

Gyenge Zsolt:

Kép, mozgókép, megértés. A filmelemzés fenomenológiai elmélete

- doktori értekezés -

Válasz Stöhr Lóránt opponensi bírálatára

Stöhr Lóránt bírálatának érdekessége, hogy habitusának és munkásságának megfelelően elsősorban a konkrét filmelemzésekre fókuszálva, azokon keresztül mutat rá az elméleti problémákra. Nagy koncentrációval követve a disszertációban megjelenő filmleírásokat és az azokból levont következtetéseket, éles szemmel világít rá egyes kérdésfelvetések megkérdőjelezhető mivoltára, vagy fogalmak adott esetben pontatlan használatára. Különösen értékesnek érzem azt, hogy gyakran olyan apró ellentmondásokra vagy következetlenségekre mutat rá a szövegben, amelyek jelenlétén a bírálatot olvasva magam is meglepődtem, és újra el kellett olvassam a vonatkozó szövegrészt, hogy meggyőződjek, valóban úgy szerepel. És akkor következzenek a felvetésekre adott válaszok.

Az értekezésre adott mindkét bírálat hiányolja a szövegből a kognitív tudomány eredményeinek vagy legalább kérdésfelvetéseinek beépítését a dolgozatba, azonban mindkettő más aspektusból teszi ezt. Stöhr Lóránt nem a tapasztalat során működésbe lépő mentális folyamatokat kutató kognitív tudományra, hanem konkrétan a kognitív filmelmélet jelenlétére (illetve annak hiányára) kérdez rá. A disszertáció előzetes terveiben egyértelműen szerepelt a felvázolt fenomenológiai filmelmélet következtetéseinek összevetése a legfontosabb filmelméleti irányzatokkal, és ezek között kiemelt helyet foglalt volna el a kognitív (illetve az ezzel szoros kapcsolatban álló ökológiai) filmelmélet elemzése. Azonban ezt a részt – amint ezt a disszertációban is kifejttem –, a szöveg koherenciája érdekében, illetve azért, hogy a dolgozat a legtöbb fenomenológiai tanulmánnyal ellentétben ne rekedjen meg a megközelítések elméleti kifejtésénél, kénytelen voltam kihagyni. Ugyanakkor a filmes fenomenológia két legfontosabb szerzője, Allan Casebier és Vivian Sobchack vonatkozó könyveikben alaposan körüljárják ezt a kérdéskört.

Mivel azonban a bírálatban e kérdés elhangzott, nagyon röviden megpróbálok válaszolni rá. Meglátásom szerint a kognitív filmelmélet a bölcsészetnek azt az ágát képviseli, amelyik a „filozofáló” humántudományok védelme érdekében – amint az Opponens is írja – „operacionalizálható fogalmak” és sémák segítségével próbálja a társadalmi hasznosságot biztosítani. A kognitív filmelmélet végeredményben nem tesz mást, mint a természettudományok szigorú rendjét próbálja meg érvényesíteni egy értelmező humántudomány, esetünkben a filmelemzés területén. Meglátásom szerint ennek eredményeként olyan elmélet jön létre, ami könnyen (talán gyanúsán könnyen?) érthetővé és kategorizálhatóvá teszi a nézőben a film hatására lejátszódó folyamatokat –

teljesítve ezzel az általánosan érvényes törvényszerűségek felállítására törekvő tudományosság igényeit. Ugyanakkor az az érzésem, hogy művészet esetében éppen az általánosítás teszi lehetetlenné az egyedi műalkotások tapasztalatának rögzítését.

