

Брюховецька О. В.

ДО ПИТАННЯ ПРО «ПЕРВИННУ КІНЕМАТОГРАФІЧНУ ІДЕНТИФІКАЦІЮ» В АПАРАТНІЙ ТЕОРІЇ

Поняття «первинної кінематографічної ідентифікації», яке почало використовуватися в апаратній теорії, стало об'єктом хибного тлумачення у критиків апаратної теорії. По-перше, воно хибно визначалося як психоаналітичний термін, по-друге, методологічно неправильно ототожнювалося з ідентифікацією з образом, у той час як це поняття передбачало ідентифікацію з поглядом. Стаття має на меті заново визначити поняття «первинної кінематографічної ідентифікації».

Якщо умовно поділити рефлексії щодо кіно на «суху теорію», якій закидають, що вона відірвана від реального життя, і «злободенну публіцистику», якій, у свою чергу, можна закинути невідрефлексованість власних засад, то проблема ідентифікації є однею з тих, які з площини суто теоретичної перейшли в площину актуальних

суспільних проблем. Деструктивний вплив рухомого зображення (кінематографічного чи електронного) на масову свідомість (і несвідоме) став предметом особливої уваги громадськості. Насамперед, йдеться про тему репрезентації насильства на екрані. У цьому контексті «ідентифікацію» розглядають як наслідування певних при-

кладів, поданих у фільмах, і, отже, питання зводиться до того, щоб ці приклади не були «поганими». Однак чи дає це щось для розуміння самого кінематографа, структур і механізмів його функціонування?

Якщо дослідження ідентифікації в кіно базується на аналізі репрезентацій, тобто певних образів, які кінематограф пропонує як об'єкти ідентифікації, то воно аналізує не так кіно, як саме суспільство та його уявне, яке проявляється в даному випадку за допомогою засобів кіно. Питання в тому, чи існує якісна специфіка ідентифікації в кіно (порівняно з іншими медіа і з «реальністю»), чи різниця ця лише кількісна (кіно як більш правдоподібне або як таке, що апелює до чисельнішої аудиторії). Доки дослідження перебуватиме на рівні образів, тобто на рівні «змісту», на це питання відповісти неможливо.

Інший підхід було запропоновано в апаратній теорії, в межах якої ідентифікація розглядається не лише на рівні «образів», а й на рівні апарата - сукупності технічного обладнання (проектор, екран), що визначає певну позицію суб'єкта-глядача. Апаратна теорія ввела поняття «первинної кінематографічної ідентифікації», об'єктом якої був не образ (він кваліфікувався як вторинна ідентифікація), а погляд, який нав'язується суб'єкту-глядачу. Матеріальними агентами погляду є камера і проєктор. Ця методологічна засада, однак, за окремими винятками не отримала конкретизації. У подальших дослідженнях первинна кінематографічна ідентифікація або піддавалася критиці, або застосовувалася нерелевантно, або ігнорувалася [1].

Ми зверталися до цієї проблеми у статті «Ідентифікація в кіно: психоаналітичний підхід» [2], однак залучення ширшої джерельної бази, а також глибший аналіз основних текстів апаратної теорії - двох статей Жана-Луї Бодрі «Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарата» (1970) і «Апарат: метапсихологічні підходи до враження реальності в кіно» (1975) та книги Крістіана Метца «Уявний означник. Психоаналіз і кіно» (1975) [3] дали змогу виокремити проблемні моменти цього поняття. По-перше, ми вважаємо, що для адекватного розуміння первинної кінематографічної ідентифікації слід розрізнити у полі візуального між образом і поглядом. Невідрефлексованість цього розрізнення призводить до обмеження ідентифікації сферою образів, яке ми спостерігаємо у більшості критиків апаратної теорії. По-друге, слід розуміти специфіку апаратної теорії як теорії кіно. Об'єктом останньої, на відміну від аналізу фільмів, є кінематографічний досвід як такий. Зрозуміло,

що метапсихологія є однією зі складових кіно-теорії, однак остання нею не вичерпується. У літературі існує тенденція визначати апаратну теорію як психоаналітичну теорію кіно [4]. На нашу думку, таке словосполучення, як «психоаналітична теорія кіно», є некоректним, оскільки ми можемо говорити лише про застосування окремих положень психоаналізу в теорії кіно. Скажімо, у дискурсі Ж.-Л. Бодрі переважає критика ідеології, в той час як психоаналіз застосовується для окремих, часто побічних, аналогій. У К. Метца психоаналіз застосовується як доповнення семіологічного підходу, а критика ідеології майже відсутня. Слід також зазначити, що в обох теоретиків досить потужно присутній феноменологічний дискурс.

