergawe van Lacan se “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je” is reeds in 1936 deur hom as referaat aangebied.

mank gaan aan koherensie. Want waar die vermeende naatloosheid van die Simboliese Orde lostorring, verskaf die Imaginêre die laslappie. Gelees in terme van subjekvorming in die ideologiese opset, beteken dit verder dat die Imaginêre ní tot die visuele beeld beperk is nie: die Imaginêre slaan beide op die “image” as visuele beeld (dus pertinent ook film), én ook op verbeelde beginsels/voorstellings (“imagined”), wat dan as “waarheidsgetrou” gekonseptualiseer en aanvaar word (Flisfeder 2012:27). Laasgenoemde is veral belangrik vir ideologie, aangesien álle subjekte, óók sosiopolitiese slagoffers, moet kan identifiseer met ’n beeld wat aan hulle die skyn van outentieke beheer gee. Film, as medium wat visuele “images” én verbeelde werklikhede daarstel, is só gesien by uitstek geskik om as ISA sekere subjekposisies vas te lê en te konkretiseer deur die manipulering van die kyker. Die film *word* die spieël,<sup>8</sup> *word* die perpetuering van ideologie, deurdat die kyker hom- of haarself in ’n (spieël) beeld herken, wat inherent ook verbeeld is. (kyk McGowan 2007:1-3).

Twee teoretiese begrippe wat veral Žižek uit bogenoemde aflei, is “suture” en “gaze” – beide gereken as filmiese metodes wat die kyker manipuleer deur hom/haar enersyds die illusie van mag te verleen (hetsy as voyeur of as die instansie wat betekenis aan die beeld kan toeken), andersyds die gekonstrueerdheid van sy/haar subjekposisie maskeer. Žižek beskryf “suture” as die wyse waarop kameraskote, waaraan moontlik met ’n eerste oogopslag nie maklik betekenis toegeken kan word nie, tog in nabetragting só geredigeer word, dat dit vir die kyker sin maak (kyk Žižek 2001:55). Die volgende kan as ’n baie simplistiese voorbeeld van filmiese “suturing” dien: 1) die kyker sien ’n kameraskoot en geniet die beeld wat hy/sy sien;<sup>9</sup> 2) die kyker ervaar die geïmpliseerde gekonstrueerdheid van die kameraskoot deur bewuswording van die “framing” daarvan;<sup>10</sup> 3) hierdie insig impliseer ’n instansie wat vir die “framing” van die beeld verantwoordelik is, maar sodra die kyker hierdie instansie (d.i. die perspektief van waaruit die kameraskoot gerig of gekonstrueer word) kan identifiseer of selfs hom- of haar *self* met hierdie instansie kan identifiseer (byvoorbeeld deur ’n volgende kameraskoot), het “suturing” plaasgevind. Die aktiwiteit van die kyker word dus gewek (2) maar dít word binne die parameters van die filmiese teks geabsorbeer (3) deurdat die illusie van (uitgestelde) koherensie geskep word.<sup>11</sup> In Lacaniaanse terme beskryf suksesvolle “suturing” dus die toetreding van die subjek tot die Simboliese Orde, ofte wel die suksesvolle inneem van ’n (ideologies gekontameneerde) subjekposisie deur identifisering met laasgenoemde.

Volgens die lees van Althusser via Lacan (van die spieëlfase), manifesteer die subjek dus *via* die Imaginêre relasie tussen die individu en die “image”, die beeld, wat gesien word (Copjec 1994:21, 22). Binne die konteks van hierdie dinamika sou die “gaze” ’n sentrale posisie inneem. (Dit is belangrik om hier te vermeld dat die “gaze” waarskynlik dié seminale motief binne Lacaniaanse filmteorie is, wat dan in neo-Lacaniaanse teorie anders geïnterpreteer word. Hieronder word egter die skuif van *film as spieël* na *film as skerm* bespreek; kyk Copjec 1994:16.)<sup>12</sup> Kortom identifiseer tradisionele Lacaniaanse filmteorie die “gaze” met die

<sup>8</sup> Kyk Elsaesser en Hagener (2015:63-93) oor film as spieël; kyk ook Rushton oor die “Imaginary Signifier” (2014:253-257).

<sup>9</sup> Silverman (kyk Flisfeder 2012:30) tipeer hierdie in terme van die Lacaniaanse *jouissance*, ofte wel die ervaring van volheid en genoegsaamheid gesetel in die Imaginêre, soos vergestalt in die spieëlfase.

<sup>10</sup> Hierdie veronderstel ’n beweging vanaf die Imaginêre na die Simboliese (Flisfeder 2012:30).

<sup>11</sup> Kyk Žižek (2001:33); Flisfeder (2012:29-31); Elsaesser en Hagener (2015:102-103); Buckland (2014b:268-272); Cubitt (2014b:453-457); McGowan (2015:62).

<sup>12</sup> Kyk McGowan (2007); McGowan (2003); Copjec (1994) en Block (2014b:225-231) oor die “gaze”.

perspektief van die kamera. In Copjec (1994) se seminale werk oor die filmiese “gaze” gee sy die volgende definisie hiervan:

[...] for now we must begin with the observation that this ideal point can be nothing but *the signified of the image*, the point from which the image *makes sense* to the subject. In taking up its position at this point, the subject sees itself as *supplying* the image with sense. Regardless of whether one or two stages are posited, the gaze is always the point from which identification is conceived by film theory to take place. [...] the gaze always retains within film theory the sense of being that point at which sense and being coincide. The subject comes into being by identifying with the image’s signified. Sense *founds* the subject – *that* is the ultimate point of the film – theoretical and Foucauldian concepts of the gaze (Copjec 1994:22).<sup>13</sup>

Die filmiese “gaze” gaan hiervolgens oor mag, alternatiewelik, die illusie van mag – veral as “suturing” plaasgevind het (McGowan, 2015:60). Blind vir die deterministiese redusering van die eie subjek-posisie, ervaar dieselfde subjek sy mag oor die beeld wat gesien is en word, en waaraan betekenis toegeskryf kan word.<sup>14</sup> Die belangrikste variant van hierdie siening van die filmiese “gaze” is die feministiese werk van Laura Mulvey (veral “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, 2009), wat die “gaze” van die kamera as manlik georiënteerd sien – dus die vrou tot passiewe objek reduseer.<sup>15</sup> As sodanig sou die filmmedium ’n onderliggende paternalistiese ideologie onderskryf.