Azonban a kognitív megközelítésnek számomra még egy problematikus pontja van, ami jól megmutatkozik a kognitív szerzők által használt befogadás/befogadó fogalmakban, szemben a fenomenológiában bevett tapasztalat kifejezéssel. A kognitív tudomány emberi mentális tevékenységek (felismerés, megértés, következtetés, interpretáció, ítéletalkotás, emlékezet, képzelet) *működésének* megértésére törekszik. A kognitív filmelméletet így az érdekli, hogy a néző miképpen fogadja be az adott művet, és arra kíváncsi, hogy milyen mentális folyamatok és reprezentációk révén érti meg a történetet. A disszertációban felvázolni kívánt fenomenológiai jellegű elemzés-elmélet ellenben ebben az értelemben hagyományosabb művészetelméletnek tekinthető, hiszen elsősorban a művekre kíváncsi. Vagyis leginkább nem az a érdekes, ami a nézőben zajlik, hanem az, hogy a film miként képes elérni azt, hogy a néző saját valóságos tapasztalatai részeként, és ennek megfelelő súllyal kezelje az alkotást. E révén egyrészt a film médiumában eleve bennfoglalt mediális jellegzetességekre derülhet fény, másrészt a konkrét film konkrét szerzője által választott megoldások szerepe és értelmezési lehetőségei körvonalazódhatnak. És a nézőben e során lezajló mentális folyamatok másodlagos jelentőségűek. Ezért is neveztem a címben ezt filmelemzés-elméletnek, és nem filmelméletnek: nem a film egészének (minden összetevőt beleértve a létrehozástól a nézőig) vagyok kíváncsi, hanem a film elemzését, értelmezését lehetővé tevő elméleti kereteket kívántam kidolgozni. Ha egyszerűen akarnék fogalmazni, filmkritika-elméletnek nevezném.

Bordwell a kognitív filmelmélet mellett érvelő, magyarul is megjelent cikkében egy adott ponton a kognitív álláspontot az általa átfogóan hermeneutikainak (vagyis értelmező jellegűnek) tekintett kortárs filmelméletek nagy csoportjával állítja szembe. „Ezen a ponton – írja – a kognitivizmus a hermeneutikai elméletek globális kritikájára ad alapot. Lehet amellet érvelni, hogy a hatékony elmélet sokkal inkább magyarázatot, mint leírást kínál. A filmelmélet hermeneutikai ága az elméleti doktrínából származtatott személyes metanyelv formájában ír le szövegeket. De a leírás, legyen akármilyen meghatározó vagy sziporkázó is, még nem magyarázat. A kognitív rendszernek ezzel szemben feltűnő előnye van. *Nem mond történeteket.* Nem hermeneutikai háló és nem allegorikus. Mint minden igaz elmélet, felveti a kanti kérdést, egy jelenség sajátosságait tekintve melyek létrejöttének feltételei? Majd e feltételek okozati, funkcionális vagy teologikus magyarázatait kutatja.”¹ Ezzel az érveléssel szemben csak azt tudom mondani, hogy mindezzel szemben a tágra értett hermeneutikai, illetve ezen belül a fenomenológiai filmelméleteknek megvan az az előnyük, hogy a mindennapi tapasztalat számára megragadhatatlan mentális folyamatok helyett a megélt világ tapasztalatát írják le. És még valami: nem csak a befogadóról, hanem magáról a műről/filmről is képes

¹ Bordwell, David: *Érvelés a kognitivizmus mellett*. In: *Metropolis*. 1998-99 tél-tavaszi. II/4-III/1. 14-33. o.

magyarázó erővel bíró leírásokat tenni.

A bírálat következő csomópontja a fikció kérdéskörével foglalkozik, és kérdéseket/problémákat fogalmaz meg a fikció működés módjával kapcsolatosan a disszertáció különböző pontjain e tárgykörben tett megjegyzésekre, kijelentésekre vonatkozóan. Mielőtt a felvetésekre egyenként válaszolnék, szeretném megjegyezni, hogy a dolgozatnak nem volt tárgya a fikció hatásmechanizmusának alapos elemzése, ezért nem is mélyültem el a téma szakirodalmában. Ennek ellenére megkerülhetetlennek látszott valamelyest foglalkozni azzal, hogy vajon minek köszönhető a fiktív történetek iránti oly erős vonzalom – de a fenti ok miatt lehet hiányérzet a vonatkozó alfejezet olvasásakor. Az alfejezet a mindennapi életvilággal való hasonlatosságot hozza fel egyik fontos jellemzőként, amivel kapcsolatban az Opponens felhívja a figyelmet arra, hogy az emlékezet szelekciós mechanizmusa nagyban hasonlít a történetmesélésre, és ez is szerepet játszhat hatásában. Ami azonban igazán megvilágító erejű volt számomra, hogy itt bekapcsolja a dokumentumfilmek problémáját, jelezve, hogy nem pusztán a fikcióra, hanem minden narratív műfajra igazak az állítások. Ezzel a megállapítással egyetértek, azonban annyit tennék hozzá, hogy én nem a narratív film gyűjtőfogalommal helyettesíteném a fikciós filmet, mint ahogy az Opponens javasolja, hanem arra hajlanék, hogy a narratív dokumentumfilmeket a fikciókhoz hasonlóan működőként kell értelmeznünk. Az a helyzet ugyanis, hogy a legtöbb dokumentumfilm világával a nézőnek nincs több kapcsolata, mint a fikcióbelivel, ráadásul sokszor a dokumentumfilmben is egy olyan lezárt történetet kapunk, amihez minden információ magából a filmből származik (és mint tudjuk, Eco szerint ezek a fikció vonzerejének legfőbb forrásai). Vagyis az az érzésem, hogy a narratív dokumentumfilmeket e tekintetben a fikcióhoz kellene sorolnunk (vajon hatásában mennyire más, mint egy „megtörtént események alapján” típusú fikciós film?) – de egyelőre még ez csak előzetes megérzés, illetve egy újabb, dokut és fikciót összehasonlító kutatás lehetséges kiindulópontja, mintsem komoly megalapozottsággal bíró tudományos kijelentés.