Якщо відсторонитись від хрестоматійності текстів Ж.-Л. Бодрі і К. Метца, то впадає в око те, що питання ідентифікації в них розроблене мало. Воно зводиться до кількох часто цитованих абзаців і є лише кількома вдалими і надпопулярними метафорами. Подальше теоретизування обмежувалося так чи інакше порівнянням цих метафор із психоаналітичними поняттями, переважно для того, щоб вказати на неточність перших [5]. Більш чи менш вправно такі критики апаратної теорії приходять до спільного висновку: апаратна теорія неправильно використала психоаналіз. Натомість ми пропонуємо іншу стратегію: відрефлексувати один із засновків апаратної теорії - розрізнення погляду й образу, який дає можливість обґрунтувати поняття первинної кінематографічної ідентифікації.

Ідея первинної кінематографічної ідентифікації має «живописну» генеалогію, вона походить з аналізу класичної системи репрезентації, яку розвинули у теорії живопису Жан-Луї Шефер та Жан-П'єр Одар (останній переніс проблематику системи репрезентації на кінематограф). На думку цих авторів, класичний живопис не просто репрезентує об'єкт, а й передбачає вбудований у репрезентацію суб'єкт. Тому текст картини не можна зводити до її видимої частини: це система, що має подвійну сцену, - видиму і невидиму; на одній відбувається шоу, на другій перебуває глядач. Цього глядача Ж.-П. Одар називає «відсутнім» (Absent) [6].

Критика класичної репрезентації передбачає розкриття цієї імпліцитної невидимої сцени. Саме в такому ракурсі можна розглядати фільм Пітера Грїневей «Дитя Макони», з його знаменитим фінальним від'їздом камери, яка відкриває другу, невидиму, сцену, де перебувають глядачі. Однак фільм Грїневей спрямовано на підриг не кінематографічної, а живописної і театральної системи

репрезентації. Антикінематографічність цього фільму полягає в тому, що він позбавляє кінематографічний досвід одного суттєвого моменту - рухомості погляду. Система репрезентації, відтворена і викрита у фільмі, з її нерухомими театральними глядачами, єдністю місця і дії залишається протокінематографічною, хоча засіб її підриву - фінальний від'їзд камери - є кінематографічним.

Отже, постає питання: чи існує «якісна» різниця в системах репрезентації живопису, театру і кіно? З одного боку, кінематограф продовжує і розвиває систему класичної репрезентації (живописної і театральної). Це дає підстави Ж.-П. Одару стверджувати, що «окремий кадр чи статичний план є еквівалентом класичного живопису. Його коди, хоча вони «аналогові», а не фігуративні, організовані системою репрезентації: образ оформлено й організовано не просто як видимий об'єкт, а як погляд суб'єкта» [7]. З іншого боку, на думку Жюльє Дельоза, неадекватно розглядати кіно як сукупність статичних зображень, кожне з яких є еквівалентом картини, оскільки в кінематографі це миттєві «зрізи» реальності (будь-які моменти, рівновіддалені у часі), в той час як живописна традиція (а отже, й система репрезентації) базується на виокремленні особливих моментів, так званих «поз» [8]. За десять років до Ж. Дельоза Ж.-Л. Бодрі наголошував, що під час проєкції «окремі зображення як такі зникають, дозволяючи з'явитися рухові та неперервності» [9]. «Значення виробляється, коли вписана камерою перервність елементів стирається у відношеннях, що встановлюються між цими елементами» [10]. Свідченням того, що кадр-зрізок не становить окремої одиниці (композиційної і семантичної), а таку одиницю становить план (шматок плівки між склейками), є те, що на знімальному майданчику, як правило, крім оператора, працює ще й фотограф. Нерідко саме фотографії, а не кадри фільму найадекватніше представляють фільм. Використовуючи семіологічний словник К. Метца, можна сказати, що фільм функціонує лише на рівні великої синтагматики (тобто на рівні висловлювань) [11].

