Margaret Dikovitskaya

Interjú David N. Rodowickkal

Margaret Dikovitskaya

Interjú David N. Rodowickkal

David N. Rodowick a filmtudomány képzés igazgatója és professzora (King's College, London), valamint az Angol Tanszék és a vizuális kultúratudomány és kritikai kultúrakutatás képzés volt professzora a Rochesteri Egyetemen (2001. február 8.)

MD: Margaret Dikovitskaya

DR: David N. Rodowick



David N. Rodowick

MD: Az *October* magazin által 1996-ban közölt *Vizuális kultúra kérdőív*re adott válaszában azt írja: „a vizuális kultúratudomány [*visual studies*] első paradoxona lehet, hogy a kreatív interdiszciplinaritást a hiány bizonytalan alapjaira emelték." Kifejtené ezt a gondolatot bővebben?

DR: Ez inkább adminisztratív és politikai, mint pedagógiai jellegű probléma. Azáltal, hogy Rochesterben vizuális kultúratudománnyal és kritikai kultúrakutatással foglalkoztam, valamint az interdiszciplináris filmtudományi programban is részt vettem, nagyon közelről érint ez a paradoxon, amelyet az amerikai egyetemek is jól példáznak. Egyrészről az interdiszciplinaritás kiváltképp vonzó intellektuális szempontból. Rochesterben nagyra értékeltem, hogy művészettörténettel és modern nyelvekkel foglalkozó emberekkel taníthattam és dolgozhattam együtt. Ugyanakkor adminisztratív szempontból, például a dékán szempontjából, ez kiváló mód arra, hogy egyre több erőforrást csikarjanak ki az egyre kisebb létszámú testülettől. Rochesterben ez a paradoxon teljesen nyilvánvaló volt mind a filmtudomány, mind a vizuális és kritikai kultúrakutatás területén. Az angol tanszéken voltam akkoriban, Janet Wolff művészettörténetet tanított, Sharon Wilson pedig franciát, de ezekben az összetett programokban is eleget kellett tennünk tanítási és adminisztratív kötelezettségeinknek. Se elegendő idő, se megfelelő létszámú testület nem állt rendelkezésre a szükséges kurzusok megtartásához vagy a szükséges adminisztratív munka elvégzéséhez – ami igazgatási szempontból előnyös volt, mivel kevesebb ember végzett el több munkát. A paradoxon abban rejlik, hogy az egyetem igazgatása hatalmas

kulturális tőkét kovácsol az új interdiszciplináris programokból, ugyanakkor általuk a leépítést gazdasági stratégiaként tudja kiaknázni. Tehát a kedvező intellektuális előny leplezi a gazdasági megszorítást; kreatív lehetőségeket biztosítanak, de ennek az ára nem nyilvánvaló. Tapasztalataim szerint nagyon ritka, hogy az egyetem új oktatókat alkalmazzon egy sikeres interdiszciplináris program kedvéért. Mindazonáltal az oktatók szívesen fogadják az interdiszciplinaritást, mert intellektuális értelemben izgalmas, és lehetővé teszi számukra, hogy új módokon dolgozzanak, beleértve saját tanszékük vagy tudományáguk határainak átlépését.

MD: 1996-ban azt kérdezte: „Mi történik, ha a »köznapi« felfogásunk a vizualitásról megkérdőjeleződik? Mi van, ha a vizualitás belső koherenciáját többé nem a filozófiai és genealógiai kritika biztosítja?" Van olyan hely, ahol most ez történik?

