

Török Ervin

Szküllák, Karübdiszek

Szerző

Török Ervin

Tudományos munkatárs SZTE BTK Irodalomelmélet Tanszéki Csoport.

Kutatási területe: irodalom- és filmelmélet, narratológia, dekonstruktív retorika, német romantika.

E-mail: et5lma@yahoo.com

Szküllák, Karübdiszek

Kezdjük azzal, hogy félretesszük a tényeket.

Jean-Jacques Rousseau

Kovács András Bálint tanulmánya, az *Ez csak egy szivar* célkitűzését tekintve metakritikai tanulmány. A „metakritikai” „meta” előtagja itt azt jelenti: az elemzés magára a filmelméleti diskurzusra – mint a jelentéstulajdonítás gyakorlatára – irányul; a tanulmány a filmelmélet két markáns paradigmájának, a pszichoanalitikus és a kognitív filmelmélet elemzéseit elemzi, vagyis ennyiben a filmelméleti diskurzus önmegfigyeléseként (vagyis autologikusként) fungál.

Minden tudományos kijelentés autologikus ^[1], és nemcsak azok az elemzések, amelyek egy szakma tételes önelemzését hajtják végre. A tudományos kijelentések legmeghatározóbb modernkori vonása, hogy mind szelekciós, mind kombinációs eljárásaikat a saját vizsgálati tárgy konstitúciós feltételeire irányuló reflexió irányítja. Vagyis módszeresek. A módszeresség azt jelenti: nem a vizsgálat tárgya („mit vizsgálunk?”), hanem a vizsgálat mikéntje („miként tesszük elemzésünk tárgyává azt, amit annak teszünk meg?”) teszi tudományossá a tudományos kijelentéseket. Ebből következően *minden* tudományos kijelentés implikálja (és itt fontos, hogy implikálja, nem pedig megköveteli, például a tételes önreflexió formájában), hogy gyakorlata formájában (például a fogalomképzésében, a vizsgálati tárgy kiválasztásában, és ami a legfontosabb, az alkalmazott megkülönböztetések formájában) beleértett módon számoljon a vizsgálati tárgy közvetettségével. A metakritikai vizsgálat ezért másodlagos reflexió, vagyis a reflexió reflexiója.

Az első kérdés, amely itt felmerülhet, hogy egyáltalán miért van szüksége a tudományos diskurzusoknak az ilyen nyílt önkontrollra (nemcsak a filmelmélet, hanem valamennyi tudományos diskurzus kitermeli ^[2] az ilyen explicit önvizsgálatot). A válasz meglehetősen kézenfekvő: a nagyobb fokú bonyolultság létrehozása miatt. A „nagyobb fokú bonyolultság” nem a tudományos kijelentések sokszor felpanaszolt homályosságára, érthetlenségére vagy spekulációkba való belebonyolódására vonatkozik. Épp ellenkezőleg: az ilyen vizsgálatok a (fogalmi) tisztázásra irányulnak, vagyis éppenséggel a leegyszerűsítést, az úgynevezett tisztánlátást célozzák. Viszont azért, hogy rákérdeznek arra, hogy mi képezi pl. egy elemzés által alkalmazott megkülönböztetések ^[3] *alapját* (fogalmazhatunk úgy is: a különbség egységét), azzal egy olyan vakfoltra hívják fel a figyelmet, amely a vizsgálat tárgyává tett vizsgálat számára meghatározás szerint nem elérhető, ui. az éppen e vakfoltnak köszönheti a létét. Ez azt jelenti: minden metakritikai elemzés egy új megkülönböztetést *vezet be*, amely az elemzett vizsgálatból nem látható be, és ennyiben bonyolultabbá teszi a tudományos kijelentéseket.

Ebből azt a kézenfekvő következtetést lehetne levonni, hogy minden metakritikai megfontolás voltaképpen rövidre zárja a tudományos diskurzust, vagyis azáltal, hogy a diskurzus által alkalmazott megkülönböztetések elméleti alapját is önmaga tárgyává teszi, önmaga transzcendentális feltételét is bevonja a vizsgált tárgy leírásába. Hogy ez mégsem idézi elő a tudományos kijelentések entrópiáját, sőt éppenséggel a negentrópia irányába hat, az abból következik, hogy a másodlagos megfigyelés a maga rendjén szintén elsőrendű reflexió: vagyis egy olyan megkülönböztetéssel operál, amely önmaga számára szintén nem férhető hozzá. Tulajdonképpen ezzel magyarázható az a voltaképpen banális tény, hogy *egyetlen (metakritikai) kijelentés sem képes megjósolni a rá következő (tudományos) kijelentések tulajdonképpeni formáját*. Vagyis egyetlen olyan tudományos kijelentés, amelyik kritikailag veszi górcső alá a korábban alkalmazott megkülönböztetések státuszát, sem képes sem előírni, sem pedig kiszámítani azt, hogy a saját műveletéből mi következik. Éppen ezért teszik voltaképpen bonyolultabbá a metakritikai megfontolások a tudományos kijelentéseket, nem pedig a leegyszerűsítés irányába vezetnek.

