ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 13, številka 1-2, junij 2009 · ISSN 1408-2969

FILM IN PSIHOANALIZA – KRITIKA

Noël Carroll

Obeti filmske teorije: osebna ocena

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Noël Carroll, »Obeti filmske teorije: osebna ocena«, *Analiza: časopis za kritično misel* 13, št. 1-2 (2009): 95–124.

Prevod. Licenca Creative Commons, ki velja za arhiv revije, za prevode ne velja; pravice izvirnika pripadajo njegovim imetnikom.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je izvirna tiskarska datoteka številke, ki ji je bil leta 2026 dodan ta naslovni list. Strani in prelomi ustrezajo tiskani izdaji.

Noël Carroll
Prevedel Božidar Kante

Obeti filmske teorije: osebna ocena[1]

Hitro širitev institucije filmskih študij v zadnjih dveh desetletjih v ZDA je nedvomno tako ali drugače podpiralo nekaj, kar se imenuje filmska teorija ali – kot so zmožni reči njeni ministranti –, preprosto Teorija – prvovrstna kontinentalna zadeva, središčno sestavljena iz prvin Louisa Althusserja, Jacquesa Lacana in Rolanda Barthesa, pogosto z opcijskimi značilnostmi, pogosto neskladno izpeljanimi iz Michela Foucaulta, Julie Kristeve, Pierra Bourdieuja, Gillesa Deleuza in (včasih *morebiti*) iz Jacquesa Derridaja, skupaj s prispevki francoskih cinefilov, kakršni so Christian Metz, Raymond Bellour in Jean-Louis Baudry, četudi so bili ti na splošno precejeni – dasiravno različno – skozi razlagalce, kakršni so Stephen Heath, Kaja Silverman in Teresa de Lauretis.

Univerze so imele programe filmskih študij za ekonomsko ugodnost, ki verjetno spodbuja povpraševanje, v tem kontekstu pa je tako imenovana Teorija igrala ekonomsko vlogo pri upravičevanju oblikovanja filmskih programov. Kajti tisto, kar je živelo pod imenom Teorija, je bilo gotovo dovolj globokoumno, da je prepričalo neinformiranega administratorja ali omahljivega pooblaščenca, da so filmske študije vsaj tako intelektualno zapletene kot teorija strun, DNK ali hipoteze o množičnem paralelnem procesiranju.

To, ali je bilo nujno, da so filmske študije dobile državljansko pravico na tak način, je odprto vprašanje. Morda (kot sem nagnjen misliti) bi bile sile trga same dovolj za vzpostavitev te institucije. Vendar se vsekakor zdi, da je Teorija igrala ideološko-institucionalno vlogo podeljevalca državljanske pravice, četudi je bila vloga naposled zgolj obstranska. Dalje, pričakovanje zlata »v tistih hribih, kjer živijo divje koze«, je preveč univerzitetnih založb opogumilo, da so vlagale v filmske publikacije, posebej tedaj, ko so skrivna romanja Teorije olajšala njihovo racionalizacijo sprostitve njihove tradicionalne vloge kot akademskih vratarjev. Zato so filmske študije poplavili ponavljajoči se zvarki Teorije v iskanju istega trga na dokaj enak način, kot so potrošniki soočeni z velikim številom le neznatno razlikujočih se šamponov.

Zanimivo – zdaj ko se zdijo filmske študije spravljene na ameriške univerze – s TV in kulturnimi študijami, ki čakajo za njimi v vrsti za uzakonitev – se za Teorijo zdi, da peša. Ljudje, kakršen sem jaz, bi si gotovo želeli domišljati, da

[1] Prevedeno po Noël Carroll »Prospect for Film Theory: A Personal Assessment«, v David Bordwell in Noël Carroll (ur.), *Post-theory*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996, str. 37-68.

je to rezultat priznanja, da je bila Teorija tehtno zavrnjena, četudi bi moral dopustiti, da je natančnejša razlaga ta, da je Teorija preživela svojo akademsko koristnost ali da ji je zgolj zmanjkalo goriva (da se je izčrpala). Vendar vsekakor postaja primerno – kakorkoli naj je že prišlo do zapustitve Teorije – ko ta Teorija krepeni, razmišljati o tem, ali je teoretiziranje – z malim »t«, ne na način lastnega imena – mogoče. Kajti četudi je Teorija mrtva, hočemo vedeti, ali ima teoretiziranje o filmu kako prihodnost.

Glede na te okoliščine je cilj tega eseja raziskati obete za filmsko teorijo. Da bi se približal temu predmetu, bom začel – v najdaljšem delu tega eseja – z orisom tistega, kar štejem za največje ovire za filmsko teoretiziranje v sedanjem času, od katerih so mnoge dediščina Teorije, na katero smo namignili zgoraj. Moje prepričanje je, da vse dotlej, dokler bodo te ovire še naprej zbujale pozornost domišljije učenjakov, plodno teoretiziranje o filmu ne bo verjetno.

V bolj skrajšani obliki bom tudi poskusil ponuditi minimalno označitev tistega, za kar menim, da je najbolj koristen okvir, ki bi ga utegnili uporabiti za filmsko teoretiziranje danes. Naposled, ogledal si bom posledice privzetja tega okvirja za oceno ene od vodilnih razprav (ali nemara ene od *edinih* razprav) med sodobnimi filmski teoretiki, namreč rivalstva med psihoanalitično filmsko teorijo in kognitivno teorijo (tendenco, ki jo predstavljajo nekateri eseji v tem zborniku).

Ovire za filmsko teoretiziranje

1. *Monolitična pojmovanja filmske teorije*. Zdi se mi, da je v zgodovini filmskega teoretiziranja prevladovalo pojmovanje, kaj naj bi filmska teorija bila v okviru modela enotnega telesa idej z nekaterimi jedrnimi trditvami, iz katerih na različne načine sledijo sklepi o konkretnih primerih, ko so enkrat obravnavane nekatere empirične možnosti. Tako tolmačenje filmske teorije bi metaforično lahko imenovali fundacionalistično. Moj ugovor je, da je tako monolitično pojmovanje filmske teorije v napoto produktivnemu teoretiziranju o filmu, katerega teoretiziranje je mogoče najbolje razumeti v okviru produktivnih filmskih teorij, ne pa Filmske Teorije.

Filmska teorija, kakor je bila doslej najpogosteje rabljena, je bila ena sama; filmska teorija je bila splošno pojmovana kot dokaj obsežen instrument, za katerega se je domnevalo, da odgovarja na dejansko vsako upravičeno vprašanje, ki ste ga utegnili imeti o filmu. To gledišče se naravno sooča z gledališčem na naše torišče raziskovanja kot pluralno, to je, z gledališčem, ki priporoča mišljenje v okviru filmskih *teorij*, ne pa v okviru filmske *teorije*. To je, raje kot teoretizirati o vsaki prvini filmskega sloga v luči omejenih teoretičnih predpostavk – na primer o domnevni zavezanosti medija realizmu ali o njegovi neizogibni ideološki usodi k prešitju – bi lahko nadaljevali tako, da bi zgradili lokalne teorije, na primer teorijo filmskega suspenza, filmske metafore, gibanja kamere ali narativnega dojetja in celo o retoriki ideologije, ne da bi pričakovali, da je mogoče te teorije malega obsega zbrati in združiti v množico predpostavk, ki bi segale bodisi čez naravo bodisi čez funkcijo filma.

Tudi ni nikakršnega razloga za mišljenje, da mora biti filmsko teoretiziranje omejeno na slogovne značilnosti filma. Imenujmo hipotezo o delovanju mednarodnih trgov na korporativna odločanja filmska teorija vse dotlej, dokler hipoteza vključuje splošne domneve o vzorcih ali zakonitostih v praksah delanja filmov, ki vključujejo distribucijo in njene vplive kot tudi filmsko konstrukcijo in recepcijo. To je, naj vse šteje kot filmsko teoretiziranje vse dotlej, dokler vključuje produkcijo posploševanj ali splošne razlage in pojme o filmski praksi.

Tako gledišče na filmsko teoretiziranje je v ostrem navzkrižju z nekaterimi najbolj tradicionalnimi vnaprejšnjimi pojmovanji filmske teorije. Tisto, kar se pogosto imenuje klasična filmska teorija, ne le konceptualizira to dejavnost kot Filmska Teorija, temveč kot *Filmska* Teorija – to je kot tista, ki je zavezana specifičnosti medija na tak način, da mora biti vse, kar šteje za teoretiziranje o filmu, povezano z značilnostmi medija, za katere se misli, da so edinstveno ali bistveno filmske. Filmska teorija se mora nanašati na tisto, kar je razločevalno filmsko, sicer ne sme šteti za filmsko teorijo, temveč za nekaj drugega, podobno kot narativna teorija.

Te vrste ozki, esencialistični pogledi na filmsko teorijo dandanes domnevno niso pogosto izrečeni. Kjer pa kajpada ostajajo vplivni, kot v delu psihoanalitičnega filmskega teoretika Christiana Metza in v pojmovanju fotografije Rolanda Barthesa in njegovih filmskih privržencev, so ovire za filmsko teorijo in jih je treba dialektično odstraniti.

Največji problem esencialistične filmske teorije pa je kajpada to, da kaže, da je zmotna. Vendar je vsaj še drug problem esencialistične filmske teorije v tem, da nadeva plašnice teoretski domišljiji z omejevanjem tega, katera so tista vprašanja, ki jih gre pravilno zastaviti o filmu. Vendar se zdi – še posebej zato, ker je esencializem videti filozofsko pogrešljiv – da obstaja nezadosten razlog za vztrajanje pri njegovih omejitvah.

Namesto da razmišljamo o filmski teoriji kot enotni, eni sami teoriji, bi utegnilo biti bolje razmišljati o njej kot polju dejavnosti, nemara kot o sociološki teoriji, kjer mnogo različnih projektov – teorije o brezdomstvu v Ameriki, teorija generične družbene kohezije, razrednem boju v Indiji, o ponovnem vzniku religioznega fundamentalizma po celem svetu – z različnimi ravnemi splošnosti in abstraktnosti soobstajajo, ne da bi jih subsumirali pod eno samo splošno teorijo. Filmsko teoretiziranje danes bi se moralo podobno nadaljevati na različnih ravneh splošnosti in abstrakcije.

Celo če bi filmsko teoretiziranje utegnilo biti nekega dne organizirano v splošno teorijo (kar se mi zdi neverjetno), smo zdaj kljub temu stežka v položaju, da bi taki teoriji dali okvir, saj v tem trenutku vemo tako malo. Vsekakor edini način, kako priti do tega, da bomo videli več, pa je, da razvijemo teorije, v malem merilu, o domala vsakem vidiku filma, ki si ga je mogoče zamišljati.

Filmsko teoretiziranje bi moralo potekati – kot sem dokazoval drugje –, po kosih. Vendar bi moralo biti tudi raznoliko. Kolikor se teoretiki lotevajo filma z mnogih različnih kotov, z različnih ravni abstrakcije in splošnosti, si bodo morali pomagati z multidisciplinarnimi okvirji. Nekatera vprašanja o filmu

utegnejo raziskovalca poslati k ekonomiji, medtem ko druga zahtevajo pogled v psihologijo zaznavanja. V drugih primerih utegnejo sociologija, politična znanost, antropologija, komunikacijska teorija, jezikoslovje, umetna inteligenca, biologija ali narativna teorija ponuditi začetna raziskovalna orodja, ki jih terja filmska teorija, da bi začela razvijati teorije tega ali onega vidika filma.

V nasprotju z esencialističnim teoretikom, ki utegne omalovaževati raziskave v drugih disciplinah kot usodno pomešane, jaz menim, da je zaskrbljenost glede teoretične čistosti ovira za teoretično odkritje. Filmsko teoretiziranje bi moralo biti interdisciplinarno. Morali bi ga zasledovati brez pričakovanja, da bomo odkrili enotno teorijo, filmsko ali sicer. To je, moralo bi biti nepristransko glede metodoloških okvirjev, ki jih raziskuje.

Nemara se zdi v tem zgodovinskem kritičnem času nenavadno rotiti, da naj bo filmska teorija multidisciplinarna, saj je mogoče trditi, da je Teorija – tista zbirka Althusserja, Lacana, Barthesa in drugih – očitno interdisciplinarna glede na to, da je bil Althusser filozof, Lacan psihoanalitik, Barthes pa literarni kritik. Pa vendarle se sprašujem o interdisciplinarnih pretenzijah Teorije, saj je Teorija, kot jo prakticirajo na oddelkih za film – in sosednih oddelkih za književnost – dejansko korpus kanoničnih besedil ali avtorjev; ta korpus avtorjev rabi prej kot paradigma *ene same discipline* v nastajanju. Težko opogumlja multidisciplinarno raziskovanje. Vselej podpira, ko pride na primer do slikovnega zaznavanja, drug pogled na zagonetno Foucaultovo govorjenje o *Las Meninas*, ne pa branja katere si že bodi sodobne eksperimentalne psihologije o predmetu vida.

V sredi sedemdesetih let so vodilnega francoskega filmskega teoretika res predstavili poslušalstvu, ki mu je bilo ponovno zatrjeno, da je govorec – poleg tega, da je poznavalec filma – tudi mojster antropologije, filozofije, umetnostne zgodovine, semiotike, psihoanalize, literarnih študij, jezikoslovja itn., na kar je neki šaljivec odgovoril: »Seveda, V Parizu je vse to nekako ista stvar«. Ali je ta pripomba bila upravičena ali pa ne za pariško intelektualno življenje, pa v tem trenutku nudi pošteno označitev Teorije (ZDA slog), ki je – daleč od tega, da bi bila multidisciplinarna – prej potrjen seznam branja razvrščenih razdelkov besedne analize (tako literarne kot filmske).

Filmske študije v ZDA so bile verjetno v zgodnjih sedemdesetih letih ironično bolj multidisciplinarne pred svojo apoteozo ali vsaj pred »profesionalizacijo« pod pokroviteljstvom Teorije. Toda to obdobje eksperimentiranja z alternativnim okvirom – od antropologije in kinezije do fenomenologije – je izkoreninila uničevalna sila Teorije.