DR: Még a filozófiai értelemben eléggé kifinomult emberek is hajlamosak rá, hogy a vizualitás köznapi felfogásához nyúljanak vissza, vagy arra hagyatkozzanak; saját magamon is észreveszem, hogy állandóan ebbe a csapdába esem. Vegyük például a filmet, melyet a filmművészet és filmesztétika védelmezői a filmelmélet történetének kezdetétől a mai napig a vizuális médiumok közé soroltak. Annak ellenére, hogy manapság a film leginkább vizuális médium, mégis pontosabb lenne, ha hibrid médiumnak neveznénk: a mozgó fotografikus képeket szöveges anyaggal kombinálja – egyfajta fotózott írás, abban az értelemben, hogy a képekhez zene, beszéd és hangeffektusok társulnak. Természetesen abból a szempontból is hibrid médium, hogy képek segítségével egyesíti a térbeliséget és az időbeliséget, de amiatt is hibrid, mert fotografikus anyagokat társít írott anyagokkal, hanggal, amely beszéd formájában jelenik meg, zenével és sok minden mással. Ezért nem teljesen tiszta vizuális médium. A festészet története során is sok esetben írás jelenik meg a festményeken. Ami számomra nagyon érdekes, hogy a különböző művészeti médiumok ontológiai tisztaságát védelmező 18-19. századi francia és német esztétikusok érvelései milyen mélyen beágyazódtak esztétikai képzésünk tudatalattijába.

Függetlenül attól, hogyan definiálták a vizuális kultúratudományt az *October* magazin kérdőívében, minden esetben nagyon tág értelemben fogalmazták meg. Ez inkább lehetőségnek tekinthető arra, hogy az emberek eltávolodjanak a konzervatívabb jellegű művészettörténettől annak érdekében, hogy a vizualitás elméleteivel és intermédiával dolgozhassanak, és összehasonlíthassák a vizuális médiumok különböző fajtáit. A 250 éves filozófiai koncepciók és előfeltevések összessége és a vizuális kultúratudománnyal kapcsolatos új elméletek még mindig egymás mellett léteznek, ezért akartam feltenni ezeket a nem kézenfekvő kérdéseket arról, hogy mi történik, ha valaki megpróbálja pontosan meghatározni a vizuális kultúratudomány koncepcióját. Egyrészről hasznosnak bizonyulhat a koncepciót meghatározatlanul hagyni, mivel akkor a jelentéstartomány határai homályosak maradnak, ennek következtében bárki szabadon belefoglalhat bármit ebbe a tartományba. Másrészről érdekes kérdések merülhetnek fel, például a film és bármely más hibrid szemiotikai műalkotás kultúrában elfoglalt helyéről, ha valaki megpróbálja filozófiai pontossággal meghatározni, mit jelent a „vizuális" a vizuális kultúratudományban.

MD: Mit ért azalatt, hogy „a mozi és az elektronikus művészetek a filozófia előtt járnak"? Hol járnak pontosan?

DR: Éppen most fejeztem be a Duke Egyetemi Kiadó gondozásában megjelenő *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media* című könyvemet, de a legegyszerűbben személyes vagy életrajzi vonatkozásokon keresztül tudom megválaszolni kérdését. Végzős filmszakosként megismerhettem a Metz-féle szemiológiát, amely nagyon erősen támaszkodik a nyelvészetre. Metz-et illetően érdemes megemlíteni, hogy számos elképzelése annak eredményeképpen jött létre, hogy gondolatmenete zsákutcába került. A beszéden alapuló nyelvészeti szemiológiát modellként használva megpróbált filmszemiológiát, képszemiológiát és vizuális szemiológiát létrehozni. Tehát Metz korai tanulmányaiban minden vizuális jelentés a nyelvi médiumra utal. A korai 80-as évek során történt első találkozásom Derridával, aki radikálisan újrakonstruálta a szemiológia nyelvi alapjait, arra indított, hogy megkérdőjelezzek mindent, amit addig a filmszemiológiáról tanultam. Gyakran nézem a zenei televízió műsorait, megfigyelve a kép és a hang hibrid jellegét, és hogy milyen módon zajlik a montázs a képek között és a képeken belül – és ez csak fokozódik a 80-as és 90-es évek óta, mivel a digitális manipuláció és a digitális szintézis egyre nagyobb szerephez jut a televízió és a film világában. Arra jöttem rá, hogy a filmszemiológia szókészlete, bár használhatónak tűnt, mégsem volt teljesen megfelelő a képeken zajló folyamatok szemiotikai jellemzésére. Attól kezdve kettős probléma foglalkoztatott. Először is, miért nem tudja se a nyelvi alapú filozófia, se a létező filmszemiotika történetileg értelmezni ezeket a képeket? A genealógiai kritikát ez inspirálta. Másodszor, hogyan lehetséges, hogy történeti fejlődése során a filozófia olyan kifinomult esztétikát hagyott ránk, amely használhatatlan az újmédia által létrehozott képek és jelek értelmezésére? A film és a filmelmélet egész története érdekes; ha a tanításra gondolunk, ez biztosítja a mindennapi betevőmet, minél többet olvasok róla, annál jobban úgy látom, hogy dacol a klasszikus filozófiával; nincs könnyű helyzetben ebben a