Ezzel a vargabetűvel vissza is érkeztünk a Kovács-tanulmány egyik legfurcsább jellegzetességéhez, ti. hogy az jogosultságokat von vissza ill. osztogat, arra törekszik, hogy megmondja, mire jogosult a pszichoanalitikus filmelmélet és mire nem, előír és követelőkzik; a „maradjon a suszter a kaptafánál” elve alapján lokalizálja a pszichoanalízis terrénumát, hogy aztán az önmaga által diktált „sollen” alapján megszabja, hogy az mire *képes*. Vagyis, hogy az első mondat megkülönböztetésénél maradjunk, feltétlenül *meta-*, de nem feltétlenül *kritikai* beállítódás irányítja a szöveget. Illetve annyiban kritikai az *Ez csak egy szivar*, amennyiben a „kritikait” polemikus hangvételtként értjük.

De maradjunk a tényeknél. Kovács András Bálint szövege három pontba szedett kritikával kezdődik. Bebizonyítja, hogy Christian Metz, a pszichoanalitikus filmelmélet egyik meghatározó képviselője téved, mikor azt feltételezi, hogy „(a) a film olyan, mint egy/az álom, (b) a film a voyeur[-ösztön] késztetés, ^[4] a »szkopofília« szexuális vágyának kielégítése, (c) a film fétisjellegű”. Metz elleni első ellenvetése (ti. hogy a film olyan, mint az álom) abból a belátásból ered, hogy a műalkotások akaratlagos és tudatos (a szövegben e kettő a „tudatos kontroll” szóösszetételben van összevonva) alakítás eredményei, szemben az álmokkal, amelyek eszerint tudattalan és nem akaratlagos módon adódnak, a második, hogy a film több ember előállító tevékenységének eredménye, ezért nem lehet valakinek, hanem csak valakiknek tulajdonítani (így esik a „kinek az álma?” kérdés). A végső érv pedig, hogy a néző elszenved, nem pedig alakítja a filmet, ezért az ő álma sem lehet. Tetszetős érvek ezek, kár, hogy nem Metz szövegére vonatkoznak. Kezdjük az utolsó két érvvel: Metz éppen abból indul ki, hogy a pszichoanalitikus filmelmélet a filmet *nem* az alkotó (vagy a befogadó) individuális, intrapszichés megnyilvánulásaként kell hogy elemezze. Ezt a módszert nevezi „nozografikus útnak”, és élesen elválasztja az általa javasolt vizsgálati eljárástól, amely a *filmjelentőre* összpontosít. Vagyis Metz nagyonis tisztában van annak a törekvésnek a naivitásával, amely egy attribúciós eljárás révén a filmből a rendező neurózisára következtet. Azt írja (de *facto*): „Ez egy kifejezetten osztályozó és gyógyászati jellegű vállalkozás, még ha árnyaltan művelik is”. ^[5] Nem olyan nehéz (főleg ha e kijelentés kontextusát is figyelembe vesszük) kihallani ebből a kijelentésből a visszafogott ironiát. Később pedig azt írja: az ilyen vizsgálatok sajátossága

„abban áll, hogy érdeklődésük tárgyát személyek alkotják, nem pedig a *diskurzus tényei* (a filmi szövegek vagy filmi kódok)” [6] (kiemelés az eredetiben).