Težko se splača biti preveč nostalgičen glede teoretičnih izletov zgodnjih sedemdesetih, saj so bili skoraj v vsakem primeru diletanski, ne pa strogi, to prizadevanje pa se na nesrečo nadaljuje tudi pod predpisi Teorije, kajti njeni praktiki domala vselej dobijo svojo filozofijo ali antropologijo iz vira druge ali tretje roke (raje kot da bi ju ustvarili sami). Filmski teoretiki v prihodnosti bodo idealno v pravem smislu interdisciplinarni v tem, da bodo obvladovali pravo poznavalstvo praktika več kot ene discipline, ne pa da so epigoni šole mišljenja, ki jo združuje potrjen seznam branja, ki načrtuje čezdisciplinarni imperializem.

Podobno kot klasična esencialistična teorija je tudi Teorija ovira za pristno teoretiziranje, ker je predstavljena kot enoten ali totalizirajoč sistem. Pod njenim varstvom filmski teoretik načrtuje spraviti vsak vidik filmskega pojava pod okrilje domnevnih zakonov in kategorij njegove ali njene minimalno prikrojene različice vladajoče ortodoksije. Teoretiziranje postane rutinska uporaba neke večje, enotne teorije ob vprašanjih filma, katere postopek v vsakem primeru nepresenetljivo umeša v grobem enake odgovore ali pa znatno podobne odgovore. Čisti rezultat je, skratka, teoretično osiromašenje.

Protistrup za to osiromašenje je, tako jaz mislim, da se upremo skušnjavi totalizirajoče filmske teorije in sledimo vodilu teoretiziranja po kosih, kamorkoli naj nas že pelje. Kot filmsko teorijo bi morali podpreti vsakršno smer raziskovanja, ki je posvečena ustvarjanju posplošitev, nanašajočih se na filmske pojave, ali splošne razlage filmskih pojavov ali smer raziskovanja, ki se posveča prepoznavanju, sledenju in/ali razlagi vsakršnih mehanizmov, sredstev, vzorcev in zakonitosti na filmskem polju. Kot smo že pripomnili, to raziskovanje lahko poteka na mnogih različnih ravneh splošnosti in abstrakcije in lahko vzame za svoje predmete tako različne stvari, kot sta tehnika rezov in industrijski kontekst.

Tisto, kar naredi nekaj za filmsko teorijo, je, da je to splošen odgovor na splošno vprašanje, ki ga imamo o nekem pojavu, za katerega predteoretično menimo, da sodi v delokrog filma. Tako raziskovanje je teoretično zato, ker je splošno, filmska teorija pa je zato, ker se nanaša na filmsko prakso. Dalje, ker lahko o filmu zastavimo tako mnogo različnih vrst splošnih vprašanj, ni neke skupne značilnosti, za katero bi lahko pričakovali, da so jo bodo delila vsa naša vprašanja. Nekatera teoretična vprašanja o filmu, na primer, o filmskem zaznavanju, utegnejo imeti odgovore, ki prvenstveno opozarjajo na filmske forme in strukture, medtem ko se drugi različni odgovori na drugačna vprašanja utegnejo nanašati na ekonomske sile. To je, nekatere teorije so lahko formalne, medtem ko utegnejo biti druge socialne. Naša zbirka filmskih teorij utegne zelo upravičeno zajemati mešano vrečo. Preprosto ni nobenega razloga za mišljenje, da nam bo vsaka filmska teorija imela nekaj povedati o istem predmetu, kakršen je na primer način, v katerem vsak in vsi vidiki nekega filma nastopajo v zatiranju ali osvoboditvi filmskega gledalca.

2. *Zamenjevanje filmske teorije s filmsko interpretacijo*. V zdajšnjem trenutku je morda največja ovira za filmsko teorijo zamenjevanje filmske teorije s filmsko interpretacijo. Mnogi filmski učenjaki si domišljajo, da ustvarjajo filmsko teorijo, ko si dejansko zgolj izmišljajo interpretacije posameznih filmov, četudi v prikritem, »teoretično« izpeljanem žargonu. En razlog, da smo zašli v to slepo ulico, je nedvomno – tako se mi zdi –, da imajo filmski učenjaki na splošno zelo malo, če že sploh kako, osnovno poznavanje dejanskih praks izgradnje teorije, saj ima večina njih izključno hermenevtični trening v nasprotju z izobrazbo v teoretičnih disciplinah, kakršni so naravoslovne in družbene znanosti ali filozofija. Posledica tega je, da večina filmskih učenjakov dejansko ne razume razlike med teorijo in interpretacijo, očitne nuje, če naj filmska teorija uspeva.

Kot je pokazal David Bordwell v knjigi *Making Meaning*, je filmska teorija na splošno vključena v filmske študije kot vzorec, na podlagi katerega filmski učenjaki skujejo interpretacijo posameznih filmov. Filmska teorija ponudi glavne premise, iz katerih je mogoče izpeljati interpretacijske sklepe, ko je film enkrat opisan (ali zmotno opisan) tako, da da upogljivo (znano tudi kot dvoumno) manjšo premiso, ali pa filmska teorija ponudi tako imenovana semantična polja, na ozadju katerih razlagalec počne nekaj, kar se zdi zelo podobno prosti asociaciji. Še več, ta razlastitev teorije zaradi interpretacije se zaostri z značilnimi razmerami filmske vzgoje, ki daje tako visoko nagrado za konstrukcijo interpretacije posameznih filmov, saj filmska vzgoja/izobraževanje zabrede v blato formata en razred/en film (format, ki se zrcali v mnogih profesionalnih člankih o filmu).

Lahko bi si kajpada zamišljali produkcijo teorije filmske interpretacije. Interpretacija posameznih filmov kajpada ni teorija, ne glede na to, kako strokoven se zdi jezik interpretacije. Kajti teorija vključuje spreminjajoče se kategorije in hipoteze o eksistenci splošnih vzorcev, vendar odkritje, da se te kategorije in hipoteze uprimerjajo v posameznem primeru, ni zadeva teorije. To je razlika med odkritjem eksistence virusnega sindroma in odkritjem, da ga ima Henry.

Poleg tega velik del – vendar pa ne vse – teoretiziranje vključuje vzročno sklepanje, ki je drugačno od interpretacije pomena. Tisto, ker je tako nenavadno glede spektakla »filmske teorije« v zadnjih dveh desetletjih, je, da razlagalci zelo pogosto lotevajo stvari tako, da berejo Teorijo v filmu, kot da bi prisotnost umeščanja subjekta – domnevno vzročnega procesa – lahko bila potrjena s hermenevtično dopustitvijo odkritja alegorije Imaginarnega, znova povedanega v izbranem filmu. Ob dani zadostni širini lahko verjetno alegorizirate vsakršno stvar, da bi povedali, karkoli si že želite, vendar to ne bo vzpostavilo vzročne povezave, kjer je ni. Kjer filmska teorija ponudi interpretom alegorije, da berejo v njih, karkoli si že želijo, so obeti za vzročno raziskovanje črni.

Ni nobene osnove za razmišljanje, da mora filmska teorija v vsakem primeru sploh kaj imeti s filmsko interpretacijo. V mnogih primerih bi dejansko pričakovali, da bi se ti dve dejavnosti morali ločiti. Filmska teorija govori o splošnem primeru, medtem ko ima filmska interpretacija opraviti s problematičnimi ali zagonetnimi primeri ali z zelo posebnimi primeri filmskih mojstrovin. Filmska teorija gre po sledi regularnosti in norme, medtem ko najde filmska interpretacija svojo naravno poklicanost v tem, da ima opraviti z odklonom, s tistim, kar krši normo ali tistim, kar jo presega, ali s tistim si jo ponovno zamišlja.

Filmska teorija morda včasih nudi ozadje, ki kritiku omogoči, da umesti tisto, kar je zanimivo o nekem razhajanju s splošnim vzorcem ali funkcijo sredstva ali filmskega lika. Celo če dopustimo to možnost, je treba obdržati v glavi dve drugi misli. Prvič, da ne zahtevamo teorije, da bi pokazali razhajanje, saj bo ta trik opravil intuitivno zgrajen primerjalni razred. Drugič, da morda vsaka teorija ne deluje na ta način. Nekatere ekonomske teorije industrijske formacije utegnejo biti nepomembne za interpretacijo zaradi njihove ravni splošnosti, medtem ko so lahko nekatere fiziološke teorije zaznavanja filma enako nepomembne zato, ker ne poznajo izjeme. In lahko se kajpada tudi primeri, da teori-

ja nekega standardnega filmskega sredstva, kakršno je montaža gledišča, lahko pojasnjuje svoje stališče glede nekega tako posvetnega pojava, da se izkaže, da ni nikoli primerna za interpretacijo.

Niti ne bo splošna teorija dejansko zdravilo za vse bolezni interpretacije. Kajti pokaz, da je film primerek neke splošne teorije, bi impliciral, da je ta film v nekaterih vidikih rutina, to je, zelo podoben vsemu drugemu na istem teoretičnem področju in zato dejansko nevreden posebne interpretacije.

V zadnjih dveh desetletjih je tisto, kar se je imenovalo Interpretacija Inc. šlo po poti – pozabljajoč prejšnje ugovore – uporabe Teorije ali fragmentov Teorije, kot kamen filozofov, ki spreminja vsak film na vidiku v sijočo interpretacijo. Vendar se to ne zdi zgolj pojmovno nestrpno do idiografske (v nasprotju z nomotetično) smerjo interpretacije; postaja tudi strašno monotono, saj vsak film prihaja iz standardnega stroja za klobase in diši in je videti enako.

Ne le da se sodobni filmski poznavalci pretvarjajo, da odkrivajo tehniko za tehniko in film za filmom, ki uprimerja ta ali oni splošni vzorec – kakršna je imaginarna identifikacija ali umeščanje subjekta – filmski poznavalci tudi trdijo, da so našli filme, ki *izražajo* zadevne teorije, to je, filme, vključno z B filmi, ki si delijo teme s takimi osebnostmi, kot so Freud, Lévi-Strauss in Lacan. Verjetno lahko naredimo, da vsaka stvar pomeni neko drugo stvar, ko so interpretacijski protokoli tako razrahljani, kot so dandanes na oddelkih za kritištvo, toda problem, na katerega želim pokazati, ni očiten anahronizem tako mnogih izmed teh interpretacij, temveč dejstvo, da ponarejanje takih interpretacij ne tvori izgradnje teorije. Če je res mogoče sprejemljivo pokazati, da je film *Vsak zase* in *Bog proti vsem* neodvisno odkril lacanovski scenarij otrokovega vstopa v jezik, potem bo Herzog – ne pa njegovi razlagalci – tisti, ki bo štel za teoretika.

Še več, kjer smotri interpretacije ženejo izbiro teorije, so obeti za filmsko teorijo slabotni. Kajti teorije, ki so najbolj uporabne za razlagalce, bodo tiste, katerih osrednji izrazi so maksimalno nejasni, dvoumni ali neomejeni v okviru meril uporabe. Kajti take teorije je mogoče uporabiti za širše število primerov, četudi z dvoumjem in muhastimi asociacijami. Zdi se, da se bo interpretacijska produktivnost spreminjala v obratnem sorazmerju z natančnostjo teorije. Teorije z večjim »faktorjem potuhnjenosti« so bolj privlačne za poznavalce, ki jih zanima predvsem ustvarjanje interpretacij, saj bo take teorije mogoče uporabiti domala vsepovsod in na več kot na le en način. Bodo, kot gre reklo, »produktivne«. Pa vendarle tam, kjer sta jasnost in natančnost popolnoma zanemarjeni, utegne biti teorija zelo upravičeno ustvarjanje megle.

V sedanjem filmskem poznavalstvu teorija ni le zamenjana z interpretacijo, temveč se tudi začenja zamenjevati s filmskim kritištvom, kjer se poststrukturalizem identificira z modernizmom ali – če imate to raje – s postmodernistično filmsko prakso. Tako Laura Mulvey odkriva, da klasično ustvarjanje filmov ni nič manj kot psihoseksualno regresivno, medtem ko težava njenega lastnega protifilma obljublja evolucijo Simbolnemu, kot da bi avantgardna, modernistična filmska praksa šla roko v roki z zrelostjo. V zadnjih dveh desetletjih je bila tako imenovana Teorija dejansko preveč pogosto udeležena pri rabi v strankarskih zadevah raznih filmskih gibanj.

Lahko bi dokazovali, da prejšnja označitev zamenjave interpretacije in teorije bolje ustreza osemdesetim kot sedanjosti. Kajti danes, se lahko reče, je manj vere v Teorijo, kot jo je bilo včeraj. Fragmenti Teorije ostajajo v slovarju filmskih poznavalcev; govorijo, na primer, o umeščanju subjekta. Vendar se to dogaja brez zaveze do popolne Teorije, iz katere izvirajo take fragmentarne besedne zveze. Če pa je to kajpada res, potem je to celo večja ovira za prihodnje teoretiziranje, saj vztrajanje arhaičnega govora Teorije poudarja iluzijo, da ljudje delajo teorijo. Torej medtem ko je v preteklosti obete za teorijo preprečevala zamenjava interpretacije s teorijo, se zdaj zdi, da je tisto, kar je mogoče povedati o Interpretciji Inc. to, da se interpretacijo zamenjuje z iluzijo teorije.

3. *Politična korektnost*. Kot so neskončno ponavljali narativi ustanove filmskih študij, so njihovo Teorijo dojeli kot tisto, ki je nastala na barikadah kot del kulturnega upora poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let. Maj 1968 je datum, o katerem se modno govori, četudi je to bolj zadeva simbolnega kot zgodovinskega pomena, kolikor zadeva literarno institucionalizacijo filmskih študij. Kljub temu je res, da je zdaj že filmska ustanova v srednjih letih prestala svoj ritual prehoda skozi Novo levico in četudi jih ima zdaj več kot trideset, preživeli še vedno verjamejo, da so varuhi svetlobe.