kontextusban.

Lenyűgöz, hogy jelen helyzetünkből nézve a filozófiai és a hozzá társuló fogalmak eredettörténete mennyire alkalmatlan arra, hogy a zajló folyamatok értelmezését segítsék. De hogyan kezdjünk el a mai szemiotikai környezetben és a kortárs vizuális kultúrában zajló folyamatokat megfelelően jellemző új fogalmakat kialakítani? Ki kell találni őket vagy felkutatni a már létező alternatív filozófiai megközelítések között. Ami engem illet, számomra a Lyotard, Deleuze és Foucault által létrehozott koncepciók alkalmasabbak a vizualitás és a kifejezés kapcsolatának vizsgálatára. Tehát ha az új képek fogalmi alapja nem értelmezhető hagyományos filozófiai megközelítésekkel, akkor a filozófiai kritikának a zajló folyamatok kulturális, szemiotikai és kritikai megértését szolgáló új fogalmakat kell keresnie vagy kitalálnia.

MD: Hogyan határozná meg a vizuális és kultúrakutatási képzés szükségességét a Rochesteri Egyetemen?

DR: A tudósok fiatalabb generációinak és azoknak, mint például jómagam, akik egy fél generációval korábban kezdték pályájukat, a mindenki által tanult művészettörténet és -elmélet konceptuális bázisa korlátozónak tűnt, még azokban a képzésekben is, amelyek túlmutattak a műértésén a társadalmi és marxista kritika irányába. Úgy tűnik, hogy az 1960-as, 70-es és 80-as évek során jelentős változásokon átmenő tudományágak közül a művészettörténet változása volt a leglassúbb. Azóta is lassan változik; jelentősebb művészettörténeti programok (pl. a Yale jut eszembe) sem különböznek sokban attól, mint amilyenek az 1950-es években voltak, kivéve a fiatalabb tudósok áradatát, akik négy-öt évre jönnek, nem kapnak kinevezést, és máshová mennek. Azokon a művészettörténeti tanszékeken, amelyekkel kapcsolatba kerültek, generációm képviselői (Norman Bryson és Janet Wolff kissé idősebbek nálam) számára egyaránt korlátozó volt az, ahogyan a historiográfiát és a művészet társadalomtörténetet tanították, és ahogyan a diákokat egyszerűen a vizuális forma elemzésére és megértésére képezték.

Hal Foster egyik célja az *October* kérdőív létrehozásával az volt, hogy feltérképezze saját nemzedéke véleményét, vagyis hogy miért kezdtek el a vizuális kultúratudomány területén munkálkodni. Amint kinevezést kaptak ezen a területen és bizonyos fokú elismerést vívtak ki maguknak, az emberek elkezdték a művészettörténet diszciplínájának falait döntögetni, és megpróbálták új utakra terelni. A kérdőívre adott válaszokban igazán érdekesnek és egészségesnek találtam azok radikális különféleségét. Annak ellenére, hogy nem minden esetben értettem egyet a válaszokkal, úgy vélem, ez a sokféleség a terület egészségességét tükrözi. Mivel a vizuális kultúratudományt képlékeny és amorf területnek tartják, helyet kap az igazán kreatív gondolkodás, ami mentes az előírt értelmezésektől.

MD: Kiterjeszthetjük a vizuális kultúra fogalmi körét annyira, hogy a posztmodernizmussalhozzuk összefüggésbe?