На нашу думку, проблема руху в кіно не обмежується рухомим зображенням. Кінематограф передбачає рух не лише на рівні «видимої сцени» (як театр, хоча в театрі цей рух має зовсім інший статус), а й на рівні «невидимої сцени» (на відміну від живопису і театру), тобто на рівні погляду суб'єкта. Кіно наділяє вбудованого в нього суб'єкта («невидимого») здатністю рухатися. Таким чином, погляд кінематографічного су-

б'єкта більше не прикутий до тіла і набуває властивостей ідеального погляду. Це суттєво змінює ієрархію систему репрезентації. Суб'єкт, погляд якого більше не прикутий до тіла, набуває статусу ідеального ока, незалежно від того, наскільки його поле зору є всеосяжним чи, навпаки, обмеженим. Наслідком цього є не лише втрата реальності, а й на більш радикальному рівні, недосяжному класичним системам репрезентації, - втрата тіла.

Відомий парадокс кінематографічного досвіду: коли камера панорує (що відповідає фізичному руху голови), глядачеві не потрібно повертати голову. Слід зауважити, що такий досвід втрати тіла і здатність переміщуватися суто віртуально повторює досвід снобачення, в якому суб'єкт переживає подібні ефекти переміщення, а також інші суто кінематографічні можливості (множинність точок зору і, відповідно, множинну ідентифікацію, втрату єдності місця і дії). З цієї точки зору цікаво порівняти феноменологію фільму і сну, а також з'ясувати, який вплив мала «поетика» снобачення на кіно, і навпаки. Власне, доволі докладні й деталізовані порівняння кіно і сну вже здійснювались в апаратній теорії [12], але теоретики передусім наголошували на «враженні реальності» (*impression de realite*), а не на позиції суб'єкта, хоча ці два аспекти і взаємопов'язані.

Ідентифікуватися з поглядом не означає набувати ідентичності суб'єкта погляду, а лише зайняти його позицію. Таким чином, ця ідентифікація є частково інтродективною (я бачу так, як інший), але вона не обов'язково редукується до повної інтродекції (я є інший). Для ідентифікації, що призводить до формування ідентичності, потрібен не погляд, а образ, який відіграє роль «дзеркального» іншого. У цьому аспекті фільм Роберта Монтгомері «Леді в озері», знятий винятково суб'єктивною камерою, можна вважати невдачею, якщо його метою було посилення ідентифікації. До речі, образ у фільмі таки введено: на початку і в кінці, де головний герой Марлоу звертається прямо в камеру до глядачів, і в епізодах, де Марлоу дивиться у дзеркало. Тому і вдається зберегти «дзеркальну», вторинну ідентифікацію. Якщо ж провести мисленнєвий експеримент і «вирізати» з фільму ті епізоди, в яких є зображення Марлоу, то це дасть ефект дисоціації (на рівні наративу і на рівні погляду), а не сприятиме тому, що глядач набуде його ідентичності. У цьому контексті треба розглядати кінематографічний канон репрезентації монстрів, які з'являються спершу як погляд, а вже потім як образ (у радикальних варіантах монстри залиша-

ються поглядом без образу, наприклад, у фільмах «Ребекка» Альфреда Гічкока і «Відьма з Блера» Данієла Міріка і Едуардо Санчеса).