Kortliks kan tradisionele Lacaniaans-geïnspireerde filmteorie soos volg saamgevat word: 1) die fokus is bykans uitsluitlik op die Imaginêre en tot ’n mindere mate op die Simboliese – die Reële word glad nie verreken nie; 2) dit is ’n baie selektiewe lees van Lacan, deurdat die essay oor die spieëlfase voorop staan, hoewel die fokus van Lacan se latere werk beduidend hiervan wegbeweeg; 3) die “gaze” word geïnterpreteer in terme van die geïmpliseerde, dog illusionêre magsposisie van die kyker; en 4) die potensiaal vir ontsnapping aan die ideologies-bepaalde subjekposisionering van die filmganger word beperk. Die tweede fase van Lacaniaanse filmteorie (dít wat ek as “Žižekiaans” sou omskryf) antwoord *hierop* – maar ook op die kritiek van ’n beweging wat sigself as Postteorie daarstel.

## 2.2 Kritiek deur Bordwell e.a. (“Post-Theory”)

Onder die vaandel “Grand Theories will come and go, but research and scholarship will endure” (Bordwell 1996:30), neem ’n aantal teoretici sedert die begin van die negentigerjare standpunt teen Lacaniaanse filmanalise in. As voorstanders van sg. “middle-level research” (Bordwell 1996:26-30) publiseer Bordwell en Carroll die antologie *Post-Theory: Reconstructing Film*

<sup>13</sup> Sy verwys hier natuurlik na Foucault se verwysing in *Discipline and Punish* na Jeremy Bentham se panoptikon: “He who is subjected to a field of visibility, and who knows it, assumes responsibility for the constraints of power; he makes them play spontaneously upon himself; he inscribes in himself the power relation in which he simultaneously plays both roles; he becomes the principle of his own subjection” (Foucault, 1977:203).

<sup>14</sup> ’n Belangrike vraag wat moet volg, is hoe antagonistiese kritiek binne die definisie van die sosiale dinamika as panoptikon dan moontlik is?

<sup>15</sup> Kyk Mulvey (2009:715); Neroni (2004:210); Flisfeder (2012:31-33); Sorfa (2009:286-295); McGowan (2015:61) en Elsaesser en Hagener (2015:105-108) oor Mulvey.

*Studies* (1996) wat as 'n bykans manifesto Teorie met 'n hoofletter "T" bevraagteken – waaronder dan die Lacaniaanse invalshoek wat fokus op die funksie van die Imaginêre, die "gaze" en die ideologiese vasstelling van subjekposisies tydens die kykervaring (Bordwell 1996:3).<sup>16</sup> Die Lacaniaanse filmkyker is volgens die postteoretici niks meer as 'n verbeelde konstruk wat gebruik word om tē groot opgesette vraagstukke suiwer teoreties te analiseer nie (kyk bv. Bordwell 1996:6-7).<sup>17</sup> Eerder as om (teoreties) pertinent op die aanvegbaarheid van bepaalde Lacaniaanse uitgangspunte te fokus stel hulle in teenstelling hiermee die omgaan met *regte* kwessies, *regte* kykers en *regte* filmkontekste voorop. Die gevolg is nie één, breed opgesette teorie nie, maar eerder 'n veelvoud van teorieë afgestem op die spesifisiteit van dīt wat ondersoek word. Belangrik vir hierdie sambreelterm is egter dat afleidings gemaak oor dīt wat ondersoek word, empiries verifieerbaar behoort te wees.

### 2.3. 'n Neo-Lacaniaanse reaksie

Een van die teoretiese reaksies op bogenoemde kan as neo-Lacaniaans beskryf word. Slavoj Žižek neem hier 'n belangrike posisie in en dien as 't ware as kapstok vir 'n herkonseptualisering van Lacan binne die konteks van filmteorie. Hierdie herwaardering van Lacan skarnier grotendeels op die nuwe perspektief wat op die "gaze" gewerp word. Hieronder word die belangrikste motiewe van neo-Lacaniaanse filmteorie bondig saamgevat – motiewe wat in verskeie teoretici se werk grondliggend is, maar wat waarskynlik veral weens Žižek se media-teenwoordigheid ook populêr beslag gekry het (McGowan 2015:67). Omdat *al* hierdie motiewe in Žižek se werk figureer, terwyl by ander teoretici *sekere* motiewe op die voorgrond staan, gebruik ek vir die doeleindes van my betoog hier die omskrywing Žižekiaans, eerder as neo-Lacaniaans.

Die Žižekiaanse reaksie op die postteorie manifesteer in drie geledinge: 1) 'n meta-teoretiese problematisering van teorie as sodanig, tesame met die sosiopolitieke verantwoordbaarheid wat dit onderlê; 2) die ontluistering van tradisionele Lacaniaanse filmteorie as 'n fundamenteel verkeerde en selektiewe interpretasie van Lacan – wat die postteoretiese kritiek daarop per definisie oortollig maak; 3) 'n herwaardering van Lacaniaanse motiewe wat vroeër óf verkeerd geïnterpreteer ("gaze") óf genegeer is (*objet petit a*, Reële, *jouissance*, "drive", "desire" en fantasie). Die eerste twee aspekte word veral in Žižek se werk *The Fear of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory* (2001) ondervang.

Žižek stel sy hele filosofie (en per implikasie ook sy teoretisering van film) in diens van aktiewe sosiopolitieke standpuntinname. Sy fokus op die "Sublime Object of Ideology" kan as hoeksteen van sy denke gepostuleer word – en enige pretensies van teorie tot tydlose, universele geldigheid word as ideologies verdag geproblematiseer. Hy vind enige teorie histories-bepaald en die enigste wyse om die gevare hieraan verbonde te verreken as self-refleksie met betrekking tot die historiese gekontekstualiseerdheid van die eie perspektief (kyk Žižek 2001:15, 17). Dīt is volgens hom by postteorie afwesig en hy stel die vraag in hoeverre hierdie teorie nie 'n logiese uitvloeisel van 'n bestaande, kulturele dinamika is nie (Žižek 2001:2; kyk ook 3). Teoretiese konflik word hiervolgens 'n verplaaasde meningsverskil waardeur

<sup>16</sup> Kyk Carrol (1996:61-67); Flisfeder (2012:35-39); McGowan (2003:27); Currie (2004:105-122); Reynolds (2014:98-103) oor kognitiewe filmteorie.