DR: Ebben az összefüggésben én nem használnám a posztmodernizmus kifejezést, mivel túl sok különböző kritikai értelmezéssel rendelkezik. Szerintem a vizuális kultúra fogalmát történetileg kell használni – nem csak a 20. századi kultúrára vonatkozóan. Deleuze *Foucault* című könyvében arra használja Foucault gondolatait, hogy a történetiséget az általa audiovizuálisnak nevezett rezsimek – a hatalom és tudás közti különféle összefonódások – és a vizualizáció és a kifejezés különböző stratégiái közötti átmenetként tárgyalja. Deleuze intelligenciáját jellemzi, hogy képes Foucault-ban meglátni olyan dolgokat, melyeket maga Foucault sem látott tisztán valószínűleg, nevezetesen azt, hogy megérezte azokat az ismeretelméleti változásokat, melyek a korai modern társadalomban, az iparosodás korszakában és a 20. században végbementek. Mindezt nem pusztán a szubjektivitás fogalmainak segítségével tette, hanem annak bemutatásával, hogy ezen fogalmak hogyan fonódnak össze a vizualizáció és a kifejezés különböző stratégiáival. Deleuze a „le visible et l'énoncable", vagyis a „látható és kimondható" nevet adta a jelenségnek.

Véleményem szerint ugyanezt a fogalmi rendszert fel lehet használni arra, hogy megmagyarázzuk azokat a kulturális és ismeretelméleti változásokat, amelyek hosszú idők során bekövetkeztek. Deleuze átveszi a hatalom foucault-i történeti korszakolását, kezdve a szuverén társadalomtól a fegyelmező társadalomig, és egészen addig a társadalomig, melyet Deleuze irányított társadalomnak [*controlsociety*] nevez, sohasem használva a „posztmodern" szót. Mindegyik korszakot a tudás és a hatalom különböző stratégiáival jelöli, illetve tagolja is a látható és a kifejezhető különböző mobilizálásaival. Számomra erről szól a vizuális kultúra: hogyan változik a hatalom és tudás fogalma a vizualizáció és a kifejezés különböző stratégiáin keresztül, és hogy hogyan illeszkednek komplex módon egymáshoz a különböző, relatíve elkülönülő történeti korszakokban. Ez a jelenség nem a huszadik századi kultúra sajátossága; nem hiszem, hogy a huszadik század audiovizuális kultúráját értelmezhetnénk anélkül, hogy szembeállítanánk azzal, ami korábban volt, mind a tizennyolcadik és a tizenkilencedik században, illetve akár a korai modern kultúrákban is.

MD: A vizuális kultúra esetében van-e olyan metodológiára szükség, amely eltér a művészettörténetben és a kultúrakutatásban használatosaktól?

DR: A válaszom gondolkodás nélkül: igen. A művészettörténészek közül rendkívül tisztelem Norman Brysont, Hal Fostert, T.J. Clarkot és mindazokat, akik képesek kitekinteni saját kutatóterületükről azért, hogy új, intellektuális eszközöket szerezzenek be. Nekem is a Metz-féle jelrendszertől eltérő filozófiai forrásokat kellett használnom ahhoz, hogy túllépjek a saját, közvetlen képzési területemen. Az egyik stratégia, amely jellemzi ezt a meghatározhatatlan tárgyat, melyet vizuális kultúrának hívnak, az a vágy, illetve szükség, hogy az ember kilépjen saját területéről és felderítsen más filozófiai forrásokat is – olyan filozófiai forrásokat, amelyek később

megváltoznak azáltal, hogy egy újabb kontextusba helyeződnek.