Gotovo si ne bi želeli ponižati tisto, kar je bilo človeško in pravično v političnih trditvah študentskega gibanja v vietnamskih letih niti zanikati, da je velik del tega dnevnega reda še vedno vreden podpore. Vendar ni jasno, da z zvestobo do te Teorije služimo tem idealom na nek spoštovanja vreden način.

Privrženci Teorije blebetajo, da je Teorija zrasla iz študentskega gibanja in iz upora proti zatiranju vsepovsod. Z njihovega gledišča je kritika Teorije torej jasna in pristna nevarnost za samo Revolucijo. Vsakdo, ki iz kakršnegakoli razloga nasprotuje Teoriji, je politično sumljiv – verjetno pripadnik vladajočega razreda, novokonservativec, ljudomrzni sovražnik. Kritike dvomljivih psihoanalitičnih premis Teorije so v – političnem smislu! – razglašene za reakcionarne, kot da prepričanje v enakost ras zahteva pristanek na Lacana in na ostanek ljubljenske osebne opreme Teorije. Ko se ovijajo v vrlino, kot se drugi utegnejo oviti v zastavo, so teoretiki pogosto podobni radikalnim različicam tistih malopridnežev, katerih zadnje pribežališče je rečeno, da je domoljubje.

Četudi vprašanje politične korektnosti v kampih ameriških kolidžev splošno kričeče ponuja desnica z grozljivimi zgodbami o študentskih obešanjih in krajah časopisov in umetnin, se mi zdi, da je dejanska nevarnost politične korektnosti veliko bolj prefinjena. Varuje namreč slabo znanje. Strah, da bo nekdo naznanjen kot politično nekorekten – kot rasist, seksist, razrednež, ljudomrznež itn. – ustrahuje splošno liberalne poznavalce na tak način, da se vzdržijo iskrenega govorjenja o izjemno slabih kvalitetah veliko tistega, kar velja za argument in za raziskovanje v humanističnih znanostih danes. Namesto tega se v umirjenih tonih pritožujejo med samimi seboj. Akademski strah pomaga pospeševati samocenzuro tako znotraj kot zunaj filmskih študij in precedi odkrito kritiko pogosto malovrednega mišljenja in rokohitrskega poznavalstva s strani mnogih, ki se bojijo, da se jih javno etiketira za politično sumljive, celo v primerih, v katerih bi bili dejanski volilni zapisi in dejanski politični položaji glede

pravic homoseksualcev, amandmaja enakih pravic, afirmativni akciji itn. velikega števila tistih, ki s Teorijo krošnjarijo, kot onih, ki ji nasprotujejo, nerazločljivi.

Teorija je bila učinkovito ločena od nepopustljive logične in empirične analize s pretvezo politične korektnosti. Če govorim iz svoje osebne izkušnje, se lahko spomnim več kot ene priložnosti, ko so mi – kot rezultat moje kritike Teorije – ljudje povedali, da so bili presenečeni nad mojo spreobrnitvijo v novokonservativizem kljub temu, da niso zaznali nobene spremembe v mojih političnih pogledih v realnem svetu (ki pomenijo nekakšno različico demokratičnega socializma).

Skepticizem glede teoretične koristnosti pojmov, kakršni so moški pogled ali – da bi bili bolj v koraku s časom – pogled, vabi obtožbe o reakcionarnem odmiku. Je tako, kot da bi bila lakanovska psihoanaliza in zagovor državljanskih pravic (za osebe z drugačno barvo kože, za ženske, za homoseksualce) logično tako nerazrešljivo povezana, da nekdo ne bi mogel zatrjevati enega, ne da bi zatrjeval drugo. To ni zgolj očitno smešno, je tudi ideja, ki neznansko rabi sama sebi, da bi jo privrženci Teorije spodbujali. In domala ni treba reči, da je tako vzdušje sovražno do konteksta, v katerem utegne uspevati pravo teoretiziranje, kajti teoretični diskurz zahteva odprte kanale kritične komunikacije, ne zatiranje.

V filmskih študijah so tekmujoče teorije s Teorijo takoj zavrnjene kot politično škodljive. Ena zelo popularna začetna poteza, o kateri bom razpravljal, je dokazovanje, da so tekmujoča gledišča »formalistična«. Ti »argumenti« so komaj kaj več kot napadi *ad hominem*. Dalje, kolikor sama praksa teoretiziranja zahteva maksimalno odprto in svobodno razpravo, tančica politične korektnosti, ki ovija filmske študije, ogroža samo diskurzivno strukturo, ki omogoča filmske študije.

Sodobni filmski teoretiki, skupaj z mnogimi njihovimi kolegi na oddelkih za literaturo, zelo zaupajo svoji zmožnosti, da odkrijejo ideološki pogled tekmujočih teorij. Raje kot da razpravljajo o eksplicitnih, kognitivnih trditvah tekmujočih, si prizadevajo razkriti domnevno podstatno politiko kritičnih pogledov na Teorijo. Zdi se, da v tem slepo posnemajo Marxa in Engelsa iz *Nemške ideologije*. Jaz se kajpada sprašujem, ali so te vaje iz »ideološke kritike« dejansko v temelju brez napake.

Veliko filmskih teorij prihaja brez političnih znamenj, ki bi jim bila pripeta. V takih primerih pa je gotovo napačno misliti, da iz neke teorije v strogem smislu izhaja kakršnekoli poseben politični pogled na konkretna vprašanja, kakršna so državljanske pravice homoseksualcev, 35-urni delovni tednik, splav, ekologija ali celo široke politične drže, kot je leninizem. Razvil sem teorije o filmski glasbi in montaži gledišča, vendar te teorije dejansko – v nobenem smislu, ki bi ga lahko imenovali logičen – ne implicirajo mojega političnega stališča o ničemer – od nadzora nad orožjem, do spolnega nadlegovanja, do skupnostnega lastništva produkcijskih sredstev. Kajti te teorije, kot tudi mnoge druge, nezadostno določajo kakršnokoli politično zvestobo, v katero utegne verjeti dani posameznik poleg tega, da verjame tem teorijam. Mnoge filmske teorije, vključno s tistimi, za katere njihovi privrženci (kot Eisenstein) utegnejo misliti, da imajo eksplicitne politične implikacije, so lahko dejansko združljive s

skrajno širokim obsegom političnih usmeritev, vključno celo z nesovpadajočimi in protislovnimi političnimi zavezami.

Če nam glede na dano posebno filmsko teorijo ideolog lahko pove zgodbo o tem, kako se ujema z reakcionarno politiko, je splošno res, da – logično govoreč – lahko povemo ravno tako dobro zgodbo o tem, kako se utegne ujemati s politiko osvobajanja. Na primer, lahko rečemo, da je bilo Novo kritištvo v literarnih študijah po II. svetovni vojni reakcionarno, ker je postavilo v oklepaj politične premisleke, vendar lahko v enaki meri dokažemo, da je bilo demokratično, saj je bralca osvobodilo od domnevne tiranije Avtorja. Še več, ta vrsta egalitarianizma, četudi je naposled napačno umeščen, je gotovo zaznavna v spisih Monroa Beardsleyja kot tudi v spisih Rolanda Barthesa.

Kolikor estetske teorije, kakršne so filmske, na splošno nezadostno določajo politična gledišča, s katerimi so združljiva, na splošno nima nikakršnega realnega smisla, da jih prepoznamo glede njihove politične vdanosti. V konkretnem primeru filmski teoretik seveda lahko dejansko poveže neko teorijo s političnim dnevnim redom, taka povezava pa je gotovo vredna komentarja, še posebej v okviru tega, ali ta povezava dejansko ima logično vsebino, ki jo njihovi predlagalci zatrjujejo. Na primer, zatrjena povezava utegne biti pretirana. Pomislite kako mnogo avantgardnih pretenzij na marksizem začne v retrospektivi izgledati prisiljeno. Verjetnost, da iz mnogih eksplicitno nepovezanih teorij dejansko sledijo politična stališča, je kajpada prenizka, da bi zagotovila splošen, neomejen lov na čarovnice zaradi nepriznane ideološke obarvanosti na sploh v dandanašnjih humanističnih študijah.

Ne bi želel izključiti možnosti, da se utegne kdo oprijemati neke teorije zaradi ideološkega predsodka. Tak predsodek, kjer je mogoče pokazati, da obstaja, pa zasluži kritiko. Kljub temu pa mora ugotoviti predsodek *neodvisno od teorije, ki se je drži*. Kajti kot smo že videli, teorija, ki se politično eksplicitno sploh ne nanaša, le redko nosi kakršnokoli politično pripadnost na svojem rokavu. Dalje, celo tedaj, ko je bilo za danega teoretika pokazano, da ima političen predsodek, se moramo še vedno vprašati, ali se drugi teorije ne utegnejo držati zaradi razlogov, ki so brez predsodkov.

Za filmske teoretike – tako kot za njihove kolege na oddelkih za literaturo – se zdi, da sprejemajo nekaj podobnega kot holistično razlago teoretičnih obveznosti, s čemer mislim, da so prepričani, da ima vsak vidik sistema prepričanj teoretika učinke na vsak drug vidik. Je nekaj podobnega kot nauk o notranjih relacijah, nanešen na sistem prepričanj teoretika. To je tisto, zaradi česar je hermenevtični establišment v tej deželi, ko so odkrili, da so ljudje, kakršna sta bila Paul de Man in Martin Heidegger, gojila simpatije do nacizma, zadela kap. Kajti ker se je domnevalo, da iz teorije sledi politika in narobe, je osebni nacizem zadevnih teoretikov vzbudil skrbi glede latentnega fašizma teh teorij.

Toda če imam prav in je odnos med teorijo in politiko v večini primerov logično nedoločen, potem je bilo v realnosti malo razlogov za komična prizadevanja z nadzorovanje škode, ki so bila postavljena na oder v imenu dekonstrukcije. Kdo bi lahko bil pripomnil, da je bil, na primer, Heideggerjev nacizem osebno nagnjenje, ki je logično ločljivo od bolj abstraktnih formulacij eksistencialne feno-

menologije. Dovolj ironično je, da dekonstrukcionisti niso bili zmožni koristiti takih pametnih ločevanj zaradi svojih heglovskih nagnjenj, ki so jih vnaprej določila za ostanek nepriznanega holizma.

V splošnem literarne in filmske teorije nezadostno določajo politične obveznosti. Redko se zgodi, da teorija v kakršnemkoli strogem smislu sledi iz naše politike ali narobe. Dane teorije je mogoče poročiti tako s silami svetlobe kot s silami teme. Če že zgolj iz tega razloga, potem bi morali biti previdni pri ocenjevanju filmskih teorij zgolj v okviru ideološke kritike. Še več, da bi ugotovili, da je teorija ideološko obarvana, moramo pokazati, da je zmotna *in* da lahko pridemo do tega, da se teorije oklenemo, zgolj iz politično priskutnih razlogov (ki vključujejo nekatere motive za politično prevlado). Toda da bi pokazali celo to, to zahteva diskurziven teoretični kontekst, ki je svoboden in ga ne omejujejo vnaprejšnje, *ad hominem* obtožbe politične nekorektnosti.

4. *Obtožba formalizma*. Ta ovira je dejansko korolarij k problemu politične korektnosti. Kajti zdi se poštena domneva, da so obtožbe politične nekorektnosti najbolj pogosto usmerjene na tekmece Teorije v jeziku formalizma. Imenovati alternativno teorijo formalistično je, z drugimi besedami, način govorjenja, da je alternativna teorija politično nekorektna.

Kot večina strašljivih pridevnikov je »formalizem«, kot je uporabljen v sodobnih filmskih študijah, dokaj slabo opredeljen. Na splošno se zdi postavljen nasproti »političnemu«. Včasih je kajpada postavljen nasproti tudi »zgodovinskemu«, vendar običajno delajo to osebe, ki domnevajo – dovolj nenavadno –, da je zgodovinski pristop vrstnik politično občutljivega pristopa. Če imenujemo teoretika formalist, to lahko sporoča, da se teoretik ukvarja s formo, ne pa z vsebino, s strukturo, ne pa z njenimi političnimi posledicami ali s filmskimi formami, ne glede na politično vsebino, za katero se misli, da je v tistih formah.

V sedanjem kontekstu teoretične razprave so obtožbe formalizma najbolj pogosto usmerjene proti stališčem, ki so pogosto označena kot kognitivistična, z označbo, ki ustreza nekaterim prispevkom, ki jih najdemo v tem zborniku. Sam kognitivizem ni enotna teorija. Namesto tega je drža do filmskega raziskovanja, taka, ki zagovarja raziskavo hipotez o recepciji filma v okviru kognitivnih procesov in procesov zaznavanja gledalcev, ne pa v okviru nezavednih procesov in sindromov, ki jim daje prednost Teorija.

Zagovorniki Teorije običajno podpirajo psihoanalizo zato, ker so prepričani, da ideologija deluje skozi nezavedne procese. Kolikor so prepričani, da lahko povežejo vzajemno delovanje filmskih struktur in nezavednih procesov z ideologijo, mislijo, da njihov program ni formalističen. Vendar pa kolikor gredo kognitivisti po poti, kot da lahko analizirajo nekatere forme filmskega zaznavanja, ne da bi jih povezali s političnimi posledicami, se za kognitiviste pravi, da so formalisti. Res se splošno domneva, četudi ni bilo nikoli dokazano, da kognitivizem v načelu ne more prinesti vpogleda v politične posledice filmskega načrta za recepcijo občinstva.

Vendar pa v vsaj enem pogledu obtožba formalizma proti kognitivizmu ni prava. Kajti ni nobenega razloga za mišljenje, da domnevno povezavo med filmsko formo in političnimi posledicami lahko ponudi zgolj psihoanaliza, ne pa

kognitivizem. Kognitivistu ni treba biti formalist v smislu zanikanja – kot nekega poznega Cliva Bella –, da film nima nobenega opravka s politiko ali da filmske strukture nikoli nimajo političnih posledic. To bi bilo nesmiselno.