<sup>17</sup> Bordwell (1996:18-26) vat sy kritiek in 'n tipering van vier aspekte saam, waaraan Lacaniaanse filmteorie sou skuldig wees: "Top-down inquiry"; "Argument as Bricolage"; "Associational Reasoning" en "The Hermeneutic Impulse".

dieperliggende sosiopolitieke (en ideologiese) antagonisme vorm aanneem (Flisfeder 2012:36). Sy konseptualisering van Hegeliaanse dialektiek sou daarenteen verreken hoe historiese spesifisiteit tot universele gegewe hegeemoniseer word, oorgeset synde, bly sý Hegeliaanse dialektiek bewus van die eie historiese gesitueerdheid (Žižek 2001:23-24). Insig in hierdie konteksgebondenheid baan die weg vir sosiopolitieke verantwoordbaarheid – die selfopdrag om die teoretiese ivoortoring te verlaat.<sup>18</sup> Kortom sou sy gebruik van dialektiek as metode weens die teoretiese self-insig wat dit moontlik maak, veel meer eties regverdigbaar wees (kyk Žižek 2001:148).<sup>19</sup>

Meer pertinent wys Žižek op die misplaastheid van postteoretiese kritiek op Lacaniaanse filmteorie – die “Lacaniaanse” teoretici wat gekritiseer word, sou *nie* verteenwoordigende eksponente van Lacan se psigoanalise wees nie (Žižek, 2001:4; kyk ook x). Omdat veral die Lacaniaanse “gaze” verkeerd geïnterpreteer is en belangrike latere ontwikkelinge in Lacan se denke buite rekening gelaat is, diskwalifiseer Žižek tradisionele Lacaniaanse filmteorie en presenteer alleenlik neo-Lacaniaanse filmteorie as *werklik* Lacaniaans. Noodwendig teiken postteoretici ’n strooiop wat reeds van die begin af irrelevant is: Lacan *self* behoort ’n kans gegun te word (Žižek 2001:2). ’n Žižekiaanse filmteorie veronderstel sodoende ’n terugkeer na Lacan: ’n herkonseptualisering van bepaalde sleutelbegrippe en ’n daarstel van ander idees wat tot nog toe verkeerd geïnterpreteer, onderbelig of heeltemal afwesig was. Beginnende by ’n herdefinisie van die “gaze”, kring die teoretiese motiewe konsentries verder uit.

### 3. HERKONSEPTUALISERING VAN LACANIAANSE BEGRIPPE

#### 3.1 “Gaze” / “Suture”

Joan Copjec het met haar 1989-artikel, “The Orthopsychic Subject”, die kontoere van Lacaniaanse filmteorie verlê.<sup>20</sup> Nie net ontmasker sy die valse verbandlegging tussen “gaze” en die (illusionêre) mag van die kyker via die kamera nie, maar kritiseer sy ook die wyse waarop Lacan se eie teoretisering van die “gaze” deur filmteoretici onverreken gelaat is. “Gaze” het volgens Copjec niks met bemagtiging, of dan die illusie van bemagtiging van die subjek te make nie, maar eerder met die wyse waarop die kyker se begeerte reeds uit die staanspoor deur die objek, hier die film, geïmpliseer word: dit gaan dus nie oor *mag* nie, maar wel oor *begeerte* (McGowan 2015:70).<sup>21</sup>

In ’n essay wat veel later as die teks oor die spieëlfase verskyn het (“Of the Gaze as *objet petit a*”, 1981), het Lacan sêlf die “gaze” as ’n disrupsie van die subjek se visuele blik getipeer. Die feilbaarheid wat die limiete van subjektiwiteit meebring, beteken dat die subjek soms bewus word dat hy/sy nie alles *kan* waarneem nie, maar nog meer as dit: dat sy/haar

<sup>18</sup> Hierin lê ook sy kritiek jeens die lees van Lacan deur die perspektief van Althusser: min ruimte word deur interpellasie gelaat om aan die deterministiese dinamika van subjekposisionering te ontsnap. Dit sou die gevolg wees van die negering van Lacan se teoretisering van die Reële Orde (Žižek 1992c:224; McGowan & Kunkle 2004a:xvi-xvii).

<sup>19</sup> Kyk Wood (2012:-19) vir ’n kort uiteensetting van Žižek se opvatting van dialektiek, veral met verwysing na Hegel.

<sup>20</sup> Kyk McGowan (2003); McGowan (2015:63-67); Neroni (2004:211-213).

<sup>21</sup> Die valse verbandlegging tussen “gaze” en mag kom volgens haar neer op ’n verkeerde lees van Lacaniaanse teorie deur ’n Foucaultiaanse bril: kyk Copjec (1994:18). Kyk egter Krips (2010) oor Copjec se interpretasie van die Foucaultiaanse panoptikon.



subjektiwiteit bepalend is vir die wyse waarop die visuele ervaring gekonstrueer is.<sup>22</sup> Die visuele beeld impliseer of veronderstel die begeerte van die subjek om te sien – met die kwalifisering dat die subjek natuurlik nooit alles *kan* sien nie, “dit” kan sien nie. Insig hierin en die onsekerheid wat hierop volg, gooi egter ook ’n skadu oor dit wat wél gesien kan word, want skielik word dit duidelik dat alles binne die parameters van die eie “visuele” begeerte gekonstrueer is: “It is rather it [the gaze] that grasps me, solicits me at every moment, and makes of the landscape something other than a landscape, something other than what I have called the picture” (Lacan 1981:96; kyk ook Copjec 1994:34). Waar Lacaniaanse psigoanalise ’n teorie oor begeerte is, dien dit ook as stramien vir die visuele ervaring: “We can apprehend this privilege of the gaze in the function of desire, by pouring ourselves, as it were, along the veins through which the domain of vision has been integrated into the field of desire” (Lacan 1981:85; kyk ook Copjec 1994:35; McGowan 2015:74).

Die tradisionele siening van die “gaze” word dus omgedraai: dit is *nie* die blik en perspektief waarmee die kyker identifiseer nie, *maar juis die blinde oog van die visuele veld wat op die kyker gerig word* – dit wat die kyker gedink het hy of sy neem waar, kyk konfronterend na die kyker terug en impliseer die subjektiewe begeerte van die kyker (Copjec 1994:36). Die “gaze” is die antitese van (illusionêre) mag: Copjec se Lacaniaanse benadering sien die filmdoek nie meer as ’n spieël nie (die Imaginêre beeld waarmee die kyker soos in die Lacaniaanse spieëlfase identifiseer), maar juis hierdie “spieël” as ’n skerm (“screen”): sekere goed word afgeskerm en is sodoende visueel ontoeganklik, maar dit is *juis* ook die skerm wat in die eerste plek bewusmaking van hierdie dinamika skep (kyk McGowan 2015:71-72).