Deleuze Foucault-ról szóló könyvével kapcsolatosan lenyűgöző az, hogy egyrészt majdnem abszolút kifogástalan, szó szerinti olvasatot nyújt Foucault-ról, másfelől viszont Foucault-t új kontextusba helyezi azáltal, hogy olyan érdekes aspektusokat derít ki, amelyeknek még maga Foucault sem volt tudatában. Foster, illetve Bryson munkájának egyik értékes aspektusa, csak hogy két példát említsek, az a mód, ahogyan a kívülről jövő elgondolásokat alkalmazzák a saját területükön belül. Nem elégedtek meg azzal, hogy egyszerűen csak azt mondják: a hagyományos művészettörténet és a műértés a saját céljainknak nem felel meg, valahol máshol kell alkalmas elgondolások után kutatnunk. Nem ezt tették, hanem tulajdonképpen ezt a külső filozófiai anyagot új kontextusba helyezték a művészettörténeten belül, így alkottak valami újat a filozófiai forrásokból. Ez nem egyszerűen arról szól, hogy a művészettörténet halott, és ezért más elgondolásokat kell kieszelni. Azáltal, hogy Derridát bevonjuk a művészettörténetbe, megváltozik az is, ahogyan Derridát olvasunk; ez az alkalmazás esetleg olyan derridai filozófiai aspektusokat hoz felszínre, amelyek lehet, hogy nem lennének érthetőek, ha nem valamelyik művészettörténeti témájú kontextusban fordultak volna elő.

MD: Mikor tanított a Rochesteri Egyetemen?

DR: 1991-től 2000-ig. Tavaly tavasszal mentem el az egyetemről.

MD: Azalatt a kilenc év alatt történt bármilyen változás a programban?

DR: A Rochesterben töltött éveim alatt, illetve már korábban is – tulajdonképpen a program legelejétől kezdve – az egyetemen a filmtudomány mindig is összekapcsolódott a vizuális kultúratudománnyal és a kritikai kultúrakutatással. Akkor mentem az egyetemre, amikor Norman Bryson, Constance Penley és Kaja Silverman eljöttek onnan. Nagyon érdekes erről a programról beszélni a diákok vonatkozásában, akik abban a tízéves periódusban találkoztak a programmal; főleg az az érdekes, ahogyan ők változtak. Amikor odamentem az egyetemre, még csak néhány diák érdeklődött a film és filmelmélet iránt; de valamilyen okból az évek múlásával a film és filmelmélet egyre inkább érdekfeszítőbbé vált azoknak a diákoknak, akik a vizuális kultúratudomány programban vettek részt. Mire elmentem az egyetemről, a film és filmelmélet iránt érdeklődő diákok száma hatalmasat nőtt. Érdekes az a tény, hogy azokat a diákokat, akiket érdekel a film és filmelmélet, már nem veszik fel főszakjukként. Ironikus, hogy a film, ami a 70-es években új, izgalmas, élenjáró tudományágat képviselt, az elmúlt húsz évben meglehetősen merevvé vált, így mára már majdhogynem egyáltalán nem születik meghatározó teória egyetlen főbb filmtudományi programban sem. Az olyan egyetemeken, mint például a Wisconsin-Madison Egyetem vagy a New York-i Egyetem, ahol nagyon jó, filmmel kapcsolatos programokatindítanak, nem feltétlen foglalkoznak új filmelméletek létrehozásával, így az elméletigondolkodású posztgraduális hallgatók ódzkodnak az ilyen jellegű programoktól.

Amikor Rochesterbe mentem, senkit nem érdekelt Deleuze, és csak néhányan érdeklődtek Foucault iránt. Bár akkoriban még nem foglalkoztam annyira a pszichoanalízissel, azon kaptam magam, hogy sokat foglalkozom pszichoanalitikus elméletek oktatásával, mert ez volt a hallgatók kívánsága. A másik hatalmas változás, amely az ott eltöltött tíz évem alatt történt – főleg az utolsó három év hallgatóira igaz –, az volt, hogy a pszichoanalitikus paradigma utat engedett egy bizonyos posztpszichoanalitikus paradigmának. Egyre több és több hallgató jelentkezett, mert érdekelték őket más kortárs elméletek is – mint például Deleuze, Foucault, Lyotard elméletei –, és ez roppant ösztönzően hatott rám, mivel közelebb álltak az én kutatási területemhez, jó érzés volt olyan posztgraduális hallgatókat tanítani, akik lelkesen hallgatták azt, amihez én a leginkább értettem. Nemcsak abban történt változás, ahogyan a film egyre jobban beleépült a programba, hanem abban is, hogy a film iránt érdeklődő hallgatók a vizuális kultúratudomány programra is jelentkeztek, mégpedig azért, hogy úgy tanulhassanak a filmről, ahogyan más, konvencionálisabb filmtudományi programokban nem tanulhatnának. A teoretikus paradigmák megváltoztak, és még mindig változnak. Egy olyan időszakon megyünk keresztül, ahol a szigorú lacani paradigma megdőlni látszik, az emberek mindenféle más fogalmat is áttanulmányoznak, hogy megtudják, használhatják-e azokat a vizuális elméletben vagy az esztétikai elméletben.