Film ima politične in ideološke razsežnosti. Kognitivisti tega dejstva niso nikoli zanikali in so celo poskušali analizirati take pojave, kjer se je to zdelo primerno. Na primer, četudi me pogosto imenujejo formalist, sem poskušal ponuditi teoretične okvire za razpravo o podobi žensk v filmu in o relaciji filma, retorični, in ideologije, ko pa sem to počel, sem gotovo priznal, da filmske strukture lahko imajo politične posledice. David Bordwell, po splošnem mišljenju izvleček praformalizma, je preučeval institucionalne osnove filmske tehnologije in politični pomen Ozujevih filmov.

Kognitivisti lahko zlahka priznajo, da ima film politično razsežnost in jo lahko in so jo tudi dejansko preučevali. Četudi bodo kajpada, kolikor so kognitivisti, poskušali odkriti vlogo, ki jo imajo *kognitivni* procesi v širjenju ideologije. Nič načelno ne implicira, da je za kognitiviste nemogoče osvetliti relacijo med filmom in politiko; nekatere kognitivistične raziskave v tej smeri so bile dejansko že narejene. Gotovo ne more biti v hipotezi, da ideologija utegne vključevati kognitivne procese, nič politično ali teoretično sumljivega. Naposled, če preučujemo delovanje ideologije na kognitivne procese, moramo priznati pomembnost politike. Še več, zakaj bi moral kdorkoli vnaprej domnevati, da so hipoteze o kognitivnih procesih pri oblikovanju ideologije kakorkoli manj primerne od psihoanalitičnih hipotez?

Toda ta koncesija bi kajpada pokazala, da je kognitivizem tekmec vzpostavljeni Teoriji, tekmec, ki predlaga alternativne načine ukvarjanja z domala istimi pojavi, ki zanimajo zagovornike Teorije. Če pa je to res, ali se ne bi smeli vzdržati tega, da bi vnaprej sodili, katere hipoteze so boljše, dokler razprava ne bi bila popolnoma uglašena?

Žal pogost *ad hominem* argument obtožuje kognitivizem, da je ničvreden, formalizem pa da poskuša preprečiti pomenljivo razpravo, še preden se začne. Zagovorniki Teorije kalijo vodo z grobim podtikanjem, da kognitivisti ne morejo igrati celo na istem političnem igrišču, na katerem igra Teorija. Take obtožbe poskušajo izključiti kognitivizem z igrišča. V tem pogledu so obtožbe formalizma izmikanje in v tem smislu ovira za pravo teoretično razpravo.

Filmski poznavalci se zdijo po moji izkušnji tako zaskrbljeni glede vprašanja formalizma zaradi svojih prepričanj, da smo v trenutku politične krize, v kateri je razumevanje delovanja ideologije najpomembnejše. V takih okoliščinah skrb za forme in strukture nanje dela vtis, kot da je tako lahkomiselno, kot Neronove norčije, ko je Rim gorel. Toda ta obsedenost s krizo jih spet ne bi smela v načelu postaviti nasproti kognitivizmu, kajti kognitivne hipoteze o delovanju ideologije v filmu in na televiziji utegnejo biti tako uporabne kot orodja ali celo bolj uporabne kot tista, ki jih daje na voljo Teorija. Če je torej politično razumevanje dejansko tisto, kar jih skrbi, ne pa predkupna pravica za razpravo med kognitivizmom in Teorijo, ali si ne bi morali filmski poznavalci želeti iti naprej po tej poti?

Seveda obstaja neka upoštevanja vredna razlika med kognitivisti in privrženci Teorije. Kognitivisti – v nasprotju s privrženci Teorije – si prizadevajo verjeti, da obstajajo vidiki filmske recepcije, ki jih je mogoče preučevati neodvisno od vprašanj političnih ali ideoloških posledic. Tako bomo našli kognitiviste, ki nudijo teorije o filmskem zaznavanju ali o narativnem dojemanju, ne da bi govorili o političnih ali ideoloških posledicah teh procesov. Kognitivisti, kakršen sem jaz sam, bodo celo trdili, da so nekateri od teh procesov v nekaterih vidikih lahko politično ali ideološko nevtralni.

Toda to me ne naredi za formalista *tout court*, saj se tudi strinjam, da utegnejo obstajati – dejansko, mislim, da tudi *obstajajo* – drugi procesi, bistveni za filmsko raziskovanje, kjer je obravnava političnih in ideoloških posledic pomembna. Mislim, na primer, da lahko teoretično osamimo nekatere mehanizme, ki so odgovorni za propagando rasizma skozi film. Četudi torej mislim, da je teorije o montaži gledišča mogoče uokviriti – pa brez zamere Daniel Dayan – brez razprave o neki domnevni invarianti, ideološkemu učinku, nisem formalist v smislu, da mislim, da ni nikoli pametno preučevati odnosa med filmom in ideologijo.

Privrženci Teorije bodo na to verjetno odgovorili kot na dokaz, da so kognitivisti, kakršen sem jaz, formalisti. Kajti verjamejo, da je *vsaka* raven filmske recepcije obremenjena s političnimi in ideološkimi učinki. Vendar mora biti to, tako se mi zdi, empirična domneva. Kot taka pa se zdi zelo dvomljiva.

Na primer, če preučujemo grozljivke, se mi zdi neizpodbitno, da filmski ustvarjalci pogosto igrajo na tisto, kar psihologi imenujejo »odziv zdrznitve«, prirojenega človekovega prizadevanja, da »poskoči« ob glasnem hrupu in da čuti odpor pred hitrim gibanjem. Ta tendenca je, kot pravijo, neprepustna za prepričanje, to je, naša prepričanja ne bodo spremenila odziva. Ta je ožičen in nehoten. Zavedanje tega odziva omogoča teoretikom, kakršen sem jaz, da razložijo prisotnost nekaterih slušno-vidnih vzorcev in učinkov v grozljivkah brez sklicevanja na politiko in ideologijo. Res, kolikor je odziv zdrznitve neprepusten za prepričanje, se zanj lahko reče, da je v nekaterih vidikih onstran politike in ideologije. Še več, taki primeri kažejo, da obstaja sloj teoretičnega raziskovanja na ravni kognitivne arhitekture, ki se lahko nadaljuje, medtem ko postavi v oklepaj vprašanja ideologije.

Ne bom, kajpada, zanikal, da si filmski kritik utegne želeti analizirati rabo odziva zdrznitve v dani grozljivki v okviru političnega dnevnega reda zadevnega filma. Toda kot sem dokazoval prej, to je zadeva interpretacije filma, ne filmske teorije. Dejstvo, da utegnejo kognitivistični teoretični vpogledi na ravni splošnih struktur omogočiti politično intrepretacijo, nikakor ne kaže, da kognitivno raziskovanje ne more napredovati brez tega, da v nekaterih primerih postavimo v oklepaj politična vprašanja.

Moja trditev je, da so nekatera vprašanja, ki se jih teoretiki filma lotevajo, v ustreznih vidikih nepolitična in da so odgovori, ki jih teoretiki nanje nudijo, tudi nepolitični. Teorije o zaznavanju filmskega gibanja in o prepoznavanju filmskih podob so tu očitni kandidati. Teorije na tem področju se res lahko osredinijo na tisto, o čemer je mogoče razmišljati kot o formah in strukturah. Vendar ta

drža, spet, ni formalizem *tout court*, saj kognitivist lahko poleg tega svobodno prizna, da bodo drugi filmski pojavi, kakršen je okrepitev spolnih stereotipov, vpletli premisleke tako o vsebini kot o mehanizmih, s katerimi se ta vsebina sporoča.

Vendar privrženec Teorije po drugi strani predpostavlja, da je vsak vidik filma impliciran v ideologiji in da kognitivistični poskus konceptualizacije nekaterih vidikov filma kot tistih, ki jih je mogoče ločiti od ideologije, ni nič drugega kot preprost formalizem. Kot sem že dokazoval, se zdi, da te trditve ni mogoče podpreti. Niti ni pojmljivo, da so vsi filmski pojavi po definiciji politični. Gotovo, zaznavanje filmskega gibanja, prepoznanje filmske podobe in dojemanje narativa bodo imeli iste biološke, psihološke in kognitivne temelje v vsaki človeško zamisljivi, nerepresivni, brezrazredni, egalitarni utopiji, kot jih ti zaznavni in kognitivni procesi imajo v sedanjem Los Angelesu. Vtisniti svoj pečat in vztrajati, da mora vsaka razsežnost filma imeti ideološko razsežnost (zaradi filmske ontologije?), je preprosto dogmatsko.

Vendar bo privrženec Teorije morda zagovarjal svojo politično perspektivo tako, da reče, da je to preprosto *hevristična* hipoteza. Z drugimi besedami, mogoče je zagovarjati, da je empirično produktivno začeti s predpostavko, da je – ko se lotevamo vsakršnega filmskega pojava – najbolj plodno misliti o njem v okviru ideologije. To je, v vsakem primeru se najprej vprašaj, kako pojav pri roki prispeva k ideologiji. To je vselej razodevajoče vprašanje. To je močan raziskovalni program in bo dal obvezujoče rezultate.

Morda.

In vendarle, če je to način, kako gre braniti Teorijo, bi dokazoval, da smo že videli njene rezultate, ti pa niso impresivni. Kajti v zadnjih dveh desetletjih smo bili pod pritiskom te hevristične hipoteze priča vrsti hipotez, ki so storile silo zaupljivosti. Bile so bodisi prazne bodisi nenaravne do točke zloma z »razlagami«, za katere se izkaže, da so komaj kaj več kot besedne igre. Tu ni prostora za, še enkrat, naštevanje dobro znanih pomanjkljivosti Teorije, temveč le za opozorilo, da kot hevristično zapis kaže, da ima malo, kar bi ga priporočalo.

Podstatna predpostavka Teorije, na podlagi katere ta odpravi svoje tekmece kot formaliste, je, da je vsak vidik filmske recepcije ideološki. Toda če je prejšnja razprava pravilna, potem ta predpostavka ni upravičena, obtožbe, ki so prišle na dan na njen račun, pa so pretirane. To seveda ne pomeni, da noben vidik filmske recepcije ne vključuje ideologije. Teoretično stališče, ki se je oklenilo te domneve, pa dejansko (odvisno od njenih podrobnosti) utegne biti formalistično in vsekakor zmotno vsaj za moj način razmišljanja. Tekmeci Teorije, kakršen je kognitivizem, seveda ne predpostavljajo, da so vprašanja o ideologiji nujno tuja teoretičnemu raziskovanju, kognitivisti pa so poskušali oblikovati nekatere kognitivne mehanizme, ki bi utegnili biti pomembni za razumevanje delovanja ideologije v filmu.

To, ali kognitivizem ponuja najboljši vstop v preučevanje vloge ideologije v filmu, bomo še videli. Vendar pa utegne obstajati en vpogled kognitivističnega pristopa, ki se priporoča prihodnjemu filmskemu teoretiziranju. Kognitivist meni, da je treba pojave raziskovati kot večrazsežnostne. Nekatere razsežnosti

lahko kličejo po ideološki analizi, druge ne. Teoretiziranje mora biti primerno prilagojeno. Na nekatera teoretična vprašanja je mogoče najbolje odgovoriti v mejah tega, kar se lahko imenuje formalni ali strukturalni okvir, na druga je mogoče najbolje odgovoriti z enim očesom na političnih posledicah. Včasih teoretičnim odgovorom na vprašanja o eni razsežnosti analize lahko sledijo odgovori iz druge ravni analize, včasih ne. Prihodnje teoretiziranje je odvisno od odprtosti za raznolike raziskovalne projekte različnih ravni abstrakcije na teoretičnem področju.

Po drugi strani pa je domnevanje, kot to počne vladajoča Teorija, da mora biti vse teoretiziranje politično, kot sem predlagal, dogmatska ovira za prihodnje teoretiziranje. To je neopravičljivo krčenje tega področja. Še več, nekritične obtožbe formalizma, kot se sedaj širijo govorice, so sredstvo dogmatizma; v filmskem teoretiziranju lahko upamo na majhen napredek, dokler obstaja moratorij na tako psovanje. Nadaljevati drugače ni v tej točki časa nič manj kot izogibanje intelektualnim odgovornostim filmskega teoretiziranja.

5. *Predsodki proti resnici*. Dovolj nenavadno je, da – četudi so bile v zadnjih dveh desetletjih filmske študije na splošno napovedane v okviru pomembnosti Teorije –, obstaja med filmskimi poznavalci odpor do omembe, da so prepričani, da so teoretične hipoteze (vključno, domnevno, z njihovimi lastnimi) resnične. Ugovori proti Teoriji so dejansko pogosto zavrnjeni na osnovi, da se kritiki, kakršen sem jaz sam, oklepajo naivnega, nerazsvetljenega prepričanja, da so teorije lahko resnične ali neresnične, medtem ko vaš sofisticiran, postmodernističen filmski teoretik ugotavlja, da je tako mišljenje zgolj preostanek razsvetljenske fantazije.

Pred kratkim sem se udeležil filmske konference, kjer je eden od teh sofisticiranih postmodernističnih filmskih kritikov naznanil, da so on in njegovi kolegi skeptični glede idej resnice in neresnice. Rekel je, da dvomijo o ideji resnice. Vendar moram (verjetno naivno) priznati, da nikakor nisem mogel osmisliti tega paradoksnega razglasa, saj se zdi, da pravi, da so on in njegovi prijatelji prepričani, da ideja resnice – ali propozicija, da »Nekatere trditve so resnične« –, neresnična ali nemara, da je zmotna. Vendar take sodbe nedvomno predpostavljajo nekakšno pojmovanje resnice, da bi bile razumljive.

Če seveda odvržemo pojma resnice in zmote, si je težko zamisliti način, kako bo filmsko teoretiziranje napredovalo. Morda bo predloženo, da je to preprosto moj lasten neuspeh domišljije, saj lahko govorimo o filmskih teorijah v okviru sprejemljivosti in nesprejemljivosti, ne pa v okviru resnice in zmote. Toda potem je spet težko obvladovati pojem sprejemljivosti brez pojma resnice, saj biti sprejemljiv pomeni dati videz resnice ali biti vreden sprejetja kot resničnega ali biti verjetno resničen.