Met verwysing na tradisionele Lacaniaanse filmteorie sou hierdie siening van die “gaze” verreikende implikasies vir film gesien as ISA inhou. Žižek se siening van ideologie strook byvoorbeeld nie met dié van Althusser nie en die Althusser-geïnspireerde subjekposisionering van die kyker kan volgens die aangepaste siening van die “gaze” *nie* ideologies deterministies en bepalend wees nie, aangesien die kyker van sy/haar eie geïntegreerdheid in die filmteks bewus *kan* word – wanneer die visuele blik stuit op die aanwesigheid van die “gaze”. Die ideologiese fantasie van mag en beheer loop op die rotse, soos verteenwoordig deur die “gaze” se disrupsie (kyk McGowan 2015:75). Film speel egter ’n belangrike rol deurdat dit ’n tweesnydende swaard verteenwoordig: enersyds stel dit die fantasie van ’n ideologie daar, maar andersyds is die “gaze” immer teenwoordig, wat die wankel bene van hierdie selfde ideologie onderskryf. Die een *kan* eenvoudig nie sonder die ander nie (kyk bv. McGowan 2007:15).

Žižek onderskryf in sy eie werk hierdie interpretasie van die “gaze”: “The gaze marks the point in the object (in the picture) from which the subject viewing it is already *gazed at*, i.e. it is the object that is gazing at me” (Žižek 1991:125; kyk ook Flisfeder 2012:57).<sup>23</sup> Maar waar Lacan op oomblikke of plekke fokus waar die “gaze” manifesteer, is dit vir Žižek alomteenwoordig – die “gaze”, of “vlek” (“stain”) soos hy dit noem, kyk *altyd* na die kyker terug (Žižek 1992c:224; 1992a:15-16; McGowan 2014:75). Bewuswording van hierdie terugkerende blik bring dan soos by Copjec en Lacan insig in die eie begeerte wat geïmpliseer word – ’n aspek wat Žižek uitvoerig met voorbeelde uit Hitchcock se *Psycho* belig (Žižek 1992c:223). Dit is dikwels banale aspekte wat as voorbeelde van die “gaze” voorgelê word,

<sup>22</sup> Kyk Lacan (1981:83); Copjec (1994:30); McGowan (2007:5-8, 25).

<sup>23</sup> Kyk veral Žižek (1992c) se “In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large”; kyk ook Žižek (1991:114, 125).

maar Žižek stel dit ook duidelik dat daar geen intensie agter die “gaze” skuil nie – die blik wat na die kyker terugkyk, is blind (kyk bv. Žižek 1992c:236).<sup>24</sup>

Die herdefinisie van die “gaze” hou ook implikasies vir “suturing” in: met die “gaze” as disruptiewe teenwoordigheid word dit moeilik om “suturing” as geldige opsie te beskou om die ideologiese fantasie van die Simboliese Orde naatloos te verseël. Žižek bespreek veral in *The Fright of Real Tears* (2001) die “Interface”-beginsel (39-41, 50-54, 55, 131-132), waar “suturing” nie via ’n aantal kameraskote plaasvind nie, maar waar subjektiewe en objektiewe perspektiewe van objekte/tonale in een kameraskoot met mekaar gejuksaponneer word (kyk Žižek 2001:54; kyk ook Buckland 2014b:268-272). Die gevolg is ’n “suturing” in naam, maar in werklikheid ook ’n steurende diskrepansie wat poog om die disruptiewe teenwoordigheid van die “gaze” te versteek.

### 3.2 *Objet petit a*

Žižek (1991:12)<sup>25</sup> beskryf die *objet petit a* as objektivering van die disrupsie meegebring deur die geïmpliseerde begeerte van die subjek. Dit verteenwoordig enersyds hierdie disrupsie, maar funksioneer andersyds ook as katalisator van die subjek se begeerte – om daardeur die *funksionele* oorsaak van hierdie begeerte te sinjaleer. Die *objet petit a* bestaan alleenlik as ’n afwesigheid wat *deur* die afwesigheid daarvan die werklikheid omraam en rig. Dit is inhoudelik leeg en nie die objek van begeerte nie, maar daarenteen wel die *oorsaak* van begeerte: die subjek kan poog om met objek-plekhouers die begeerte te vervul, maar die *objet petit a* kan nooit hiertoe gereduseer word nie, aangesien enige objek altyd tekort sal skiet.

In terme van filmteorie kan die *objet petit a* met die “gaze” gelykgestel word – die “blinde” oog wat terugkyk na die kyker. Die kyker se begeerte om te sien word deur die “gaze” gerig, maar die oomblik wanneer die kyker daadwerklik met die wyse waarop die film sy/haar eie subjektiwiteit impliseer gekonfronteer word, word die kyker bewus van die afwesigheid van dit waarna die objek skynbaar verwys en word die “gaze”/*objet petit a* se afwesigheid tasbaar aanwesig (kyk ook Flisfeder 2012:60-62; McGowan, 2015:46).

### 3.3 Die Simboliese en die Imaginêre

Lacan se psigoanalitiese teorie maak voorsiening vir drie registers of ordes: die Simboliese, die Imaginêre en die Reële. Die Simboliese verteenwoordig die ketting van betekenaars waardeur sin en betekenis geskep word, met die Imaginêre wat die foutlyne in die Simboliese verseël deur die subjek se koöptering van Imaginêre motiewe (of alternatiewelik, die Imaginêre motiewe se koöptering van die subjek). Beide het te make met die sinvolle struktuur en strukturering van die werklikheid – ’n struktuur waardeur ook sin aan die eie, subjektiewe bestaan gegee word:

[...] to put it simply, imaginary identification is identification with the image in which we appear likeable to ourselves, with the image representing “what we would like to be”, and symbolic identification, identification with the very place from where we are being observed, from where we look at ourselves so that we appear to ourselves likeable, worthy of love (Žižek 1989:116; kyk ook 145-148).

<sup>24</sup> Die bekende laaste kameraskoot van Norman Bates wat in *Psycho* direk na die kyker terugkyk, word deur Žižek in hierdie terme geïnterpreteer (Žižek 1992c:257).

<sup>25</sup> Kyk Žižek (1991:12, kyk ook 6, 8, 13, 38, 94-95); Žižek (1989:69, 178, 209); Žižek (2001:55, 65); Flisfeder (2012:42).