MD: Mit szeretne a kurzusain résztvevő diákjainak útravalóul adni?

DR: Ez a kérdés nagyon is foglalkoztat engem, de nagyon nehéz kifejteni. Azáltal, hogy én természetemnél fogva alapvetően filozófus vagyok, amikor filmelméletet tanítok, akkor is valójában filozófiát és a filozófia történetét tanítom. Mondok egy példát: úgy három évvel ezelőtt

meghívott vendégtanárként a Bécsi Egyetemen a filmelméletről tartottam szemináriumot. A szeminárium magában foglalta a filmelemzésben alkalmazott strukturalizmust és a szemiotikát is. A kurzust a Történeti Kutatások Intézete támogatta – amitől még inkább meglepő a történet. Az első előadásomat azzal kezdtem, hogy megkérdeztem a diákoktól, mit jelenthet a „modern filmelmélet" szemben, mondjuk, a „klasszikus" vagy „kortárs filmelmélettel", és azt javasoltam, nézzük meg, hogyan változtak meg a filmelmélet bizonyos kulcsfogalmai –, mert az ilyen fogalmaknak bizony van történetük. A hallgatók megdöbbentek azon, hogy az elméletnek esetleg van története is. Úgy gondolták, hogy az elmélet színtiszta tudás, vagy legalábbis azzá válik – ami természetesen abszolút nem foucault-i gondolkodásra vall. Az elgondolás, hogy az elméletnek van saját története – mégpedig ellentmondásokkal teli története –, mely mindig vita tárgyát képezi, és gyakran zűrzavar öleli körül, a hallgatók számára valóságos reveláció volt. Azt hitték, hogy olyan fogalmakat fognak tanulni, melyeket később majd számos módon alkalmazhatnak. De a fogalmaknak történetük van, megszületnek, meghalnak, vagy megszűnik helytállóságuk, és újabb fogalmakat kell kigondolni, vagy a régi fogalmat kell a kívánt módon hozzáigazítani a szóban forgó médium fejlődéséhez, illetve úgy, hogy a fogalmat más filozófiai kontextusba helyezzük. Bármit is tanítok, mindig fontos számomra, hogy megtervezzem az órai tanmenetet és a tanulási folyamatot azért, hogy a hallgatók megértsék, hogy a teoretikus gondolkodásnak igenis van története, ami gyakran ellenmondásos, és gyakran szít heves vitákat – bár az elméleti tankönyvekben ez gyakran nem egyértelmű, e tankönyvek csupán ismertetik és kapcsolatba hozzák egymással a különböző fogalmakat. Tulajdonképpen a filmelmélet története nem más, mint egy elmérgesedett vita.