Na drugi strani pa morda nekakšen pojem politične učinkovitosti domnevno nadomešča vlogo, ki jo resnica in zmota igrata za take, kakršen sem jaz, v ocenjevanju teorij. Vendar kako lahko ocenimo, kaj je politično učinkovito, to je, res politično učinkovito brez nekih ozadnjih pojmov resnice in zmote ali sprejemljivosti ali nesprejemljivosti? Kaj bi lahko dejansko pomenila politična učinkovitost, če bi bila v celoti določena neodvisno od tega, kaj je in kaj ni res

ali vsaj, kaj je verjetno ali ni verjetno, da je res? In dalje, komu bi lahko bilo mar glede pojmovanja politične učinkovitosti, ki je popolnoma ločena od tistega, kar je ali bi utegnilo biti res?

Filmski poznavalci niso sami v odrekanju resnici. Na resnico je sezona odprtega lova v vseh humanističnih znanostih. Toda zakaj, se kdo sprašuje, so poznavalci v humanistiki tako kavalirski glede njihove zavezanosti ideji resnice? Še posebej tam, kjer so zadevni poznavalci politizirani, bi kdo napovedal, da bi jih morala skrbeti resnica, kajti v realnem svetu političnih razprav, za katere jim gre, se najbolj pogosto zgodi, da je bolj verjetno, da imajo na svoji strani resnico, kot pa je verjetno, da imajo tajno glasovanje.

Vendar to ni tako. V vseh humanističnih znanostih imajo tiste, ki se držijo meril resnice in neresnice, v najboljšem primeru za zmedene ostanke, v najslabšem primeru pa za akademski ekvivalent rasističnih skinhedov. Kako je prišla resnica na tako slab glas?

Zdi se mi, da to temelji na zmotnem argumentu, ki ima veliko različic v različnih arenah humanističnega diskurza. Imenujem ga zavrnitev argumenta absolutne resnice ali na kratko argumenta iz absolutne resnice. Preden orišem splošno formo tega argumenta, je koristno obravnavati nekatere od njegovih najbolj znanih različic. Prva gre takole.

Oglejmo si interpretacijo besedila, filmskega ali drugačnega. Večina besedil (pogosto se v resnici reče *vsa* besedila) ima več kot eno legitimno interpretacijo. Torej se domneva, da ni resnične interpretacije besedila. Ta argument je očitno silno neprepričljiv, saj besedilo lahko ima več kot eno, resnično interpretacijo. Res je, da je *Živalska farma* o totalitarizmu *in* res je, da je o stalinizmu. Torej ne sledi, da če ima besedilo več kot eno interpretacijo, potem ne obstaja nobena resnična interpretacija besedila. Saj očitno lahko obstaja več kot ena *resnična* interpretacija besedila.

Vendar zakaj ljudje mislijo, da je teza o nobeni resnični interpretaciji sprejemljiva? Ker se zdi, da so prepričani, da če je interpretacija resnična, potem to pomeni, da je izčrpna – da pove vse, kar je treba povedati o besedilu. Z drugimi besedami, domnevajo, da je resnica zadeva tistega, kar bi lahko natančneje imenovali Absolutna Resnica, kjer vam Absolutna Resnica o besedilu da vse, kar je treba o njem vedeti. Če je interpretacija absolutno resnična, potem ni ostalo nič, kar bi lahko dodali.

Toda je na sploh nekaj drugega, kar je treba reči; na splošno obstaja prostor za nadaljnjo interpretacijo. Nobena interpretacija ni tako absolutna resnična ali vsaj obeti za absolutno resnično interpretacijo so zelo, zelo, zelo slabotni (to se nanaša morda ne nekakšna minimalna besedila, ki so domala v celoti in določno eksplicitna, če sploh obstajajo kaka taka besedila).

Doslej je vse v redu. Toda usodna napaka v zavrnitvi argumenta absolutne resnice je v premiku od zavrnitve, da obstajajo *absolutno* resnične interpretacije, k zavrnitvi, da obstajajo *resnične* interpretacije, to je resnične interpretacije v raznolikem smislu resnice, ki se nanaša na propozicije, kakršna je »George Washington je bil prvi predsednik ZDA«.

Pogosto se, podobno, glede narativov dokazuje, da noben narativ ne more biti resničen. Zakaj? Zato, ker glede na dani dogodek ali stanje stvari, se to vselej lahko vključi kot prvino v neko drugo zgodbo. Toda spet, to, da umor Lincolna lahko nastopa v zgodovini obnove *ali* v zgodovini igre 19. stoletja ne kaže, da obe zgodbi ne moreta biti resnični. Kaže zgolj to, da nobena zgodba ni absolutno resnična ali, povedano drugače, kaže zgolj to, da ni Absolutnih Zgodb (morda tiste vrste, za katere si je prizadeval Hegel).

Vendar sprejemljivost te domneve, da ni nobene (ali morda zelo, zelo malo) Absolutnih Resnic take vrste, kot so bile predlagane zgoraj, dejansko ne kaže, da ni nobenih resničnih zgodb ali resničnih interpretacij. Niti ne nesprejemljivost tega, da ni nobenih Absolutnih Resnic – to je popolnoma izčrpnih, vsestranskih, končnih trditev – o mojem pohištvu, spodkoplje resnice časovno indeksiranih propozicij, da je »Moj računalnik zdaj na moji rdeči mizi«.

Kaj ima ta izlet v Absolutno Resnico opraviti z bahaškim sumom glede resnice med filmskimi poznavalci? Preprosto tole: Tako kot filmski poznavalci domnevajo, da ni nobene absolutno resnične filmske interpretacije, domnevajo, da ni nobene absolutno resnične filmske teorije, take, ki je popolnoma vsestranska, ki pove vse, kar je treba o filmu povedati z vseh gledišč in ki je v načelu nepopravljiva in zaprta *sub specie aeternitatis*.

Dobro, to je (ali si drznem reči?) res. Toda celo če to dopuščanje utegne imeti nekakšen smisel za naše kolege, ki pridigajo skepticizem o resnici, tega skepticizma gotovo ne upravičuje, saj utegne obstajati kakšna omejena teoretična domneva – o zaznavnem procesu prepoznavanja filmske podobe Gregoryja Pecka kot podobe moškega –, ki je resnična, vendar pa si ne prizadeva biti izčrpna teoretična ali drugačna analiza katerekoli dane podobe iz *Behold a Pale Horse*. To je, lahko se odpovemo sanjam, da so filmske teorije »resnične« v smislu izčrpne, končne besede, nepopravljive Absolutne Resnice, medtem ko še vedno uporabljamo tisto, kar učitelji na univerzah – nemara ne tako suhoparno – včasih imenujejo pojem *resnice* z malim »t«.

Ko vprašam filmske poznavalce in njihove kolege na področju literarnega kritištva o oksimoronskem »dvomu o pojmu resnice«, je tisto, kar na splošno dobim nazaj kot odgovor argument iz absolutne resnice. Vendar je argument očitno usmerjen proti strašilu (osebi iz slame?).

Shematično rečeno, trdi, da je mogoče za vsakršno zamisljivo temo vselej povedati nekaj več, kot je mogoče povzeti v eni sami izjavi, trditvi, teoriji, zgodbi, interpretaciji itn., torej ni nobene resnične izjave, trditve, teorije, zgodbe, interpretacije itn. Ta sklep pa je logično smiseln le, če ga vzamemo, kot da kaže, da ni nobene *ene same*, resnične trditve, teorije, zgodbe ali interpretacije o predmetu. To pa je združljivo s tem, da obstaja več kot ena resnična trditev, zgodba, interpretacija, teorija itn. Argument tako ne postavlja nobenega ugovora proti diskurzu raznolike resnice in neresnice, ko pride do izgradnje in ocenjevanja estetskih teorij.

Glavna omejitev tega za filmsko teorijo je, da se privrženci Teorije ne morejo zateči k argumentu iz absolutne resnice, da bi utišali svoje kritike. Kajti v primernem kontekstu razprave je argument narejen iz slame. Zmotno domneva,

da so kritiki Teorije, kakršen sem jaz, obsedeni z nekakšno otroško vero v Absolutno Resnico, neumnost katere je mogoče hitro izgnati z brizgom postmodernizma. Ta domnevna zavrnitev pa je boleče nepomembna. Ko zahtevam oceno nalog Teorije v luči običajnih meril resnice in neresnice, nimam v mislih nič tako skrivnostnega kot Absolutno Resnico in moji ugovori in ugovori, ki so jim podobni, posledično ne morejo biti odpravljeni kot razsvetljenske ekstravagance.

Sodobni Teoretiki ne le sumijo resnico zaradi v grobem popularnih filozofskih razlogov, ki smo jih pravkar slišali, temveč tudi zato, ker so prepričani, da jih je izkustvo naučilo, da so bile v imenu resnice storjene grozne stvari. Rasna diskriminacija in spolno zatiranje sta bila upravičena zaradi teorij, za katere je bilo rečeno, da so resnične. Trditve o resnici so bile uporabljene za zanikanje nekaterih priložnosti ljudi na osnovi, da so domnevno *vedeli*, da ti ljudje, za katere gre, niso bili primerni za izobrazbo, za intelektualno delo ali celo civilizirano obravnavo. Tako se sklepa, da se vselej splača ne zaupati ali biti oprezen glede resničnostnih trditev, saj so te lahko tako koristen – če že ne bolj koristen – vzvod za družbeno prevlado kot gorjača. Od tod skepticizem o resnici.

Vendarle moramo, preden dosežemo ta sklep, pretehtati, ali obstaja *kaj*, kar ne more nikoli biti uporabljeno v službi družbenega zatiranja. Saj bi moralo biti jasno, da ne moremo opustiti vsake prakse in vsakega pojma, s katerim je mogoče manipulirati ali ga izkrivljati, da bi pospešili družbeno zatiranje. Namesto tega moramo biti previdni in budni, ne pa ataraktični v antičnem skeptičnem smislu. Ena stvar je pozdravljati resničnostne trditve z zdravim nezaupanjem, kot bi moral početi vsak znanstvenik, druga stvar pa je zanikati pomembnost meril resnice in neresnice na sploh. To pomeni izliti iz kadi otroka skupaj z njegovo vodo. Še več, neupoštevanje zadevnega otroka je še posebej nepremišljeno, če se spomnimo, da je kot najbolj učinkovito orožje proti ideološkim racionalizacijam, predloženo v imenu resnice, možnost, da jih razkrijemo kot neresnične.

Morda je bil eden od najbolj nenavadnih rezultatov – vsaj z gledišča emancipacijske politike – tega trdovratnega skepticizma filmskih poznavalcev do resnice odziv mnogih članov *Society of Cinema Studies* na posnetek pretepanja Rodneyja Kinga. Kolikor so mnogi člani tega združenja skeptiki glede resnice, se tudi zdi, da dvomijo o evidenčni vrednosti filma in videa. Njihova teorija se je v primeru Kinga posledično razšla z njihovo politiko. Politično so si želeli biti tako ogorčeni kot vsakdo drug, medtem ko so teoretično že prej »dokazali«, da film in video ne moreta nikoli sporočati resnic, temveč zgolj fikcije.

Da bi premagali to zadrego, so nekateri člani tega združenja razglasili nauk »strateškega realizma«. To se zdi pojem, da če se prilega tvoji politiki, potem lahko govorite s preprostim ljudstvom in delujete, kot da so filmske podobe in video posnetek lahko evidenca, celo če veste, da je to teoretično prazen up. Strateški realizem je seveda lahko le stežka zadovoljiva rešitev. Članom množice preprostega ljudstva, kakršen sem jaz sam, se ne zdi le oportunističen in dejansko nekakšna forma laganja (taka, da je tako prozorna, da se zdi smešna), temveč strateški realizem dejansko ne odvrne za dolgo nujnosti priznanja meril

resnice in neresnice, saj bosta pojma resnice in neresnice gotovo prišla v igro pri določanju tega, kaj je in kaj ni primerno našim političnim ciljem v danem kontekstu.

Vse dotlej, dokler se za merila resnice in zmote misli, da so v celoti predvsem nebistvena, neandertalski atavizmi, se bo filmska teorija opotekala. Težko bo razumeti način, kako bi morali vzeti teoretične »trditve«, vključno s tistimi od Teorije, kot tudi, kako naj jih ocenimo. Hkrati brez pojmov resnice in zmote, skupaj z izpeljanimi pojmi, kakršna sta sprejemljivost in nesprejemljivost, ni jasno, kako bomo kritizirali teoretične hipoteze. Če pa nismo zmožni kritizirati teoretičnih hipotez, potem ni nobenih obetov za filmsko teorijo.

Okvir filmskega teoretiziranja

Pravkar sem pokazal svoje prepričanje, da je kritištvo integralen del filmske teorije. S tem ne trdim, da je filmska teorija posebna, temveč da se kot večina drugih form teoretičnega raziskovanja razvija dialektično. Teorije so okviri v posebnih zgodovinskih kontekstih raziskovanja s ciljem odgovoriti na nekatera vprašanja, sorazmerna moč teorij pa se preizkuša s primerjavo odgovorov, ki jih ponudijo na vprašanja, ki jih predlagajo alternativne teorije. To pojmovanje ocenjevanja teorije je pragmatično zato, ker (1) primerja aktualne, obstajajoče tekmujoče odgovore na vprašanja, ki so na voljo (ne pa vsakega logično pojmljivega odgovora), in zato, ker (2) se osredinja na rešitve za kontekstno utemeljene teoretične probleme (raje kot da bi iskalo odgovore na vsakršno pojmljivo vprašanje, ki jih lahko imamo o filmu).