Žižek se gebruik van die Simboliese en die Imaginêre verskil nie soseer van die gebruik deur tradisionele Lacaniaanse filmteoretici nie – sy fokus verskuif net *weg* van die klem wat op die Imaginêre geplaas word (kyk die beskrywing van die spieëlfase hierbo), *na* die Reële (ook gesien as ’n modaliteit van die *objet petit a*) wat die lukrake aard van identifisering met beide registers onderstreep en sodoende die suksesvolle aanwending van die ideologiese vangnet van die Simboliese Orde bevraagteken. In filmteoretiese terme stel die Simboliese en Imaginêre die stramien daar, waarop die ideologiese fantasie van die film gewef word.<sup>26</sup>

### 3.4 Die Reële

Hierbo is reeds aangedui dat die Lacan waarop Žižek en ander verteenwoordigers van neo-Lacaniaanse filmteorie hulself beroep, die Lacan van die Reële is. Die Reële is verteenwoordig dít wat eerstens aan die Simboliese ontsnap en tweedens nie deur die Imaginêre versteek kan word nie. Die Simboliese Orde is inherent feilbaar en kan nie alles tot uitdrukking bring nie – nie *noodwendig* omdat die werklikheid semiotiese grense oorstyg nie, maar *ook* omdat die inherente struktuur van die Simboliese Orde antagonistiese elemente insluit, wat strukturele disrupsie veroorsaak (kyk bv. McGowan 2015:34-39). Die Reële kan hiervolgens onder meer deur die lens van die *objet petit a* gelees word en ironies genoeg beswaarlik onder woorde gebring word!<sup>27</sup> Tog noop die Reële egter Simboliese pogings tot singewing, tot appropriasie, deur middel van betekenistoekenning (Žižek 1991:31). Dit geskied egter alleenlik by nabetrugting, indien hoegenaamd. (Kuns kan wel die Reële medieer, wanneer die kunswerk wars van enige betekenistoeskrywing staan: herhaalde pogings tot interpretasie word hiervolgens niks minder as die strukturele, traumatiese sirkelbeweging verby die ondeurdringbare Reële nie.)

Die Reële word op verskeie wyses deur film gemedieer – op diëgetiese vlak is dit dikwels stukrag vir die narratief wat verhaal word, maar ’n direkte mediëring daarvan aan die kyker is ook moontlik deur die “vorm” daarvan direk te presenteer. Dit sluit onder meer die konsep van “rendu” in, waardeur die kyker met klanke gekonfronteer word wat nie diëgeties sin maak nie en eerder disoriëntierend aandoen (Žižek 1991:39-43) – veral die films van David Lynch sou slaag daarin om die Reële deur beeld en klank vas te vang (Žižek 2000:21). As voorbeeld verwys Žižek na ’n toneel uit *The Elephant Man* waar John Merric se “psigiese werklikheid” deur “rendu” vergestalt word (1980):

The matrix of the “external”, “real” sounds and noises is suspended or at least appeased, pushed to the background; all we hear is a rhythmic beat the status of which is uncertain [...] a pulse that does not imitate or symbolize anything [...] The closest we can get to describing it is to say that it is again the beat of that “grey and formless mist, pulsing slowly as if with inchoate life” (Žižek, 1991:40-41).

Laastens verteenwoordig die Reële ook ’n vitale oorvloed, wat met die Lacaniaanse begrip *jouissance* in verband gebring kan word:

<sup>26</sup> Dit word hieronder bespreek.

<sup>27</sup> In Žižek se eie teorie word die Reële deur die verskillende Lacaniaanse registers gemoduleer (kyk Žižek 1989:74, 88-89, 190-196; Žižek 1991:14-15, 17, 52; Žižek 1992a:22; Flisfeder 2012:43-48, 60-62; McGowan 2015:37-38).

As Lacan points out again and again, the very notion of life is alien to the symbolic order. And the name of this life substance that proves a traumatic shock for the symbolic universe is of course enjoyment” (Žižek 1992a:22).

### 3.5 *Jouissance*

*Jouissance* speel in op die verskil tussen plesier en genot: waar plesier die belofte van vervulde begeertes verteenwoordig, is genot ’n allesoorweldigende toestand van ekstase wat selfs die grense van individuele subjektiewiteit wegvaag in die intensiteit van die belewenis daarvan.<sup>28</sup> Dit is die “onmoontlike” vervulling van die *objet petit a*, trouens ’n objektivering of dan “suturing” daarvan (Flisfeder 2012:42, 65); ’n traumatiese intensiteit van intense genot in pyn; ’n presimboliese, onrepresenteerbare ervaring van verlies van die self – waarvan die wortels uiteindelik na die doodsdrijf van Sigmund Freud terug te lei is (Župančič 1992:93). Die mens jaag *jouissance* na ten spyte van die selfvernietiging wat dit inhou; dit *is* trouens die selfvernietiging van die simboliese subjek (McGowan 2015:55, 56; Neroni 2004:214; Žižek 1989:135-139, 212).<sup>29</sup>

Hoewel die ganse Simboliese en Imaginêre registers deur *jouissance* onttakel word, is dit ironies genoeg *juis* die Simboliese wat dit in die eerste plek in die lewe roep: met die subjek se toetreding tot die Simboliese orde (simboliese kastrasie) word die brug na die gepostuleerde *jouissance* van ’n verlore, presimboliese paradys verbrand, om toegang daartoe vir altyd te verhinder (kyk bv. Eisenstein 2004:4, 9; kyk ook Žižek 1992c:229). Die funksie van die Simboliese orde word dan om die potensiaal van *jouissance*, of dan eerder die uitreik daarna te tem en te kanaliseer in rigtings wat nie die Simboliese in gevaar sal bring nie: dus die poging om ekstatische genot te omvorm tot plesier wat wel realiseerbaar is. En om terug te keer na die verskille tussen genot en plesier, blyk plesier dan ideologies manipuleerbaar te wees, terwyl genot dwars staan van enige ideologie. Dit bring enorme politieke implikasies mee, aangesien ideologie dan die weg word om *jouissance* só te bestuur dat die eie inploffing daarvan verhoed word (Flisfeder 2012:134, 143-144). Maar om die ironiese stelling van hierbo anders te formuleer: dit is *juis jouissance* wat die ander kant van die ideologiese munt is – en die ideologiese uitdaging is om die snykant tussen die twee sye na iets sosiopolities manipuleerbaars te transponeer.<sup>30</sup>

*Jouissance*, die *objet petit a* en die Reële vorm duidelik ’n triade wat deels met mekaar oorvleuel en mekaar deels belig: *jouissance* is die vernietiging van die subjek (onttaking van die Simboliese en Imaginêre koördinate daarvan) deur die konfrontasie met en/of assimilasie van die Reële (in die self en/of in die werklikheid) – iets wat as moontlikheid deur die *objet petit a* gesuggereer word, maar in wese “onmoontlik” is om ten volle te realiseer (kyk bv. Žižek 1989:85-86, 184, 204). Aangesien die *objet petit a* in filmteorie met die “gaze” gelykgestel word, word *jouissance* in die wek van die kyker se begeerte geïmpliseer (Flisfeder & Willis 2014:7) – indien die dinamika van begeerte binne film (as ideologiese fantasie) verstaan kan word, kan ideologie ook beter verstaan word.