Розрізнення погляду й образу дає можливість зрозуміти поняття «первинної кінематографічної ідентифікації». Проблематику ідентифікації в апаратній теорії умовно можна поділити на два блоки. Вони взаємопов'язані, але саме через це їх слід розрізняти. Перший блок стосується образу, який осмислюється в контексті дзеркальної фази, описаної Жаком Лаканом [13]. Ж.-Л. Бодрі зазначає: «Облаштування різних елементів, - проєктора, темної зали й екрана ...відтворює також ситуацію, необхідну для здійснення «стадії дзеркала», відкритої Лаканом. На цій психологічній фазі, що триває в період між шістьма і вісімнадцятьма місяцями, за допомогою дзеркального зображення цілісного тіла встановлюється «Я» - чи принаймні його перші обриси - як уявна функція... Але для того, щоб це уявне встановлення власного я стало можливим, необхідні (і Лакан чітко акцентує цей момент - *авт.*) дві взаємодоповнюючі умови: незріла фізична моторика та передчасна зрілість візуальної організації (наявної вже в перші дні життя). Якщо зважити на те, що ці дві умови відтворюються під час кінематографічної проєкції - тимчасова скутість моторики та домінування візуальної функції - то, можливо, варто припустити у цьому щось більше, ніж просту аналогію» [14]. К. Метц, кажучи про кіноекран, повторює слідом за Ж.-Л. Бодрі: «Дивне дзеркало, отже, дуже схоже на дзеркало з дитинства і дуже відмінне. Схоже, як підкреслює Ж.-Л. Бодрі, тому що під час перегляду наш стан, як і в дитини, характеризується скутою моторикою і гіперінвестицією сприйняття; тому що знову, як дитина, ми стаємо жертвами уявного, двійника, і це парадоксальним чином здійснюється через реальне сприйняття. Відмінне, тому що це дзеркало повертає нам все, окрім нас самих, тому що ми цілковито по інший бік, у той час як дитина одночасно в ньому і перед ним. Як устаткування (і в дуже топографічному сенсі слова), кіно більш включене у символічне, а, отже, у вторинність, ніж це у випадку дзеркала дитинства. Це й не дивно, оскільки воно є набагато більш пізнім, але для мене важливіше той факт, що воно вписане в його появу ...так прямо і так непрямо, що не має точного еквівалента в інших апаратах означення» [15].

Слід одразу відмежувати проблематику дзеркальної фази від первинної кінематографічної ідентифікації, оскільки аналогія з дзеркальною фазою належить до площини образів (хоча й пе-

редбачає певний погляд). Метафора екран-дзеркало обґрунтовує вторинну ідентифікацію (з образом, з іншим), яка можлива через те, що на дзеркальній фазі, водночас із появою «першого начерка Я», в суб'єкта закладається і фундаментальний розкол («я є інший»), який уможливорює усі подальші ідентифікації. Складність цього розрізнення полягає в тому, що дуже важко визначити межу, де закінчується проблематика образу і починається проблематика погляду. Якщо розглядати вторинну (дзеркальну) ідентифікацію як певну граматичну структуру (метод легітимізований у психоаналізі Фрейдом і Лаканом), то можна наочно пересвідчитись, яким чином у ній імпліцитно міститься первинна ідентифікація. Якщо вторинна ідентифікація виражається у твердженні: «Я є те, що бачу», то первинна ідентифікація - у твердженні «Я ... бачу», а це бачення в кінематографі опосередковано певним апаратом і організовано за певним принципом.

Отже, другий блок ідей апаратної теорії стосується власне ідентифікації з поглядом (первинної ідентифікації). Дивлячись фільм, глядач опиняється в ситуації, коли він змушений приймати точку зору штучного ока камери-проєктора: він бачить лише те, що йому показує це око. Зупинимось детальніше на тому, яким чином розглядають цю ідею дослідники.

Порівнюючи екран з дзеркалом, Ж.-Л. Бодрі уточнює: «Але оскільки віддзеркалюється зображення не тіла, а світу вже даного як значення, то можна розрізняти два рівні ідентифікації. Перший, прив'язаний до самого зображення, бере свій початок в героєві, що відіграє роль центру вторинних ідентифікацій... Другий рівень уможливорює появу першого і запускає його «в дію» - це трансцендентальний суб'єкт, чие місце посідає кінокамера, яка структурує і визначає порядок об'єктів світу. Отже, глядач ідентифікується не стільки з репрезентованим, із самим видовищем, скільки з тим, що ставить це видовище, робить його видимим, змушуючи глядача бачити те, що він бачить: це якраз і є функція, яку бере на себе кінокамера як вид передавача» [16]. Ключовим поняттям тут виступає «трансцендентальний суб'єкт», і якщо врахувати те, що цьому передували об'ємні цитати з «Картезіанських роздумів» Едмунда Гуссерля, то навряд чи виникнуть сумніви щодо того, щоб розмістити цього трансцендентального суб'єкта у феноменологічному дискурсі.