Ugyancsak a fikció kérdésével foglalkozik az a felvetés, amelyik a videóművészetet taglaló fejezetben leírt taxonómiát vitatja, nagyon éles szemmel világítva rá egy elírásra, vagy figyelmetlenségből származó hibás fogalmazásra. A disszertációt idézve kérdezi meg az Opponens, hogy ha a fikciós film tipológiájának nevezem a mozit, a kísérleti filmet és a videóművészetet magába foglaló rendszert, akkor mi alapján tekintem eleve fikciónak a kísérleti filmet és a videóművészetet. Valójában itt pontatlan fogalmazásról van szó, egy bekezdéssel korábban még ezt a modellt a „főbb filmes formákat” megkülönböztetéseként aposztrofáltam. Ha ez így van, akkor viszont adódik a kérdés, hogy mi van a dokumentumfilmekkel. A disszertációban is idézett Alan Williams modell, amelynek továbbgondolásáról van itt szó, még tartalmazza a dokumentumfilmet, azonban ezt egy annyira különálló, külön formákkal és szabályokkal rendelkező területnek gondolom, amellyel még

alaposan nem foglalkoztam, így tudományos igényű elemzésébe nem mennék bele. Ráadásul itt számomra a tét az volt, hogy a videóművészetet helyezzem el filmes kontextusban. De mindenképpen a dokumentumfilmet is egy elemnek gondolom e modellben, csak abban nem vagyok biztos, miként lehetne sok kapcsolódó ágát (pl. a híradót, televíziós riportot, élő közvetítést, stb.) itt kezelni. Viszont ez a disszertációnak nem is tárgya.

A következőkben két elméleti fogalom, a nézőpont/perspektíva és a keret használatával és magyarázatával kapcsolatosan vet fel kérdéseket a bíráló. Elsőként azt nehezményezi, hogy a szöveg többször kvázi szinonimaként használja a perspektíva és nézőpont fogalmakat. Ezzel az a helyzet, hogy fogalmilag ez valóban pontatlan, azonban talán azzal menthető ez a pongyolaság, hogy a disszertáció gondolatmenete szempontjából elsősorban nem a perspektíva szerkesztési elvei a fontosak, hanem az, hogy egy valahonnan (egy bizonyos nézőpontból nézett) térrel van dolgunk. A perspektíva a perspektivikus képet mondhatni természetesen, automatikusan megvalósító filmben számomra a megfigyelés és a tekintet elemzése szempontjából volt fontos.

A keret kérdéskörével kapcsolatban az Opponens elsősorban az elméleti probléma ábrázolására használt filmes példák relevanciáját kérdőjelezi meg. A dél-koreai Hong Sang-Soo filmjeivel kapcsolatban például arra hívja fel a figyelmet, hogy a történet pontos körülményeinek homályban maradása nem a térkezelésnek és az időnként szűkre szabott kereteknek köszönhető, hanem dramaturgiai és időkezeléssel kapcsolatos okokra vezethető vissza (3. o.) A történet többértelműsége valóban elsősorban ezeknek köszönhető, viszont úgy gondolom, hogy a kép keretének ilyen használata, a zoomolás, vagy a keret szűkösségére való rávilágítás igazából vizuális és térbeli megvalósulása a film dramaturgiájában és időkezelésben megvalósuló „stratégiájának”. Vagyis pusztán arról van szó, hogy a rendező vizuális eszközökkel is átélhetővé teszi a film alapvető hatásmechanizmusát.