Sumim, da če bi morali skrbno pregledati zgodovino filmske teorije, bi videli, da je dialektična prvina splošno prisotna na takšen ali drugačen način v večini filmskih teorij. Filmski teoretiki so bili vedno vključeni v razprave, v katerih so izkazovali večvrednost svojih odkritij pred tekmujočimi gledišči. To gre pričakovati, kajti dialektično kritištvo je bilo temeljna pot za teoretično raziskovanje že od Platona sem. Zagovarjanje svoje lastne teorije z dokazovanjem, da je uspešna tam, kjer se alternativne teorije spotaknejo, je naravna smer argumenta kot tudi živahnega pogovora. Celo privrženci Teorije začenjajo s kritiziranjem alternativnih pristopov kot prvenstvenih sredstev za dokazovanje prednosti njihovih lastnih hipotez pred drugimi. Ko torej trdim, da je temeljni okvir filmske teorije dialektičen, ne rečem nič zelo spornega. Malo je danes tistih, tako domnevam, ki bi eksplicitno trdili, da se filmske teorije značilno izpeljujejo iz prvih načel ali aksiomov.

Četudi je pojmovanje filmskega teoretiziranja kot dialektičnega neoporečno, sumim, da je bila pomembnost te značilnosti za prakso filmske teorije pogosto podcenjena, saj sta nepopustljiva, podrobna, medbesedilna razprava in kritištvo v zgodovini filmske teorije redka. Obstajajo seveda izjeme. Spisi Christiana Metza so še posebej dragoceni zaradi njihovega skrbnega, širokega premisleka prejšnjega raziskovanja in njegovih pomanjkljivosti; spreten način, kako V. P. Perkins (v *Film as Film*) uvede svojo lastno teorijo tako, da najprej razjasni dialektični kontekst, v katerem bo njegov poseg naredil razliko, je zgled.

Kljub temu je dialektični moment v normalnem poteku dogodkov v filmski teoriji prenagljen. Dandanes je to prizadevanje se posebej izraženo v razpravah kognitivizma, katerega gledišče je hitro zavrnjeno z grajajočimi bobnečimi besedami, kakršni sta »formalizem« ali morda »idealizem«, izrečenimi tik preden avtor nadaljuje z obširnim ponavljanjem, še enkrat, sprejete modrosti Teorije.

Če govorim kot samopostavljeni reformator, želim poudariti nujo, da se filmsko teoretiziranje začne bolj zavedati svojih dialektičnih odgovornosti. Tam, kjer se filmska teorija zabriše s filmskim kritištvom, vedno obstaja nevarnost, da bodo teoretične premise razumljene kot dane – kot učinkovito cepljene s kritištvom –, ko pa se enkrat domneva tako, so potem uporabljene za ustvarjanje »zanimivih« interpretacij. Moja skrb je, tem premisam posvetiti več pozornosti, da jih je treba podvreči intenzivni teoretični kritiki in da je treba alternativne odgovore na vprašanja, ki se jih te teorije lotevajo, razviti in razčleniti z dialektično primerjavo drugega z drugim.

V duhu takih reform so mnoge razprave v tem zborniku kritične, še posebej do vzpostavljene Teorije in mnogi uvajajo kritiko pomanjkljivosti obstoječe teorije ko del postopka dialektične argumentacije, s katero se te teorije predlagajo, izgrajujejo in zagovarjajo. Eden od najbolj učinkovitih načinov, kako dokazovati v prid teorije in jo braniti, je na splošno dejansko pokazati, da teorija bolje opravi svoje nalogo, če odgovori na vprašanja, ki jih zastavljajo tekmujoča gledišča, ali pokazati, da obstaja boljši način zastavljanja vprašanj od tistega, ki navdihuje obstajajoča gledišča. Zaradi tega je kritištvo tako integralen del filmske teorije kot tudi drugih področij raziskovanja.

Oblikovanje teorije gradi na prejšnjih zgodovinah teoretiziranja kot tudi na podatkih (ki utegnejo biti obremenjeni s teorijo). Sedanje teorije so izoblikovane v kontekstu preteklih teorij. Ker sedanje teorije poznajo pomanjkljivosti preteklih teorij, poskušajo s postopki nenehnega natančnega pregledovanja in kritike najti bolj zadovoljive odgovore na vprašanja, ki ženejo teoretično dejavnost. Včasih napredki vključujejo postopne izboljšave znotraj obstajajoče paradigme, včasih so potrebne nove paradigme, da bi poskrbele za luknje, ki so postale vidne z odkloni, ki so bili umeščeni v prejšnjem teoretiziranju. Včasih je treba gonilna teoretična vprašanja ponovno definirati, včasih je ta vprašanja treba razdrobiti v bolj obvladljiva vprašanja, včasih je treba ta vprašanja korenito preoblikovati. Vse to pa zahteva svoboden in odprt diskurziven kontekst, tak, v katerem kritika ni izjema, temveč pravilo.

Metodološko sem, kot sem že pokazal, prepričan, da je v sedanjem kontekstu teoretiziranje po kosih način, kako iti dalje. V mnogih primerih to pomeni razdrobiti nekatera prevladujoča vprašanja Teorije v bolj obvladljiva vprašanja, na primer, o dojemanju montaže gledišča namesto globalnih vprašanj o nečem, kar se nejasno imenuje šiv. Ker se zavezujoča vprašanja razvijejo v omejena vprašanja, vprašanja manjšega formata, utegnemo biti v položaju, da razmišljamo o tem, ali je mogoče ta vprašanja združiti v obsežnejši teoretični okvir.

Premisleki na račun teoretiziranja po kosih so tu praktični, ne filozofski. Saj je moj namig, da še vedno ne poznamo dovolj, da bi začeli razvijati enotno teorijo ali celo vprašanj, ki bi utegnila voditi k združeni teoriji. Naj se v nadaljevan-

ju torej osredinimo na bolj obvladljivo teoretiziranje, teoretiziranje manjšega formata. Nemara bomo nekoč v položaju, da bomo uokvirili enotno ali izčrpno teorijo filma. Nimam nobenega argumenta, da bi dokazal, da to ni mogoče. Toda bodisi da so naše teorije velikega formata bodisi po kosih, bo proces teoretiziranja vselej imel dialektično razsežnost.

S poudarjanjem dialektične razsežnosti teoretiziranja priznamo, da je to teoretiziranje zgodovinsko. Razprave bodo odvisne od vpletenih razpravljalcev in zastavljenih vprašanj, ki jih begajo. Filmsko teoretiziranje pod okriljem dialektičnega modela torej ne stremi k odkritju Absolutne Resnice. Teoretični odgovori, ki jih daje, se oblikujejo v odzivu na obstajajoča vprašanja, na katera odgovarja in jih prečiščuje in na perspektive in teoretične interese, ki so vpisani v ta vprašanja. Še več, kolikor dialektično pojmovanje filmskega teoretiziranja dopušča, da se teoretiziranje razvija v času, se dialektični filmski teoretik mora zavedati, da je njegova ali njena teorija lahko odprta za popravek, ko razprava dozori. Dialektično pojmovanje filmske teorije ni forma absolutizma, saj niti ne predpostavlja popolne izčrpnosti niti nepopravljivosti. Je prej pragmatično.

Ko dopuščam zgodovinskost in popravljivost teorij, kljub temu nisem opustil resnice kot regulativnega ideala za filmsko teoretiziranja, saj dejstvo, da ima teoretiziranje zgodovino ne ogroža možnosti, da odkrijemo, kaj je res, ker ta zgodovina lahko vključuje, med drugimi stvarmi, postopno odstranitev zmote. Dalje, dejstvo, da nenehno popravljamo svoje teorije v luči neprekinjene kritike in nove evidence, ne izključuje možnosti, da so naše teorije vedno bolj bliže in bliže resnice.V fizikalnih znanostih se lahko nanašamo na katere od naših teorij kot približno resnične in priznamo, da jih je mogoče popraviti, razširiti in izpopolniti, vendar pa so na pravi poti. Še več, ni nobenega prepričljivega razloga, da bi dopustili, da ne moremo tudi filmskih teorij oblikovati glede na tu in zdaj, ki so približno resnične.

Dialektično pojmovanje filmske teorije, ki ga zagovarjam sam, se sklada s trendi v postpozivistični filozofiji znanosti. Upošteva kuhnovski, protipozitivistični poudarek na pomembnosti zgodovinskih in družbenih kontekstov za raziskovanje. Tudi ni pozitivistično s tem, da razume proces teoretične argumentacije kot tistega, ki je umeščen kot razprava med obstajajočimi tekmeci, ne pa kot razprava med vsakršnimi pojmljivimi teorijami, pred sodiščem popolnoma racionalnih udeležencev, ki so v lasti popolne informacije.

Po drugi strani pa ne mislim, da smo na temelju Kuhnovih vpogledov prisiljeni postati družbeni konstruktivisti; to prizadevanje uprimerja edinburški močan program, ki je široko razširjen v humanističnih znanostih. Lahko bi dokazovali, da zadevna zgodovina lahko predstavlja proces družbe (na primer, skupnosti kemikov), katere družbene prakse so se razvile, da bi ponudile boljši in boljši nakup tistega, kar je približno resnično.

Domnevam, da je tisto, kar je mogoče trditi za znanost, mogoče verjetno trditi za filmsko teorijo. To ne pomeni, da mislim, da je filmska teorija znanost ali da jo je mogoče ali da bi jo morali preoblikovati v znanost, četudi mislim, da utegnejo obstajati nekatera vprašanja filmske teorije – morda tista, ki zadevajo zaznavanje –, ki jih je mogoče znanstveno zasledovati. Nasprotno, razprave o

znanstveni metodologiji priklicujem zato, da bi pridobil privržence dialektičnega pojmovanja filmske teorije, ne zato, ker sem prepričan, da je filmska teorija naravoslovna znanost, temveč zgolj zato, ker nam filozofija znanosti nudi nekatere naše najboljše modele za razumevanje teoretičnega raziskovanja.

Nekateri bodo moje predloge nedvomno zavrnili na osnovi tega, da filmsko teorijo zamenjujem z naravoslovnimi znanostmi. Naj zdaj rečem, da je to napačno razumevanje. Tisto, kar pravim, je: izkoristimo prednost vpogledov, izpeljanih iz premisleka o znanstvenem podjetju, da bi pretehtali, kakšna bi lahko bila zgradba naše lastne prakse. Ne bi smeli poskušati suženjsko posnemati katerekoli od naravoslovnih znanosti. Moramo biti pozorni na posebne značilnosti našega lastnega polja raziskovanja in ustrezno spremeniti naše metode. Pa vendar lahko še vedno izpeljemo kakšen koristen namig o postopku raziskovanja tako, da prisluhnemo zapletenim razpravam o znanosti.

Celo ta zmeren predlog je zmožen naleteti na gnus establišmenta filmskih študij, saj so te – tako kot njihove kohorte v literarnem kritištvu – ravno tako skeptične o znanosti kot o resnici, morda ne naključno, saj je običaj misliti o znanstvenem podjetju kot tistem, ki sledi resnici. Toda argumenti za sum v znanost so tako medli kot tisti za sum v resnico.

Včasih znanost obrekujejo zato, ker opazijo, da so nekateri znanstveni programi v preteklosti, kot je evgenika, rabili silam zatiranja. Prav. Toda to je počelo tudi pravo, humanizem, pesništvo, glasba in celo domnevno emancipacijska politika. Kakorkoli že, dvomljivo znanost, za katero gre, kjer ne govorimo o njenih tehnoloških izvedbah, je z dialektično kritiko razkrila nenehna, samopopravljajoča se raba znanstvene prakse. Moramo biti zelo previdni glede sprejemanja znanstvenih teorij kot neizpodbitnih, posebej tam, kjer imajo politične implikacije. Ta vrsta previdnosti pa ni očitek znanstvenemu mišljenju; je zavezanost njemu.

Dandanes humanisti, vključno s filmskimi poznavalci, izražajo zaskrbljenost glede znanosti zato, ker trdijo, da se ponaša s svojimi odkritji, kot da bi bila ta nezmotljiva. To je zgolj različica argumenta iz absolutne resnice in ni nič manj končna kot druge vrste gambita, ki smo mu bili priča doslej. Argument se začne z opazko, tako kot sem začel jaz, da so znanstvene teorije zgodovinsko umeščene in popravljive. Zato znanstvene teorije – spet zaradi razlogov, ki sem ji že predložil –, ne morejo pretendirati na absolutno resnico. Torej so arbitrarne. Dejansko nam je predložen disjunktivni silogizem: znanstvene teorije so bodisi absolutno resnične bodisi arbitrarne. Niso absolutno resnične, torej so arbitrarne. Če pa so arbitrarne, zakaj bi potem teorije ali metodologije, ki jih prinašajo, morale biti privilegirane?

Toda kot se vselej primeri s takimi argumenti, so sklepi odvisni od pretresa vseh za življenje sposobnih alternativ. V tem primeru pa je zlahka videti, da obstajajo spregledane opcije. Ena je tista, ki se imenuje *falibilizem*, za katero bi trdil, da ponuja veliko boljši okvir za dojemanje znanstvene prakse kot obtožba, da si prizadeva za nezmotljivost.

Falibilist se strinja, da bi on ali ona lahko bila prisiljena popraviti njegovo ali njeno teorijo v luči prihodnje evidence ali v odzivu na implikacije kasnejšega

teoretičnega razvoja zato, ker falibilist ugotovi, da so teorije v najboljšem primeru dobro upravičene in da se za dobro upravičeno teorijo lahko izkaže, da je zmotna. Tu ni nobene zahteve po absolutni resnici. Vendar iz tega ne izhaja, da so zadevne teorije arbitrarne, saj nismo odprti za popravek naših teorij na kakršenkoli način, temveč zgolj zaradi najboljših razpoložljivih, čezkulturnih meril upravičenja, to je takih, ki imajo zanesljiv zapis sledenja.

Falibilist ne verjame, da lahko naenkrat popravimo vse naše teorije in metode. On ali ona sprejemata možnost, da je mogoče v ustreznih okoliščinah popraviti katerokoli podmnožico le-teh in celo, da je mogoče popraviti vse naše teorije, vendar zgolj eno za drugo. Teorije in metode so popravljive. Ne prinašajo absolutne resnice, vendar niso niti arbitrarne. Popravljive so zgolj v skladu s praksami, ki imajo – četudi so same vedno bolj in bolj popravljive – zanesljiv zapis za zasledovanje resnice. Resnica je tu, kjer jo v resnici zagotavljamo, približna resnica v raznolikem smislu tega izraza, ne pa Absolutna Resnica. Če pa lahko znanost razumemo na tak način, ki jo ločuje od pretenzij na Absolutno Resnico, potem nas opažanje njenega neuspeha, da bi prinesla Absolutno Resnico ne bi smelo pripraviti do tega, da jo odslovimo kot arbitrarno.