<sup>28</sup> Kyk Flisfeder (2012:65, 134, 143-144); MacCannell (2004:48)

<sup>29</sup> Lacan maak ’n onderskeid tussen manlike en vroulike *jouissance*: hier kan nie verder daarop ingegaan word nie. Kyk Restuccia (2004:190) en Neroni (2004:218-219).

<sup>30</sup> Soos wat ideologie (die Simboliese) nie sonder *jouissance* kan nie, so kan die omgekeerde ook nie werk nie (aangesien *jouissance* simbolies onmoontlik is). Die verlies van die meesterbetekenaars en gevolglike simboliese betekenis kettings in die postmodernisme konfronteer die subjek met die moontlikheid van *jouissance*, wat maak dat weer teruggegryp word na ’n ideologiese verbod as buffer (Flisfeder 2012:78, 117; Žižek (2009:30).

### 3.6 Drang en begeerte

Die konfigurasie van drang en begeerte kan op dié van genot (*jouissance*) en plesier gekarteer word.<sup>31</sup> Waar genot sosiopolities gesproke normatieweit oorskry en plesier daarenteen ideologies-normatiewe manipulasie veronderstel, is drang eweneens transgressief en begeerte dit wat enersyds gewek word, maar andersyds gemanipuleer word (Flisfeder 2012:58, 59). Om begeertes, of die behoefte aan plesier te wek, is 'n voorvereiste vir die ideologiese manipulasie van dieselfde: begeerte is die transmutasie van drang deur middel van ideologies-bepaalde fantasie (Flisfeder 2012:116). Dit bly egter 'n tweesnydende swaard, aangesien manipulasie soms misluk, wat dan die deur vir die presimboliese drang ooplaat.

Die dinamika van film werk op dieselfde beginsel: die kyker het die begeerte om na die film te kyk, aangesien verskeie elemente afwesig is (in die narratief, die visuele, veld, ens.) wat 'n spanningslyn skep. Maar hierdie configureer alles op 'n inhoudelike vlak – die *objet petit a*, in filmteorie vergestalt deur die “gaze”, verteenwoordig ook op vormvlak 'n afwesigheid wat die begeerte wek om gevul te word – veral in terme van betekenistoeskrywing. Die “gaze” as *objet petit a* kan egter nooit deur die sinvolle beskrywing daarvan in Simboliese terme gevul of vervul word nie, wat die moontlikheid van *jouissance* altyd buite bereik plaas. Die drang tot vervulling word in terme hiervan bestendig en geperpetueer. Film werk dus op verskeie vlakke: dit wek begeerte, maar manipuleer dit deur die koördinate van die fantasie wat daargestel word. Begeerte kan egter ook nooit bevredig word nie en enige objek van begeerte fungeer bloot as plekhouer om die disrupsie van die “gaze” as *objet petit a* te versteek (kyk bv. Flisfeder 2012:98; McGowan 2015:169; McGowan 2012:98). Tog beteken die *kyk* na die film die belangstelling of begeerte om te sien – wat beteken dat die kyker se begeerte van meet af aan deur die film geïmpliseer word.

In sy dokumentêre films stel Žižek dit duidelik dat film sekerlik die belangrikste gereedskap is wat die moderne mens leer *hoe* om te begeer – wat bedoel hy hiermee? Dat die dinamika van film wentel rondom die wyse waarop die fantasieë wat dit skep met aspekte soos begeerte, drang, plesier, genot, die *objet petit a* as “gaze” omgaan. Žižek sien dieselfde dinamika in die wyse waarop ideologieë met dieselfde aspekte omgaan. Verstaan mens dus hoe filmiese fantasieë funksioneer, verstaan mens ook hoe ideologie werk.

### 3.7 Fantasie

Hierbo is na een van die funksies van die Simboliese register verwys as sou dit *jouissance* “tem” en “kanaliseer”, in ander terme gestel dat ideologies bepaalde fantasie *drang in begeerte* transmuteer: die Simboliese *word* (in hierdie trajek) met ideologie en fantasie gelykgestel (kyk bv. Flisfeder 2012:97).<sup>32</sup> En deurdadig ideologie (as fantasie) oriënterende koördinate vir beide

<sup>31</sup> Kyk Žižek(1992c:228-229; 1992a:48; 1991:5-6, 21-23, 37, 134); Flisfeder (2012:165-166); McGowan (2004:165); McGowan (2007:9-10, 69-70, 81).

<sup>32</sup> “Ideology is not a dreamlike illusion that we build to escape insupportable reality; in its basic definition it is a fantasy-construction which serves as a support for our ‘reality’ itself: an ‘illusion’ which structures our effective, real social relations and thereby masks some insupportable, real, impossible kernel (conceptualized by Ernest Laclau and Chantal Mouffe as ‘antagonism’: a traumatic social division which cannot be symbolized). The function of ideology is not to offer us a point of escape from our reality but to offer us the social reality itself as an escape from some traumatic, real kernel” (Žižek 1989:45).

die subjek en kollektief daarstel, word dit wat Žižek die “staging” van “desire” noem, gefasiliteer (Žižek, 1991:6, 8, 9). Fantasie of ideologie fungeer as beskerming teen die self-vernietiging van *jouissance*, beskerming teen konfrontasie met die Reële, maskering van die *objet petit a*, maar ook as manipulasie van die subjek (kyk bv. Flisfeder 2012:98, 152; McGowan 2015:52). Dit vind plaas deurdat die subjek die illusie gegun word dat hy/sy toegang tot *jouissance* het – *natuurlik sonder om dit in werklikheid te realiseer*. Daarom skep ideologie struikelblokke vir die realisering van die eie doelstellings – enersyds omdat die realisering hiervan ’n inherent onmoontlike gegewe is, maar andersyds ook om die belofte van toekomstige vervulling as stukrag vir die eie self-perpetuasie te verskans (kyk Flisfeder & Willis 2014:8; McGowan 2007:80). Die vraag bly wat die verhouding van drome (ideologie/fantasie) tot die alledaagse werklikheid is – anders geformuleer of die onderskeie dinamika van “drome” en hierdie werklikheid mekaar as sodanig opponeer: “A dream awakens just at the moment when it could unleash the truth, so that one awakens only in order to continue to dream – to dream in the real, or to be more exact, in reality” (Lacan in McGowan 2007:167).