Nagyon fontos szempontokra világít rá az Opponens a Kiarostami elemzésekben felmerülő önreflexivitással és annak disszertációban való kezelésével kapcsolatosan, amely alaposan elgondolkodtatott e válasz írásakor. Alapvetően azt nehezményezi, hogy Király Hajnal és egyéb szerzők segítségével az iráni rendező önreflexív gesztusait lényegileg különbözőnek állítom be a nyugati modernista filmben megszokotthoz képest. Erre vonatkozóan azt szeretném leszögezni, hogy legtöbb szempontból Király Hajnallal ellentétben én éppen Kiarostami nyugati jellegzetességeit hangsúlyozom, azt állítva, hogy a térszerkesztés, a perspektíva és az egyedi nézőpont kiválasztása révén hangsúlyozottan nyugati logikát valósít meg, radikálisan eltávolodva a keleti képalkotási tradícióktól.

Az önreflexió kérdésében viszont nagyon vékony a határvonal, főleg, hogy az Opponens éles

szemmel világít rá egy általam is idézett Kiarostami nyilatkozatra, amelyben ő kifejezetten nyugati modernista jellegű önreflexív szándékait hangsúlyozza. Ezzel szemben én azt állítom, hogy az iráni filmes önreflexiója – igen, saját állítása ellenére is – más töről fakad. Kiarostami ugyanis érzésem szerint az önreflexív megnyilvánulásokkal nem a film médiumának tudatosítására törekszik, hanem a film médiumát pusztán arra használja, hogy minden történés valahonnan megfigyeltségére utaljon. Ez a nyugati világképben és képvilágban evidens jellegzetesség elsősorban a keleti világértelmezésben és képalkotási tradícióban bír jelentőséggel, ahol – amint azt a disszertáció más részében kifejtem – az egyéni/egyedi nézőpontnak nincs, vagy elhanyagolható a relevanciája. Vagyis látszólag Kiarostami kamerába nézése és filmforgatási jelenetei nem sokban különböznek az Opponens által megidézett nyugati modernista filmekéhez képest, azonban keleti kontextusukban számomra mégis nagyon más jelentéssel bírnak. Tehát – az Opponens ellenérveit és ellenpéldáit is végiggondolva – kifejezetten relevánsnak tartom a nyugati modernista önreflexió keretében való tárgyalást, azonban úgy érzem, Kiarostami Iránban készült filmjeiben nem ezen van a hangsúly.

Végül még a bírálat egy rövid, ám számomra annál fontosabb megjegyzésével foglalkoznék. Az Opponens kiemeli, hogy a disszertáció egyik legfontosabb hozadéka az a felemásság fogalom lehetne, amit a szöveg Vivian Sobchack film-test fogalmának helyettesítésére javasol. Viszont utána kifejezetten hiányolja, hogy az a disszertáció, amelyik hangsúlyozza magáról, hogy nem akar megmaradni az elmélet- és fogalomalkotásnál, hanem konkrét filmelemzésekben is működtetni szeretné a teoretikus kereteket, végül ezt a fogalmat alig használja. Teljesen jogosnak érzem a megjegyzést, és csak azt tudom válaszolni, hogy ennek a felemás megoldásnak az óvatosság volt az oka. A disszertáció ugyanis a filmfenomenológia talán legelismertebb és legalaposabb kutatójának legfontosabb alapfogalmát kérdőjelezi meg, így aztán nem voltam teljesen biztos abban, hogy megalapozott a kritika. Éppen ezért bántam óvatosan a fogalom további használatával, hogy ha a bírálatok esetleg megközelítésem tarthatatlan mivoltára világítanak rá, ne dőljön össze az egész konstrukció. Viszont a két opponencia is megerősített abban, hogy a fogalom használható, ezért a szöveg esetleg könyvvé továbbfejlesztendő változatában mindenképpen megkísérlem a felemásság tapasztalatának konkrét filmekkel kapcsolatos leírását is.

Köszönöm a figyelmet, a bíráló és a pozitív megjegyzéseket egyaránt.

Gyenge Zsolt, doktorjelölt

Budapest, 2013. április 27.