Humanisti na sploh in filmski poznavalci posebej zavračajo znanost zato, ker podpirajo močno družbeno konstruktivistično pojmovanje znanosti. Znanost je v skladu s tem gledišče zgodovinska ne zgolj v smislu, da obstaja zgodovina znanstvene prakse, temveč v smislu, da je ta praksa ugnezdena v družbenozgodovinski kontekst, ki ga zrcali. V skladu s tem gledišče zgodovina znanstvenega gibanja pogosto naredi, da je gibanje videti kot alegorija družbenih skrbi zadevnega obdobja. Kjer pa ta različica družbenega konstruktivizma ubere marksistični obrat, so znanstvena odkritja pogosto označena kot odgovori na preteče produkcijske sile.

Toda družbeno konstruktivistično gledišče težko ustreza dejstvom. Če bi bile znanstvene teorije zgodovinsko in kulturno relativne, kot razglaša družbeni konstruktivist, kako bi potem lahko razložili dejstvo, da se znanstveniki, ki delujejo v različnih zgodovinskih in kulturnih kontekstih, lahko strinjajo glede iste teorije? Kako lahko razložimo sovpadanje med maostičnimi in ameriškimi fiziki? Še več, ali je sprejemljivo postaviti hipotezo, da je Newtonova razlaga Keplerjevih nebesnih eklips s pomočjo zakona kvadrata obratnega sorazmerja odgovorila na goreče ekonomske potrebe trgovcev in pomorščakov iz 17. stoletja? Oni bi imeli raje boljše kronometre.

Družbeni konstruktivisti in njihovi privrženci v filmskih študijah in drugje radi rečejo, da znanost *konstituira* realnost, domnevno na načine, ki olajšajo prevladujoče kulturne dnevne rede. Toda tako govorjenje o konstituiranju realnosti je komaj razumljivo. Če znanost konstituira realnost, kako naj si potem razložimo dejstvo, da se znanstvene teorije nenehno soočajo z nasprotnimi podatki in odkloni? To je, od kod prihajajo, če znanstvena teorija konstituira realnost?

Vsekakor se zdi, da se znanstveni konstruktivizem opoteka na robu samozavrnitve. Trdi, da je *odkril*, da so vse teorije kulturno relativne, toda to odkritje samo je teorija, taka, za katero se zdi, da zahteva čezkulturno privolitev. Zakaj

pa bi družbenemu konstruktivizmu podelili tako imuniteto? To zveni res arbitrarno!

Toliko časa za spopad s sodobnim akademskim skepticizmom glede znanosti sem porabil zaradi dveh razlogov: prvič, zato, ker je v sedanjem kontekstu razprave vsak predlog, kakršen je moj, da ima okvir za estetsko teoretiziranje lahko korist od mišljenja o znanstvenem teoretiziranju, zmožen vzbuditi nezmeren odgovor na osnovi enega ali več premislekov, ki sem jih pravkar poskušal spodbiti, in, drugič, zato, ker se pogosto domneva, da je kognitivizem, drža, ki se jo pogosto zagovarja v tem zborniku, poskus preobrniti filmsko teorijo v znanost in je zato mogoče kognitivizem ročno »zavrniti« s prejšnjimi skeptičnimi argumenti o integriteti znanosti. Vendar trdim, da ti argumenti ničesar ne zavračajo, z izjemo morda samega družbenega konstruktivizma.

Mnogi od teh argumentov se začenjajo, tako kot moj, s priznanjem vpogledov postpozitivistične filozofije znanosti. Toda tam, kjer mnogi humanisti in filmski poznavalci pogosto jemljejo te vpoglede, da iz njih sledi arbitrarnost znanosti, jih jaz poskušam izkoristiti v prid pogleda na znanost kot dialektičnega, naraščajočega procesa zagotavljanja približnih resnic s praksami, med drugimi stvarmi, odstranitve napake in kritike. Dalje, to zelo široko pojmovanje raziskovanja utegne biti plodno za naše mišljenje o filmski teoriji. Da bi preverili njegovo koristnost in da bi sestopili iz prejšnje, morda neprimerno redke stratosfere abstrakcije, bom to pojmovanje dialektičnega okvira za filmsko teorijo nanesel na sodobno vprašanje, namreč na vprašanje kognitivizma.

Kognitivizem proti psihoanalizi

Psihoanaliza, povezana z marksizmom in kasneje pomešana z raznimi drugimi radikalnimi, političnimi pogledi, je prevladovala v filmskem teoretiziranju zadnjih dveh desetletij. V osemdesetih letih se je začel oblikovati pristop do filmskega teoretiziranja kot alternativa psihoanalizi, imenovan kognitivizem. Kognitivizem ni enotna teorija. Njegovo ime izhaja iz njegovega prizadevanja, da išče alternativne odgovore na mnoga vprašanja, ki se jih lotevajo ali zastavljajo psihoanalitične filmske teorije, posebej glede na filmsko recepcijo, v okviru kognitivnih in racionalnih procesov, ne pa iracionalnih ali nezavednih. To lahko vključuje eksplicitno nanašanje na kognitivno psihologijo in psihologijo zaznavanja ali na jezikoslovje v angloameriškem slogu, ne pa na psihoanalizo. Ali pa so lahko hipoteze bolj doma narejene.

Nekateri tako imenovani kognitivisti lahko nudijo o praktičnem in siceršnjem sklepanju občinstva špekulacije iz naslanjača, medtem ko drugi omenjajo vzpostavljene teorije kognitivnega procesiranja ali celo poizkusov. Nekateri kognitivisti preizkušajo domneve, uporabljajoč predpostavke o naravni izbiri, kjer se drugi bojijo iti po tej poti.

Kognitivizem ni enotna teorija ne le zato, ker se teoretična področja, ki jih kognitivisti raziskujejo, razlikujejo, temveč ker kognitivistične filmske teorije, tako kot kognitivni psihologi, lahko ne soglašajo, kateri predlog izmed tekmujočih

kognitivističnih predlogov najbolje ustreza podatkom. Ko se kognitivisti enkrat nehajo prepirati z psihoanalitiki, se bodo morali prepirati drug z drugim. In zaradi tega je napaka domišljati si, da je kognitivizem ena sama, enotna teorija. Je drža.

Vendar je to drža, ki se vedno bolj definira samo sebe kot alternativa psihoanalizi v filmskih študijah. Svoje hipoteze, kakorkoli različne in razhajajoče že utegnejo biti, predlaga s trditvijo, da označuje ali razloži pojave boljše kot obstoječe psihoanalitične teorije. Kognitivisti vedno bolj in bolj dialektično koceptualizirajo svoje projekte. Kognitivisti jemljejo za svojo nalogo odgovore na nekatera vprašanja o filmu, posebej o recepcija filma in dojemanju, večina katerih so že zastavili ali vsaj priznali psihoanalitični filmski teoretiki. Toda kognitivisti trdijo, da bolje odgovarjajo na ta vprašanja, kot so odgovorili psihoanalitični filmski teoretiki.

Nekateri filmski poznavalci so odgovorili na kognitivizem z veliko jezo. Namignil sem že na številne njihove odzive. Toda kot se spodobi pluralističnemu duhu časa, so nekateri ravnodušni. »Kako pomembno je to?«, hočejo vedeti. Bolj kot je, bolj je zabavno. Zakaj ne bi imeli vseh? Dobro je imeti veliko teorij.

Če pa vsakdo, ki verjame, da je dialektično pojmovanje filmske teorije najbolj produktivno, bi se moral zlahka strinjati zato, ker bi se zdelo, da več teorij kot je v igri, več priložnosti je za visoko teoretično prečiščenje. Ali se ne zdi, da gre teoretični pluralizem z roko v roki z dialektičnim pojmovanjem filmske teorije?

Tu se splača razlikovati med dvema različicama teoretičnega pluralizma, enim, ki ustreza dialektičnemu pojmovanju filmske teorije, in drugim, ki ne ustreza. Eno vrsto teoretičnega pluralizma bi lahko imenovali pluralizem miroljubnega soobstoja. Pluralizem soobstoja je postavljen zelo ob stran. Vsakdo ima svojo lastno teorijo, če se želite povezati s teorijami, dobro – to je zadeva osebnega okusa. Lahko sprejmete nekatere kognitivistične hipoteze, toda če so vam všeč tudi nekateri vidiki psihoanalize (na tej točki se običajno reče »Zdi se mi koristna«), lahko imate tudi to.

Po drugi strani pa obstaja tudi metodološko robusten pluralizem. V skladu s tem gledišèem je dobro imeti tudi veliko teorij okoli sebe. Vendar je dobro imeti te teorije okrog sebe tako, da jih lahko vključimo v tekmovanje druge z drugo. Z gledišča robustnega metodološkega pluralista je dobro imeti številne teorije na tem področju na začetku, toda na koncu upamo, da bo nekatere odstranili procesi kritike in primerjave v luči nekaterih vprašanj in ustrezne evidence. Nekatere navidezno tekmujoče teorije se lahko ob preiskovanju in razpravi izkažejo za dopolnilne ali dodatne. Toda za mnoge je verjetno, da bodo padle na rob.

Na podlagi svojega načina opisovanja teh alternativnih pluralizmov očitno verjamem, da je vrsta pluralizma, ki jo predpostavlja dialektično pojmovanje filmske teorije, robustni metodološki pluralizem. Domneva, da je veliko teorij metodološko dobra stvar preprosto zato, ker nudijo zalogo za robustno kritiko. Nekateri bralci bodo nedvomno grajali moje rivalske metafore zato, ker so preveč tekmovalne ali mačistične. Toda po eni strani govorimo o odstranjevan-

ju teorij, ne ljudi, po drugi strani pa običajno predlagajo feministične teorije na osnovi tega, da ponudijo boljše razlage od njihove patriarhalne konkurence.

Morda bo pluralist soobstoja zahteval vednost, zakaj sploh moramo odstraniti kako teorijo. Vendar je odgovor preprost: nekatere teorije so začasno boljše od drugih in izključujejo številne alternativne teorije. To ne pomeni reči, da se alternative tako rekoč ne morejo vrniti. To pa predpostavlja forum, kjer je norma razprava, ne pa soobstoj. Teorije zahtevajo privolitev, vsaj začasno, tako, da dokazujejo, da nudijo nekatere razlagalne prednosti in rešitve nekaterih anomalij, ki jih nasprotujoče teorije pogrešajo.

Tak pogled na teorijo ne bi smel presenetiti psihoanalitičnih filmskih teoretikov, saj bi se morali spomniti, kako Freud argumentira za svojo lastno teorijo sanj. Pred Freudom je raziskovanje sanj štelo sanje za zgolj somatski pojav, za odziv mentalnega organa, resnično potopljenega v stanje spanja v odzivu na okoljske dražljaje, ki so ga aktivirale. S preučevanjem vsebine nekaterih stanj je Freud pokazal, da ta teorija ni bila izčrpna – ni pokrivala zelo velikega števila dejstev, ki so jih predstavljali podatki, in da ni bila zmožna ponuditi kakršnokoli funkcionalno-biološko razlago, zakaj sanjamo. (N.B.: Psihoanalitični kritiki, ki tepejo kognitiviste zaradi šušmarjenja z biološkimi hipotezami, bi se morali spomniti, da Freud ni bil nenaklonjen govorjenju o bioloških funkcijah).

Freudova teorija ne le ponudila potrebnih sredstev za razlago anomalij, spregledanih v prejšnjem raziskovanju sanj, temveč je bila tudi zmožna prepoznati kandidata za funkcijo sanj, namreč, da so bile čuvaj spanja. Breme naslednjih raziskovalcev je bilo ugotoviti, kako dobro se Freudova teorija sklada s podatki, in razviti alternativne hipoteze za prilagajanje anomalij podatkom, ki so vzniknile iz trka med evidenco in Freudovimi znamenitimi posplošitvami, kakršna je hipoteza o izpolnitvi želje.

Uprizoriti razpravo med psihoanalitično filmsko teorijo in kognitivizmom je preveč zamotana naloga celo za dolg esej, kakršen je ta. En razlog za to, je, da bi – ker kognitivizem pogosto predlaga teorije po kosih, celovito soočenje zahtevalo spopad vsake kognitivne teorije – teorije narativnega dojemanja, teorije filmskega zaznavanja, teorije grozljivke, teorije melodrame, teorije filmske glasbe itn. – s svojo psihoanalitično dvojnico. Kjer dvojnice sploh obstajajo. Pogoste primere te vrste bližnjega spopada je mogoče najti v celotnem zborniku. Kljub temu je v preostanku tega poglavja še vedno mogoče ponuditi nekatere vseobsegajoče komentarje o tekmovalnosti med kognitivizmom in psihoanalizo.

Zavzemal sem se, da bi o teorijah razmišljali v okviru dialektičnega tekmovanja. Zaradi nekaterih pojmovnih značilnosti psihoanalize pa je razprava med kognitivizmom in psihoanalizo posebna na način, da omenjeno tekmovanje povečuje prednost kognitivizma. Tisto, kar je posebno glede psihoanalize in kar naredi razpravo med kognitivizmom in psihoanalizo nekako drugačno od večine drugih teoretičnih razprav, je dejstvo, da je psihoanaliza teorija, katere predmet je iracionalno. Ali, če postavimo zadevo drugače, področje psihoanalize je iracionalno, katerega domena ima svoje merilo identifikacije, da je pojav, ki ga ni mogoče razložiti v okviru racionalnih, kognitivnih ali organskih razlag. Analitično za samo pojmovanje psihoanalitične razlage je, da je njeno ustrezno

polje dejavnosti opredeljeno s tistim, kar ni racionalno, kognitivno ali organsko razložljivo.