Az első ellenvetés esetében (ti. a film akaratlagos és tudatos alakítás eredménye, az álom pedig nem) kritika és kritizált között szintén megfigyelhető a fentebb említett félreértés, csak sokkal bonyolultabb módon lehet kimutatni. A kritika ui. egy olyan megkülönböztetést alkalmaz, amely Metznél másként, és főleg árnyaltabban van tárgyalva. A KAB-szöveg ugyanis éppen a hasonlat alapját (a film *olyan, mint* az álom) érti félre. Metz szerint ugyanis a film és az álom közötti kapcsolat egyszerre általános és speciális természetű. Azért általános, mert ez a hasonlat úgy is kinézhetne, hogy a film olyan, mint a nyelv vagy például az álom. Vagy Lacan megfogalmazásában: a tudattalan úgy szerveződik, mint a nyelv. Vagy még egyszerűbben: a tudattalan = nyelv. Ebben az esetben az „álomszerűség” nem kifejezetten a film megkülönböztető jegye, hanem általában minden kommunikációé. A film ebben az esetben úgy van megítélve, mint a társadalmi kommunikáció egy alete. Abból a szempontból specifikus e kapcsolat, hogy részben más strukturális érintkezés van az intrapszichés állapot és társadalmi kommunikáció e formája, vagyis a film között, mint amilyen viszony tételezhető a pszichés rendszer és más kommunikációs formák között. Ezért a (b) és (c) pontban kritizált meglátások ennek az általános összefüggésnek a specifikálása, nem pedig különálló tézisek.

Tehát először azt kell megérteni, hogy *mit* jelent Metznél az „álom”, és csak utána lehet megítélni, hogy fennáll-e az általa említett viszony film és álom között. Metznél az „álom” vagy a tudattalan (e kettő kapcsolata rész-egész viszonyként tételeződik) nem (egyszerűen) azt jelenti, hogy „akaratlagos” vagy „akaratlan”, mint ahogy azt a szöveg értelmezni engedi (alapvetően nincs sok köze azokhoz a megkülönböztetésekhez, amelyek mentén KAB az érveit elrendezi).

Metz az „álomról” egy meglehetősen bonyolult dolgot ír, amikor a filmhez hasonlítja.

... az álom [...] az értelmezés számára egy jelentő, ám ennek ellenére csakis úgy *állhat elő* (csakis úgy mesélhető el, sőt már előbb csakis úgy kommunikálódhatott az álmodó tudatos felfogása számára), mint a különböző kifejezési kódok jelentettje, többek között a nyelv [..]. [7] (kiemelés az eredetiben)

Még mielőtt bárhogy is próbálnánk a magunk számára érthetővé tenni az itt vázolt elképzelést, az mindenesetre azonnal világossá válik, hogy Metz *nem* azért hasonlítja a filmet az álomhoz, mert az akaratlan. Egy elsődleges és meglehetősen leegyszerűsítő értelmezés számára ez a passzus azt jelenti, hogy azért vehetünk egyáltalán tudomást az álmainkról, és az álom csakis azáltal válhat tudatossá (és a másodlagos feldolgozás, például az analitikus kezelés tárgyává), mert eleve jelentőként vagyis egy szelekciós és kombinációs művelet termékeként adódik. Ennyiben az álom nem a mindennapi tapasztalás hulladéka (vagyis a tudattalan nem az akaratlan, a véletlenszerű stb. területe, ez ellen hadakozik Freud hosszú tízoldalakon keresztül), hanem észleletek feldolgozása, tehát rendszerszerű összefüggés, még ha nem is közvetlenül hozzáférhető. A tudattalan nemcsak olyan, mint a nyelv, hanem a tudattalan = [egy] nyelv. A másodlagos kodifikáció (az analitikus

terápia) ezért működhet az elsődleges kodifikáció retroaktív megváltoztatásaként.

Másként fogalmazva, az álom olyan művet, amelyhez nincs közvetlen hozzáférésünk (ahogy az is meglehetősen elszármított állítás lenne, ha azzal hozakodnánk elő, hogy ennek a filmnek ez vagy az az értelme). Metz megfogalmazásában: „már Freud megállapította, hogy magának a képzelődésnek is szüksége van arra, hogy szimbolizálódjék”. Vagyis a szimbolizáció nem másodlagos a fantazmák elaborációja során, hanem éppen a szimbolizáció, vagyis az általános értelemben felfogott társadalmi kommunikációs minták teszik lehetővé és implikálják a saját fantazmák kidolgozását (nem csak úgy általában képzelgünk, hanem arról fantáziálunk, hogy szépek, okosak, gazdagok vagy punkok stb. vagyunk/leszünk). A tudattalan „nyelve” ugyanúgy megkülönböztetésekkel operál, mint a mindennapi nyelv, és ez a megkülönböztetés a tükörfázissal jön létre. A filmnek is van nyelve, amennyiben megkülönböztetésekre épül. A film hasonlít a tudattalanhoz, amennyiben mindig formákat észlelünk és nem a közlés mediális szubsztátumát (Metz megfogalmazásában: nincs „tisztá” jelentő). Ergo: a film olyan, mint tudattalan (vagy mint a nyelv).