Подібне феноменологічне тлумачення позиції глядача знаходимо і в К. Метца. В текстах оглядового характеру, присвячених темі психоаналізу і кіно, заведено цитувати лише висновок, до

якого приходиться дослідник, і опускати попередні розмірковування [17]. К. Метц так підсумовує: «Іншими словами, глядач ідентифікується з собою як чистим актом сприйняття (як пильність, уважність), як з умовою можливості того, що сприймається, а, отже, як своєрідний трансцендентальний суб'єкт, який передує всякому "тут є"» [18]. Ця теза стала знаменитою (і, фактично, в багатьох оглядах відіграє роль центральної тези апаратної теорії), однак сенс її частково губиться без «скромнішого» і об'ємнішого попереднього параграфа. Саме з цього параграфа стає зрозуміло, що має на увазі К. Метц під «ідентифікацією з собою як актом сприйняття» - йдеться про знання суб'єкта. «В кіно, - зазначає К. Метц, - суб'єкт знання набуває цілком визначеної форми, без якої жоден фільм не був би можливий. Це знання подвійне (хоча й єдине). Я знаю, що сприймаю щось уявне (ось чому його абсурдність, навіть крайня, не турбує мене), і я знаю, що саме я сприймаю це. Друге знання поділяється своєю чергою: я знаю, що я справді сприймаю, що мої органи чуття зазнають фізичного впливу, що я не фантазую, що четверта стіна залу (екран) справді відрізняється від трьох інших, що навпроти неї є проектор (а, отже, це не я проекту чи хоча б не виключно я), і я також знаю, що саме я сприймаю все це, що цей сприйнятий уявний матеріал збирається в мені, як на другому екрані, що саме в мені він складається в організовану послідовність і, отже, я є місцем, де це по-справжньому сприйняте уявне досягає символічного шляхом інаугурації як означника певного виду інституціоналізованої соціальної діяльності, яка називається кіно» [19].

Який висновок ми можемо з цього зробити? Насамперед, суб'єкт, про який йдеться у обох дослідників, суб'єкт знання, не є тим суб'єктом, який розглядає психоаналіз. Трансцендентальний суб'єкт Ж.-Л. Бодрі і К. Метца - це суб'єкт знання і свідомості (в цьому він подібний до декартівського), але, на відміну від декартівського суб'єкта, його знання включає ілюзію. Якщо йдеться про певне несвідоме у такого суб'єкта, то це не те несвідоме, яке є об'єктом психоаналізу, оскільки в нього немає динаміки (витіснення) й економіки (лібідінальних навантажень). Воно є неусвідомленим феноменології, яке виступає у ролі раціонального підґрунтя суб'єкта знання. В той час як у психоаналізі суб'єкт - це насамперед суб'єкт бажання і насолоди.

1. Аргументи, які висувалися проти первинної ідентифікації, умовно поділяються на дві групи: 1) уточнення, які не заперечують цієї ідентифікації, 2) аргументи, які взагалі не стосуються цієї ідентифікації. Так, Елізабет

Однак з вищевказаного не випливає, що поняття первинної ідентифікації не сумісне з психоаналітичним дискурсом. Як методологічна засада виокремлення такої первинної форми ідентифікації з поглядом може використовуватися різними дискурсами. В апаратній теорії обґрунтовується щось на зразок «чистого» погляду, погляду як такого - це певна абстракція, яка завжди має той чи інший конкретний прояв. І саме на рівні конкретного втілення доречно застосовувати психоаналіз. Ми бачимо два можливих напрями такого прикладного дослідження. По-перше, з'ясування того, яким чином знання і незнання, яке базується саме на ідентифікації суб'єкта з поглядом (бачити-розуміти), може завдяки певним кінематографічним і нарративним технікам стати лібідінально навантаженим, а отже, бути джерелом насолоди (скажімо, в такій нарративній техніці, як саспенс). По-друге, яким чином погляд включається у певні несвідомі фантазії, як базові («фантазії походження»: першосцена, спокушення, кастрація), так і більш локальні (мазохістські, садистські). Це питання потрібно порушувати на рівні погляду (а не винятково на рівні нарративу) тому, що фантазія є не просто образом, а певним сценарієм, мізансценою, тобто має часово-просторову організацію. Сюди ж слід долучити питання про можливість виявлення інших, не описаних у класичному психоаналізі несвідомих, зокрема техногенних, фантазій (людина-апарат). Усі ці проблеми включають питання погляду і первинної кінематографічної ідентифікації.