Z drugimi besedami, psihoanaliza porine svojo nogo v tisto, kar je očiten zlom normalnega delovanja našega kognitivno zaznavnega procesiranja, naše zmožnosti za racionalen izračun in odločanje, našega impulzivnega in čustvenega obnašanja, naših motornih zmožnosti itn., katerih zlome ni mogoče razložiti niti organsko niti zaradi strukturnih značilnosti zadevnih procesov.

Če ne morem hoditi, ker sem izgubil svoje noge v prometni nesreči, ni potrebna psihoanaliza. Če pa sem biološko zdrav in za moje nedelovanje ni mogoče ponuditi nobenega racionalnega motiva, potem je primerna psihoanaliza. Če sem jezen, ko me oropajo je to – *ceteris paribus* – racionalen odziv, kjer psihoanaliza ne pride v poštev. Če pa vselej eksplodiram, ko mi učitelj zastavi neko vprašanje, razmišljamo o psihoanalizi. Podobno, napake v dodajanju dolgih nizov velikih števil je mogoče zlahka razložiti na način, kjer je tak input lahko preveč obremenil procesirajoč sistem. Če pa vztrajno odgovorim »Tri« na vprašanje »Koliko je dva in dva?«, potem utegne biti obisk terapevta ustrezen. Skratka, obstaja pojmovna omejitev psihoanalize: omejena je na ukvarjanje s pojavi, ki jih ni mogoče razložiti z drugimi sredstvi.

Še več, to ima zanimive posledice za razpravo med kognitivističnimi in psihoanalitičnimi filmskimi teorijami. Namreč, kadarkoli je mogoče zagotoviti sprejemljivo kognitivistično teorijo, je breme dokaza prestavljeno na psihoanalitičnega teoretika, saj sprejemljiva kognitivistična teorija izključuje nujnost psihoanalize. Zgolj sprejemljivost kognitivistične teorije ji daje posebno prednost pred psihoanalitičnimi teorijami o istem pojavu.

Na splošno ni res, da zgolj sprejemljivost ene znanstvene teorije izključuje spoštovanja vredno, tekmujočo teorijo s tega področja. Toda kolikor je psihoanaliza opredeljena ravno kot tista, ki razloži tisto, ki sicer nima nobene *sprejemljive* razlage, je psihoanalitična razlaga na začetku v neugodnem položaju, kjer so na voljo sprejemljive kognitivistične teorije.

Sodobni filmski teoretiki, kakršna je Judith Mayne v njeni nedavni knjigi *Film in gledalstvo*, nalepijo kognitivističnim teorijam pritožbo, da preprosto postavijo v oklepaj – kot da namerno – psihoanalitični pristop. Tisto, česar taka kritika ne dojame, je, da tam, kjer imamo prepričljivo kognitivistično razlago, sploh nima nobenega smisla še naprej iskati psihoanalitično razlago. Ne gre za to, da je psihoanaliza nepravično ali nerazložljiva postavljena v oklepaj. Je *upokojena*, razen če in dokler ni mogoče predložiti dobre razloge, da domnevamo drugače.

Psihoanalitične teorije se soočajo s posebnim bremenom dokazovanja, ko naletijo na kognitivistične teorije, kajti če hoče psihoanalitična teorija ponovno osrediniti razpravo, mora biti dokazano, da je nekaj o podatkih, o katerih dane kognitivistične (ali organske) razlage ne morejo dati primerne razlage in ki jih tudi ne more razložiti neka druga kognitivna teorija, katerih ostanek je torej dovzeten *zgolj* za psihoanalitično teorijo. Nimam nobenega argumenta, da bi dokončno dokazal, da bo katerakoli psihoanalitična teorija kdajkoli zmožna prekoračiti to oviro. Toda hkrati mislim, da je tudi prav reči, da se psihoanali-

tični filmski teoretiki obnašajo, kot da se ne zavedajo te ovire in se ji vsekakor ni uspelo *niti enkrat* postaviti po robu v svojih besednih bojih s kognitivisti.

Zaradi tega posebnega bremena dokazovanja možnost pluralističnega soobstoja med kognitivizmom in psihoanalizo ni nikoli očiten sklep. Ko je psihoanalitični kritik soočen s kognitivističnimi hipotezami o zaznavanju filmske podobe, mora pokazati, da je v pojavu nekaj, kar je tuje kognitivističnemu teoretiziranju. Zaradi tega za psihoanalitične kritike, kakršna sta Richard Wollheim in Richard Allen, ni dovolj, da zgolj povejo koherentno, psihoanalitično zgodbo o slikovni reprezentaciji; ugotoviti morajo tudi, da je nekaj glede podatkov, kar kognitivisti niso zmožni podpreti, preden oni, psihoanalitiki, ne postavijo delovanja *nezavednega* psihičnega mehanizma, kakršen je projekcija. Kajti če njeni kognitivistični tekmeci lahko zasnujejo koherentno, izčrpno razlago podatkov, ne da bi se zatekli k nezavednim mehanizmom, postavljanje nezavednih mehanizmov ne more biti izhodišče.

Dialektični argumenti so predvsem zadeva prestavljanja bremena dokaza med tekmujočimi teorijami, ki se v grobem spoprijemajo z istimi vprašanji. Dokaj pogosto (najbolj pogosto?) je težko najti popolnoma dokončne zavrnitve tekmujočih teorij. To je en razlog, zakaj moramo popustiti težavnemu procesu odstranjevanja bremena dokaza s samih sebe in njegovem porazdeljevanju med naše tekmece. Prejšnji argument ni pokazal, da psihoanalitične teorije filma ne bodo nikoli dopuščene. Kar v najboljšem pogledu lahko pokaže, je to, da je breme dokaza zdaj na psihoanalitikih. Morda bodo temu kos.

Če pa imam prav v zatrjevanju, da psihoanalitični filmski teoretiki niso niti spoznali, da je na njih to breme dokaza, potem to kaže, da trenutno žoga pripada kognitivistom. Psihoanalitična filmska teorija je lahko uspešna v tem, da temu argumentu dialektično nasprotuje, vendar razen če tega ne dela, je nenehna dodelava psihoanalitične paradigme, ki poteka ločeno od kognitivističnih izzivov, izogibanje filmski teoriji, ne pa prispevek k njej.

Dalje, obstaja drug splošen problem s psihoanalitično filmsko teorijo, ki zasluži omembo. Če postavimo ob stran domnevno goreče vprašanje, ali je psihoanaliza kot splošna teorija sprejemljiva, nekaj, o čemer se prepirajo mnogi psihologi, filozofi in psihiatri, je kljub temu res, da lahko rečemo, da je psihoanaliza empirična disciplina. Morda se na splošno ne ukvarja s preverjanjem, vendar ima značilno empirično osnovo, namreč prakso terapije. Psihoanalitiki od Freudov (Sigmunda in Anne) do D. W. Winnicotta, Melanie Klein, Karen Horney, Heinza Kohuta, Erika Eriksona in Otta Kernberga utemeljujejo svoje pojme in svojo postavitev psihičnih sil z njihovimi spremljajočimi regularnostmi kot tudi svojo kritiko drugih psihoanalitičnih teoretikov na svojih terapevtskih opažanjih. Brez terapevtske prakse psihoanalitiki ne bi imeli osnov za uvedbo, prilagajanje, spreminjanje, prečiščenje in včasih celo za opustitev svojih pojmov in teorij.

Ko pa se obrnemo na psihoanalitične filmske teorije, takoj opazimo, da večina, če že ne vsi, vodilni teoretiki nimajo nobene terapevtske prakse. Spreminjajo prejšnje psihoanalitične teorije in celo uvajajo nove pojme, kujejo nove teorije in projicirajo vzorce, toda na kakšni osnovi? Mislili bi si, da bi morala biti taka

izgradnja teorije uglašena z neko skupino analizandov – z njihovimi izkustvi in asociacijami in na analizi na podlagi tega. Vendar psihoanalitični filmski teoretiki nimajo terapevtske prakse. Delajo teorije, vendar brez empiričnih omejitev. Kako si lahko domišljajo, da izpolnjujejo empirično utemeljeno raziskovanje, kakršna je psihoanaliza, brez kakršnihkoli podatkov? Mogoče je na to vprašanje odgovoriti teoretično. Vendar dokler je to mogoče, si bomo mi drugi na legitimnih *psihoanalitičnih* osnovah želeli vedeti, kako je možna sodobna psihoanalitična filmska teorija.

Skrbem o empirični evidenci se na splošno filmski teoretiki posmehujejo, kajti, kot pove Judith Mayne, privrženci Teorije gledajo na empirično raziskovanje kot na del in področje filozofske pozicije empirizma. Toda taka zadržanost glede empiričnega raziskovanja ne temelji na kaj več kot dvoumju. Gotovo je res, da je malo tako obleganih filozofskih stališč kot empirizem. Seveda je enako res, da ni nobene nujne povezave med filozofskim naukom empiri*zma* in empirič*nim* raziskovalnim programom.

Gestalt psihologi so očitno predlagali svojo teorijo na temelju empirične evidence. Toda njihova teorija zaznavanja si je utrla pot v zobeh empirične filozofije zaznavanja. In lahko gotovo zgradimo makroekonomske teorije brez zavezanosti empirični teoriji duha in z njo povezanem epistemološkem nauku fenomenalizma. Chomsky se opira na empirične podatke – izvabljene jezikovne intuicije –, toda njegovi argumenti v prid prirojenosti so kričeče nelokovski. In tako naprej. Preprosto groba napaka je, če odgovorimo na zahteve po empirični evidenci na osnovi tega, da ker je bila filozofija empirizma spravljena na slab glas, je evidenca obrabljena ali zunaj sloga. Kajti *četudi* bi bil empirizem na tleh, da bi kaj štel, bi bilo empirično raziskovanje še vedno neodvisno hvalevredno.

Očrtal sem dva od mnogih izzivov, ki jih je kognitivizem predstavil proti psihoanalitični filmski teoriji. Kolikor je filmska teorija dialektični postopek, je zdaj na psihoanalitičnih filmskih teoretikih, da pokažejo, kako lahko premagajo posebno breme dokaza, s katerim jih kognitivisti soočajo v odsotnosti tiste vrste emprične osnove, ki jo psihoanalitična teorija zunaj okolja oddelkov za film in literaturo zahteva. Doslej so se psihoanalitični filmski teoretiki tem obtožbam izognili. Če se jim bodo še naprej izogibali, potem so obeti za intelektualno vznemirljivo teoretiziranje v filmskih študijih borni.

Sklepne pripombe

Skozi celotno poglavje in drugje je bila moja kritika prevladujoče Teorije ostra. Napovedujem, da bo ta pristop deležen graje, posebej s strani pluralistov mirnega soobstoja. Hoteli bodo vedeti, kako lahko upam, da bom vplival na privržence Teorije, če je moj ton tako neusmiljen.

Vendar moram dopustiti, da imam malo ali pa da sploh nimam nobenih pričakovanj glede spreminjajočih se src in duhov privržencev Teorije. Obstajajo zdravi sociološki razlogi za prepričanje, da za poznavalce, ki so že zelo odeti s para-

digmo, ni verjetno, da se ji bodo odpovedali. Kariere, redne profesure, napredovanja, objave in reputacije so bile zgrajene in se še naprej gradijo s poroko s Teorijo. Gre za že preveliko družbeno investicijo pri predlaganju Teorije, da bi napovedali, da bo mnogo njenih privržencev v nezainteresiranem smislu ganila racionalna argumentacija.Teorija ima preveliko institucionalno težo, ki je za njo, da bi dopustila spreobrnjenje. Večina akademikov pa v vsakem primeru ostaja zaprta v paradigmo, ki so se je naučili na univerzi.

Torej ne pišem za zagovornike Teorije. Nimam nobene iluzije o možnosti njihovega spreobrnjenja; tako nikakor ne popuščam, ko opisujem, kako grozna je njihova Teorija. Nima smisla krotiti se. Če že kaj, to lahko poslabša položaj s posledico, da stvari v filmskih študijah niso tako slabe, kot so.

Če pa ne pišem za Teoretike, kdo je potem moje mišljeno občinstvo? Ne-(zav)ezani: tisti v filmskih študijah in oni (zgodovinarji, sociologi, psihologi, filozofi itn.) v povezanih disciplinah, ki preučujejo film, ki jih zanima razvijanje okvirov ta dojemanje filma, vendar so doktrinarno neuvrščeni. Naj se odločijo med trditvami psihoanalize in trditvami kognitivizma. Naj tehtajo različne glasove v razpravi. Za to občinstvo smo jaz in drugi kognitivistu pripravili prizorišče za razpravo.

Morda najpomembnejši razdelek tega ne(za)vezanega občinstva tvorijo posvečeni filmski študenti, tako nediplomirani v višjih letnikih kot diplomirani. Niti njihov duh niti njihove kariere trenutno niso tako tlakovane, da ne bi bile zmožne odgovoriti na trditve alternativnih glasov. Vsekakor pa so tisti, ki bodo nujno rekonstruirali filmske študije ali karkoli to polje po sledi tehnološke inovacije že postaja.

Mogoče je res, da je seveda moj pesimizem glede privržencev Teorije preveč skrajen. Morda bo nekatere izmed njih, skopaj z neuvrščenimi, resno zanimala razprava, ki so jo začeli kognitivisti. Toda v tem primeru bo strogost, s katero sem predlagal moje argumente, rabila njihovim smotrom, kolikor jim bo ponudila močne, jasne ugovore poskusu zavrnitve, saj bo zanje primerneje, da se soočijo z robustnimi stališči, kot da se soočijo s stališči, ki so olikano manjvredna ali ki so preveč omiljena ali spravljiva.

Obeti za filmsko teorijo so odvisni od kritične razprave. V najboljših okoliščinah bodo udeležence te razprave sestavljali kognitivisti, psihoanalitiki in neopredeljeni poznavalci. Po mojem mnenju so filmske študije v zadnjih dveh desetletjih zapravile čas za tisto, kar se utegne izkazati za enkratno življenjsko priložnost, z zadušitvijo razprave med Teorijo in alternativnimi paradigmami. To, ali ima filmska teorija pravo prihodnost, je odvisno od tega, ali postaja res dialektična.