Tanításom során hajlamos vagyok a szókratikusságra, majdhogynem sosem mondom el, hogy én mit gondolok, és mindig vitatkozom azzal, amit bárki más mond. Azt mondom a hallgatóknak: „Nos, ismertette az elgondolást, de miért gondolja így, mi áll az elgondolás mögött? Mi történik akkor, ha ez vagy az a gondolat ellene szegül?" Még akkor is, ha személy szerint teljes mértékben egyetértek azzal, amit mondanak, az elgondolásuknak nincs értéke vagy súlya egészen addig, amíg nem ütköztetjük azokat más, ellentétes elgondolásokkal. Fontos azt is észrevenni, hogy Deleuze szerint a fogalmak létrehozhatóak. Az ember a pályafutása során találkozhat egy bizonyos jelenséggel, eseménnyel, művészeti alkotással, melyeket nem tud értelmezni, és ez csupán csak annyit jelent, hogy nem rendelkezik azzal a fogalommal, mellyel bele tudná helyezni egy adott kontextusba, tehát ezt a fogalmat magának kell kitalálnia. A modern média és az elektronikus művészetek gyors fejlődése miatt a filozófusok folyton azzal szembesülnek, hogy bizony újra kell gondolniuk, hogy hogyan birkózhatna meg az esztétikai filozófia az újra és újra felbukkanó új elképzelésekkel és metaforákkal. A vizuális kultúratudomány és kritikai kultúrakutatás program egyik első PhD-s hallgatója Lev Manovich volt, aki az egész karrierjét arra építette, hogy újragondolta a már meglévő elképzeléseket.

MD: Mi a tudással kapcsolatban folyó vita hatása a humán tárgyak egyetemi szintű oktatására?

RD: Bár még fél évet sem tanítottam az Egyesült Királyságban, mégis erre a kérdésre brit vonatkozásban szeretnék válaszolni – bár úgy gondolom, amerikai vonatkozásban is helytálló. A tanítási gyakorlatot illetően abszolút ellentmondás áll fenn. Amerikai vonatkozásban olyan ellentmondásról van szó, ami abból a tényből adódik, hogy egyre több és több egyetem csalogatja magához a diákokat egyfajta fogyasztói modellen keresztül, gyakorlatilag azt mondják a diákoknak: „Eladunk neked egy terméket, nevezetesen a tudást. Gyere a Rochesteri Egyetemre, fizess évente huszonháromezer dollárt, és a tudással távozhatsz. A tudás kulturális tőkét jelent, amely segítségével majd munkát kapsz." De hogyan mérhető a tudás megszerzése? Rettenetes, hogy az amerikai egyetemeken szörnyű kérdőívekkel végzik a tanítási értékelést. A hallgatók HB ceruzával kitöltik a kérdőíveket, melyeket aztán számítógépek ellenőriznek valamilyen statisztikai zagyvaság alapján – és állítólag így lehet mérni a tanítás hatékonyságát. Furcsa érzés, hogy a tudás árucikké vált, melyet a tanárok előállítanak és birtokolnak, majd átadják a hallgatóknak egy rettenetes tudás-átadó rendszer segítségével – a *Chronicle of Higher Education* című lapban bukkanhatunk rá erre a kifejezésre. Bár a brit felsőoktatási rendszer nem ilyen fogyasztói modell szerint működik, a rendszer államosított, létezik egy nemzeti felügyelő szerv, a Minőségbiztosítási Ügynökség. Az ügynökség feladata, hogy biztosítsa a minőségi oktatást, az oktatás pedig ugyanúgy kezeli a tudást: árucikként, melyet el lehet adni. Vannak olyan emberek, beleértve magamat is, akiknek a teljes filozófiai oktatása arra irányult, hogy aláaknázza és dekonstruálja magát a tudás fogalmát, mint ami meghatározott dolog, egyfajta árucikk, a marxista frankfurti iskola nézetével megegyezően, mely szerint a tudás árucikk – ettől kiráz a hideg. Abban a stratégiai fontosságú, bár ravasz pozícióban vagyok, ahol egyfelől úgy teszek, mintha átadnám azokat a bizonyos tanítási „eredményeket", csak hogy örüljenek az adminisztrátorok, ugyanakkor az óráimon igazából olyan módszerrel tanítok, amely hűen tükrözi az én felfogásomat, hogy szerintem milyennek kellene lennie a tanulási folyamatnak.

Fordította Benus Nikolett és Tamás Petra
A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Dikovitskaya, Margaret: *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn.* London, England – Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006. 258-267.]

© Apertúra, 2013. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2013/tel/interju-david-n-rodowick/