Film speel in terme van insig in hierdie problematiek ’n seminale, heuristiese rol. Die dinamika van film as fantasie is volgens Žižek ’n spieëlbeeld van hoe ideologie in die werklikheid funksioneer: die kyker se identifisering met die film via die “suspension of disbelief” strook met hoe die ideologiese subjek hom/haarself in die werklikheid terugvind. Die ambivalente aard van filmiese fantasie as kanalisering vir die subjek se begeerte, laat egter via bewuslike konfrontering met die “gaze” as *objet petit a* ook die moontlikheid oop vir bewusmaking van die grense van ideologie/fantasie, alternatiewelik die wyse waarop die subjek se begeerte van meet af aan deur die film geïmpliseer word (kyk bv. Vighi 2014:132-134; McGowan 2015:81). Wat in ’n daaglikse, ideologiese bestaan normaalweg bykans onoorstigtelik blyk te wees word binne die parameters van die film veel makliker sigbaar: die *objet petit a* kristalliseer in die “gaze” uit, wat tot die bewusmaking van die eie begeerte lei.<sup>33</sup> Die afleidings wat hieruit voortvloei, strook egter nie met die gevolgtrekkings van die tradisionele Lacaniaanse filmteoretici nie – dat die ware werklikheid agter die sluier van ideologie verskuil is – *maar eerder dat die werklikheid as sodanig ’n fantasie is: die sluier is trouens al wat daar is* (kyk bv. Žižek 1992c:217-218; Žižek 2001:77; McGowan 2007:14; Flisfeder 2011:86). Indien iets wel daaragter sou skuil, is dit die onmoontlike Reële, die verwesenliking van *jouissance* (kyk bv. McGowan 2004:167).

Hierdie is ’n breed opgesette en simplistiese oorsig van hoe Žižek films benader, of dan die teoretiese aspekte wat deur “Žižekiaanse” filmteorie geproblematiseer word: dit gaan oor die spanning tussen fantasie en *objet petit a* wat in elke film óf subtiel en genuanseerd versteek, óf baie direk op die voorgrond gestel word. Die punt is dat film as sodanig hierdie dialektiek op ’n unieke manier demonstreer, wat lig werp op die konseptualisering van moderne ideologie.

#### 4. GEVOLGTREKKING

Žižek is dikwels die teiken van kritiek vanuit verskeie oorde – veral weens die wyse waarop hy teoreties met films omgaan.<sup>34</sup> Kritici fokus op sy assosiatiewe filmanalises, wat geen

<sup>33</sup> Kyk bv. Flisfeder (2012:133, 161); Flisfeder en Willis (2014:8-9); McGowan & Kunkle (2004a:xviii); McGowan (2007:167); Block (2014a:183-186).

<sup>34</sup> Kyk veral Bordwell (2005a) en Bordwell (2005b), na die aanval wat Žižek op die postteoretici geloods het.

samehangende of gesistematiseerde teorie sou daarstel nie (kyk bv. Flisfeder 2012:18; Vighi 2014:131); sy gebruik van film as middel tot 'n doel deur films te reduseer tot illustrasie materiaal vir sy filosofiese teorie (McGowan 2014:68)<sup>35</sup> en sy gebruik van lukrake voorbeelde in hierdie verband (McGowan 2014:68). Uiteindelik is die beswaar dat sy fokus in die eerste plek op sy teoretisering van ideologie is en dat die film as kunswerk nie sentraal staan nie.

Die eerste belangrike les te leer uit Žižekiaanse filmteorie is die vooropstelling van populêre kultuur – vandaar ook sy gebruik van springmieliefliks as illustrasievoorbeelde van Lacaniaanse beginsels. Populêre kultuurprodukte is populêr omdat dit tot 'n groter deel van die samelewing spreek as kunselfilms. Dit benadruk die betekenis wat hierdie films inneem as verteenwoordigend van die wyse waarop hedendaagse ideologie funksioneer: dalk nie vanuit 'n estetiese standpunt nie, maar vanuit 'n ideologiese invalshoek *is* hierdie films belangrik.

Ons leef in 'n visuele kultuur waarin film 'n bevoorregte posisie inneem – die hedendaagse wêreld is 'n bombardement van visuele beelde en film word 'n wyse om 'n greep hierop te verkry: “In order to understand today’s world, we need cinema, literally. It’s only in cinema that we get that crucial dimension we are not ready to confront in our reality. If you are looking for what is in reality more real than reality itself look into cinematic fiction” (Žižek in Flisfeder 2012:1; Flisfeder 2012:11; kyk ook Flisfeder & Willis 2014:2, 3; Vighi 2014:142; McGowan 2015:9-10). Film bied 'n unieke geleentheid om die dinamika van begeerte te ondersoek: die fantasiestrukture van film is dieselfde strukture wat ons werklikheid vorm en die skering en inslag van ons daaglikse bestaan verteenwoordig (kyk Žižek 1992c:218; McGowan 2007:32).

Die belangrikste is egter Žižek se self-opdrag ten opsigte van histories-bepaalde en sosiaal-verantwoordbare beoefening van teorie – en in sy geval beteken dít standpunt inneem teen kapitalistiese ideologie. Metateoreties is sy filmteorie hiervolgens nie die teoretisering van film nie, maar eerder die teoretisering van ideologie via filmkritiek (Žižek, 2001:9; Flisfeder, 2012:5). Die vraag is of dít nie juis die grootste kompliment moontlik is wat van films en film as medium gemaak kan word nie: die dink *met* film, die gebruik van die filmmedium as implement? Hierdeur is film nie net 'n objek om esteties te waardeer nie, maar verder ook mikroskoop en verkyker om die kontoere van ons werklikheid te verken – deel twee poog om so 'n onderneming te demonstreer.

## BIBLIOGRAFIE

- Allen, Richard. 2004. Psychoanalytic Film Theory. In Miller, Toby and Stam, Robert (eds). 2004. *A Companion to Film Theory*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 123-145.
- Althusser, Louis. 1971. Ideology and Ideological State Apparatuses. In Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Books, pp. 127-186.
- Althusser, Louis. 1977 [1971]. Freud and Lacan. In Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Books, pp.181-201.
- Block, Marcelline. 2014a. Fantasy and Spectatorship. In Branigan, Edward and Buckland, Warren (eds). 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London and New York: Routledge, pp. 183-186.
- Block, Marcelline. 2014b. Gaze Theory. In Branigan, Edward and Buckland, Warren (eds). 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London and New York: Routledge, pp. 225-231.

---

<sup>35</sup> McGowan (2014) antwoord breedvoerig op hierdie beswaar: Žižek se gebruik van (op die oog af) lukrake voorbeelde is gefundeer in die gebruik van 'n Hegeliaanse dialektiek, waarin die spanning tussen spesifieke voorbeeld en teoretiese konsepte te berde gebring word. Kyk Žižek (1991:vii, 3); Žižek (1992a:xi); Flisfeder (2012:82).