Egyes pontjain lehet Metz-cel vitatkozni, de elvitatni kijelentéseinek jogosultságát egy olyan különbség alapján, amely a Metz-szöveg saját (és igencsak végiggondolt) módszertani önreflexiójában mint meghaladott nézet jelenik meg, méltatlan.

A második és harmadik pont (a film a voyeur készítésre épül, a film fétisjellegű) esete bonyolultabb. Metz – és ebből a szempontból rettenetesen izgalmas a szöveg – a jelenkori mediális kutatásokat előlegezi meg, amikor a filmi közlés jelölési gyakorlatának egy alapjellegzetességére figyel fel. Ez pedig az, hogy a klasszikus előadóművészetekhez képest (mint amilyen pl. a színház) a filmi közlés nem feltételezi, (sőt) a kommunikációban résztvevők egyidejű jelenlétét. Ugyan az írásos kommunikáció alapjellegzetessége a közlés és az információ temporális elkülönítése („beszélgethetünk” rég halott, nem jelenlévő emberekkel); viszont a film (de egyben a rádió vagy a telefon, egyáltalán a modern telekommunikációs eszközök) ehhez képest annyiban hoznak újat, hogy a kommunikációs folyamat további komponensén, az észlelésen belül is létrehoznak egy olyan belső (temporális) differenciát, amely korábban csak a közlés/információ különbségére volt jellemző. ^[8] Ez a belátás fogalmazódott meg Metz klasszikussá vált formulájában, miszerint a film egy voyeurista és egy exhibicionista elvétett találkája.

Az természetesen vitatható, hogy miért lelik az emberek örömüket a filmnézésben (vagyis ez a kommunikációs forma egyáltalán miért életképes – végülis ez Metz kérdése), mindenesetre számomra nem tűnnek olyan nagyvonalúan megkerülhetőnek Metz javaslatai. KAB szövege abból indul ki, hogy minden mű-alkotás az anyag megformálása, és egyben implikálja a fikció elkeretező mozzanatát, amely kiszakítja az alkotás „anyagát” használati összefüggéséből. ^[9] Ez egy neo-arisztotelianus érv, ^[10] amely valóban megfontolandó; de amiről Metznél szó van, az nem a (művészeti) fikció általános elmélete, hanem a művészeti kommunikáció mediális változásának történeti elemzése. Ebből a szempontból pedig, vagyis ha a filmi jelölő speciális státusza a kérdés, Metz elemzése igencsak sok kapcsolódási pontot kínál fel a közvetítési médiumok iránt érdeklődő

jelenkori kutatások számára.

Mindenesetre az *Ez csak egy szivar* egészére jellemző, hogy amikor Metz a filmi jelölőről beszél, akkor azon a Kab-dolgozat tartalom-elemzést ért, annak ellenére, hogy a kritizált szöveg éppen az ellen hadakozik. Ezek után meglehetősen félrevezető a tanulmány gesztusa, amikor a „pszichoanalitikus filmelméletet” megvédi a „kognitív filmelmélet” (szintén méltatlan) kritikájától. Az idézett szöveghelyek érdekes módon inkább olyan típusú megnyilvánulások, amelyek nem e tudományos (rész)diszciplína (ti. a kognitív filmelmélet) gyakorlatát példázzák, és ennyiben nem e kutatások önértelmezésének horizontjából mutatják a pszichoanalitikus filmelméletet, jóval inkább tudománypolitikai csatározások dokumentumai, amelyek elsősorban tudományszociológiai relevanciával bírnak, például a tudományos kijelentések inflálódására adott reakcióképzést példázzák.