Отже, ми розглянули поняття первинної кінематографічної ідентифікації, як його сформульовано в текстах апаратної теорії, і спростували упередження, згідно з яким воно ґрунтується на психоаналітичному дискурсі. Натомість ми вважаємо, що це поняття лише відкриває можливості для психоаналітичної інтерпретації, а не передбачає її. Ми також з'ясували, що основою поділу на первинну і вторинну кінематографічні ідентифікації є розрізнення погляду та образів в сфері візуального. Без такого концептуального прояснення функціонування цього поняття неможливе. Водночас якщо врахувати, як це запропонувала апаратна теорія, не лише образ, а й погляд, який визначає цей образ, то це дасть можливість зрозуміти специфіку кінематографічного досвіду і відрізнити її від досвіду інших систем репрезентації, а також від досвіду так званої реальності.

Кові уточнює, що погляд не є неодмінно владним, а Енн Фрідберг розглядає ідентифікацію винятково на рівні образів. Див.: Cowie E. Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis.- Minneapolis: Minnesota UP,

- 1997.- P. 101; Friedberg A. A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification II Psychoanalysis and Cinema / Ed. by E. A. Kaplan.- New York, London: Routledge, 1990.- P. 36-45.
2. Брюховецька О. «Ідентифікація в кіно: психоаналітичний підхід» // Національний університет «Києво-Могилянська Академія». Наукові записки.- Т. 22. Гуманітарні науки.- К.: Вид. Дім «КМ Академія», 2003.- С.114-118.
 3. Бодрі Ж.-Л. Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарату // Кіно-Театр,- 2004.- № 5.- С. 19-24. Baudry J.-L. The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impressions of Reality in Cinema II Film Theory and Criticism I Ed. by L. Braudy, M. Cohen.- New York, Oxford: Oxford UP, 1999.- P. 760-777. Metz Ch. The Imaginary Signifies- Bloomington, Indianapolis: Indiana UP, 1982.- 327 p.
 4. Creed B. Film and Psychoanalysis II The Oxford Guide to Film Studies / Ed. by J. Hill, P. Ch. Gibson.- Oxford, New York: Oxford UP, 1998,- P. 79-82.
 5. Copjec J. The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan II Film and Theory. An Anthology I Ed. by R. Stam, T. Miller.- Oxford, Maiden: Blackwell Publishers Ltd, 2000.- P. 437-455.
 6. Dayan D. The Tutor-code of Classical Cinema II Film Theory and Criticism I Ed. by L. Braudy, M. Cohen.- New York, Oxford: Oxford UP, 1999.- P. 127.
 7. Dayan D.-P. 125.
 8. Делєз Ж. Кино.- М.: Ад Маргинем, 2004.- С. 47.
 9. Бодрі Ж.-Л. Вказ. праця.- С. 22.
 10. Там само.-С. 22.
 11. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Стрoение фильма. / Сост. К. Разлогов.- М.: Радуга, 1984.-С. 109.
 12. Baudry J.-L. Opp. cit,- P. 768-777. Metz Ch. Opp. cit- P. 99-143.
 13. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте // Жак Лакан. Семинары. Кн. 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/1955).-М.: Гнозис/Логос, 1999.-С. 508-516.
 14. Бодрі Ж.-Л. Вказ. праця- С. 23.
 15. Metz Ch. Opp. cit.- P. 48-49.
 16. Бодрі Ж.-Л. Вказ. праця.- С. 24.
 17. Cowie E. Opp. cit,- P. 99.
 18. Metz Ch. Opp. cit,-P. 48.
 19. Ibid.

0. Brynkhovetska

TOWARD THE QUESTION OF PRIMERY CINEMATIC IDENTIFICATION IN THE APPARATUS THEORY

The notion of primary cinematic identification that was developed in the apparatus theory became the object of misunderstanding in further criticism of the film theory. Firstly, it was wrongly ascribed to psychoanalytic notion. Secondly, it was methodologically misunderstood as identification with the image, while, on contrary, it is identification with the look. The article aims to redefine the notion of primary cinematic identification.