- Bordwell, David. 1989. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, David. 1996. Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. In Bordwell, David and Carroll, Noël (eds). 1996. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 3-36.
- Bordwell, David. 2005a. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Bordwell, David. 2005b. *Slavoj Žižek: Say Anything*. www.davidbordwell.net/essays/zizek.php [12 Julie 2016].
- Bordwell, David and Carroll, Noël (eds). 1996. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Branigan, Edward and Buckland, Warren (eds). 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London and New York: Routledge.
- Buckland, Warren. 2014a. Contemporary Film Theory. In: Branigan, Edward and Buckland, Warren (eds). 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London and New York: Routledge, pp. 112-116.
- Buckland, Warren. 2014b. Interface. In: Branigan, Edward and Buckland, Warren (eds). 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London and New York: Routledge, pp. 268-272.
- Carroll, Noël. 1996. Prospects for Film Theory: A Personal Assessment. In Bordwell, David and Carroll, Noël (eds). 1996. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp. 37-68.
- Copjec, Joan. 1994. *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*. Cambridge: MIT Press.
- Cubitt, Sean. 2014a. Cinema and Ideology. In Branigan, Edward and Buckland, Warren (eds). 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London and New York: Routledge, pp. 242-246.
- Cubitt, Sean. 2014b. Suture. In Branigan, Edward and Buckland, Warren (eds). 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London and New York: Routledge, pp. 453-457.
- Currie, Gregory. 2004. Cognitivism. In Miller, Toby and Stam, Robert (eds). 2004. *A Companion to Film Theory*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 105-122.
- Eisenstein, Paul. 2004. Visions and Numbers: Aronofsky's IT and the Primordial Signifier. In McGowan, Tod and Kunkle, Sheila (eds). 2004. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press, pp. 1-28.
- Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema: Face to Face With Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas and Hagener, Malte. 2015. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. New York and London: Routledge.
- Flisfeder, Michael. 2011. Between Theory and Post-Theory; or, Slavoj Žižek in Film Studies and out. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 20(2):75-94.
- Flisfeder, Michael. 2012. *The Symbolic, the Sublime, and Slavoz Žižek's Theory of Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Flisfeder, Matthew and Willis, Louis-Paul. 2014a. *Introduction: Žižek and Media Studies, Beyond Lacan*. In: Flisfeder, Matthew and Willis, Louis-Paul (eds). 2014b. *Žižek and Media Studies: A Reader*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 1-12.
- Flisfeder, Matthew and Willis, Louis-Paul (eds). 2014b. *Žižek and Media Studies: A Reader*. New York: Palgrave Macmillan.
- Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon.
- Krips, Henry. 2010. The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek. *Culture Unbound* 2:91-102.
- Lacan, Jacques. 1977. The Mirror Stage. Lacan, J. *Écrits: a selection*. London & New York: Routledge, pp. 1-8.
- Lacan, Jacques. 1981. *The Seminar of Jacques Lacan: Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton & Company.
- Léger, Marc James. 2015. *Drive in Cinema: Essays on Film, Theory and Politics*. Bristol and Chicago: intellect.



- MacCannell, Juliet Flower, 2004. Between the Two Fears. In McGowan, Tod and Kunkle, Sheila (eds). 2004. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press, pp. 47-81.
- McGowan, Todd. 2003. Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes. *Cinema Journal* 42(3):27-47.
- McGowan, Todd. 2004. Fighting Our Fantasies: Dark City and the Politics of Psychoanalysis. In McGowan, Tod and Kunkle, Sheila (eds). 2004. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press, pp. 145-171.
- McGowan, Todd. 2007. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. New York: State University of New York Press.
- McGowan, Todd. 2014. The Priority of the Example: Speculative Identity in Film Studies. In Flisfeder, Matthew and Willis, Louis-Paul (eds). 2014. *Žižek and Media Studies: A Reader*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 67-78).
- McGowan, Todd. 2015. *Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game*. New York: Bloomsbury.
- McGowan, Todd and Kunkle, Sheila. 2004a. *Introduction: Lacanian Psychoanalysis in Film Theory*. In McGowan, Tod and Kunkle, Sheila (eds). 2004b. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press, pp. xi-xxix.
- McGowan, Tod and Kunkle, Sheila (eds). 2004b. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press.
- Mulvey, Laura. 2009. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In Braudy, Leo and Cohen, Marshall (eds). 2009. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press, pp. 711-722.
- Neroni, Hilary. 2004. *Jane Campion's Jouissance: Holy Smoke and Feminist Film Theory*. In McGowan, Tod and Kunkle, Sheila (eds). 2004. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press, pp. 209-232.
- Quendler, Christian. 2014. Apparatus Theory (Baudry). In Branigan, Edward and Buckland, Warren (eds). 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London and New York: Routledge, pp. 14-20.
- Restuccia, Francis L. 2004. *Impossible Love in Breaking the Waves: Mystifying Hysteria*. In McGowan, Tod and Kunkle, Sheila (eds). 2004. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press, pp. 187-207.
- Reynolds, Daniel. 2014. Cognitive Film Theory. In Branigan, Edward and Buckland, Warren (eds). 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London and New York: Routledge, pp. 98-103.
- Rushton, Richard. 2014. Imaginary Signifier. In Branigan, Edward and Buckland, Warren (eds). 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London and New York: Routledge, pp. 253-257.
- Simmons, Laurence. 2009. Slavoj Žižek. In Colman, Felicity (ed.). 2009. *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Montreal & Kingston: McGill Queen's University Press, pp. 308-317.
- Sorfa, David. 2009. Laura Mulvey. In Colman, Felicity (ed.). 2009. *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Montreal & Kingston: McGill Queen's University Press, pp. 286-295.
- Vighi, Fabio. 2014. Contingent Encounters and Retroactive Signification: Zooming in on the Dialectical Core of Žižek's Film Criticism. In Flisfeder, Matthew and Willis, Louis-Paul (eds). 2014. *Žižek and Media Studies: A Reader*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 131-147.
- Wood, Kelsey. 2012. *Žižek: A Reader's Guide*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Žižek, Slavoj. 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London & New York: Verso.
- Žižek, Slavoj. 1991. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Žižek, Slavoj. 1992a. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York: Routledge, 1992.
- Žižek, Slavoj (ed.). 1992b. *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London and New York: Verso.
- Žižek, Slavoj. 1992c. "In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large". In Žižek, Slavoj (red.). 1992b. *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London and New York: Verso, pp. 211-272.

- Žižek, Slavoj. 2000. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: Walter Chapin Center for the Humanities.
- Žižek, Slavoj. 2001. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*. London: BFI Publishing.
- Žižek, Slavoj. 2009. *In Defense of Lost Causes*. New York: Verso.
- Zupančič, Alenka. 1992. A Perfect Place to Die: Theatre in Hitchcock's Films. In Žižek, Slavoj (ed.). 1992b. *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London and New York: Verso, pp. 73-105.