A tanulmányban ezek után következik a pszichoanalitikus kritika lokalizálása: „a pszichoanalitikus elemzés a művészetben olyan kulcs, amely csak bizonyos zárukba illik. Valószínűleg olyan filmek esetében működik elsősorban, amelyeket vagy eleve pszichoanalitikus tudatossággal készítettek, vagy témájukkal kapcsolódnak ehhez a tárgykörhöz.” A pszichoanalitikus filmelmélet ezek szerint motívumelemzésre *jogosult* (aminek a hatékonyságát és relevanciáját egyébként a tanulmány több helyütt vitatja), vagy pedig azoknak a motívumoknak a visszakeresését irányozza elő, amelyek a pszichoanalízis területéről származnak. Kielezve: e tézis elvitatja a pszichoanalitikus filmelméletnek a tudományosságra való minden igényét, amennyiben elvitatja tőle, hogy képes olyan információk feldolgozására, amelyek nem saját rendszeréből, hanem a „külvilágból” (például éppenséggel filmekből) érkeznek. Ezek után a pszichoanalitikus filmelmélet nem jogosult arra, hogy releváns válaszokat szolgáltatson kommunikációs gyakorlatunkról, sem az egyén pszichés háztartása és a kommunikációs gyakorlatok érintkezésének mikéntjéről, sem a társadalmi gyakorlatok szimbolizációjáról. A pszichoanalitikus filmelmélet megmarad (*maradjon meg*) tehetségtelen filozofok unaloműző és érdektelen gyakorlatának.

Viszont, és ez most a legfontosabb, ez a lokalizálás azáltal történhetett meg, hogy a szöveg elutasítja a (pszichoanalitikus filmelmélettel, és többek között) Metz szövegével történő érdembeli szembesülést. Éppen ezért jelentkezhet az értelmetlen és ellenséges hatalomként, amely(ek) mellett, mint az egykori hajósnak, csak félelemmel és rettegéssel lehet elhajózni. Pedig nem ez az egyetlen út (legalábbis Freud ezt tanítja), hogy Szküllá és Karübdisz mellett elhajózva idővel elmondhassuk: ó, Pénelopém, megérkeztem.

Jegyzetek

1. Az „autologikus” kifejezést Niklas Luhmanntól kölcsönöztem, akinél ez a terminus sokkal általánosabb jelentéssel bír, mint amilyen értelemben én használom, ti. minden kommunikációs gyakorlat alapjellegzetességét nevezi meg vele.
2. Itt hivatkozhatnánk Gadamernek a megértés történetiségéről vallott nézeteire.

3. Pl. a Kovács András Bálint által is vizsgált Metz szöveg több ilyen megkülönböztetést említ a filmelméletben: narratív/nem narratív, cinemaskóp/ nem cinemaskóp, hangos/néma, fekete-fehér/ színes film stb.
4. Metznél igen fontos az ösztön és készítés közötti különbségtevés, ezek éppenséggel nem szabadon felcserélhető terminusok.
5. A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi Szemle*, 1981. 35.
6. I. m., 37
7. I. m. 40.
8. A színházi bemutatás esetében – érvel Metz – a bemutatott (történet) nem valóságos, a színész játéka viszont igen. A színészi játék jelen ideje és a nézői észlelés ideje nincs és nem is lehet megkülönböztetve, vagyis egyidejű. Nem így a film esetében, ahol az észlelés ideje feloszlik a rögzítés és a befogadás ideje között – ez a különbség a filmi jelölő központi jelentőségű különbsége.
9. „Minden művészet – olvashatjuk az Ez csak egy szivarban – valamilyen matéria mesterséges átalakításával dolgozik. Ez az átalakítás mindig technikai jellegű, legfeljebb a technika komplexitásában rejlenek különbségek. Egyetlen művész sem kerülheti meg technikája fetisizálását, mert épp a technika révén átalakított tárgyon keresztül hoz létre egy félig látszat, félig valóságos világot.” A művészeti kommunikáció – mint kommunikáció – különböző formái azonban nem pusztán technikai komplexitásukban különböznek. Ráadásul ez a minőségi, de jóval inkább funkcionális különbözőség (gondoljunk itt például arra az eltolódásra, amely a portré és a fénykép között húzódik) egyáltalán nem is érthető meg, ha azt az alkotói oldalról próbáljuk megragadni (miként „fetisizálja” az alkotó a saját művészi gyakorlatát). Metz kiindulópontja éppen az ilyen szubjektivizmusok elutasítása, amennyiben – legalábbis ez rekonstruálható a mediális közvetítettségről vallott megfontolásaiból – a (művészeti) kommunikáció szerkezetének megváltozásával kapcsolja össze az alkotásokra adott nézői válaszok természetét.
10. Wolfgang Iser *A fiktív és az imaginárius* című könyve zárófejezetében ír erről a mimézis/ performancia közötti különbségtétel kapcsán.

© Apertúra, 2007. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2007/tel/torok-szkullak-karubdiszek/>

