

Miriam Bratu Hansen

Az érzékek tömeggyártása: a klasszikus film mint vernakuláris modernizmus

Absztrakt

A tanulmány metahistóriai téziseket fogalmaz meg, melyek célja a modernitás és modernizmus, valamint a filmtörténet kapcsolatának az újraértelmezése. A modernizmust – a korábbi fogalmat kitágítva – a modernitás kihívásaira adott kulturális válaszok jelenségegyütteseként határozza meg, melynek a tömegkulturális termékek és termelési módok épp olyan elválaszthatatlan részei, mint a magasmodernista művészeti intézményrendszer. Hansen a „klasszikus hollywoodi film” korábban bevezetett fogalmát azon kritikai elv alapján bírálja, hogy a művészettörténetből importált neoklasszicista fogalom a harmónia, az egyensúly, az arányosság stílári normáit helyezi előtérbe, a történeti normákat viszont történelem fölött állóként tünteti fel, emiatt nem feltétlenül alkalmas a film történeti, modern tapasztalatként való vizsgálatára. A szöveg a hollywoodi filmipar világszintű egyeduralmát annak az érzéki kultúrának a megteremtésével magyarázza, amely létrehozta a különböző kontextusokban kialakuló modernitástapasztalatok közötti fordíthatóságot, és sikeresen „reflektált” a modernitás ellentmondásaira és feszültségeire sajátos reflexív formák kialakításával.

Szerző

Miriam Bratu Hansen zsidó szülők gyermekeként született Németországban 1949-ben. Egyetemi tanulmányait Frankfurtban végezte, később a Yale-en dolgozott. A Chicagói Egyetemen tanított, ahol megalapította a filmes tanszéket. Két legfontosabb könyve összefoglalja meghatározó filmtörténeti és a frankfurti iskola kritikai nyomdokain haladó elméleti munkásságát: *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Harvard University Press, 1991; *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno*. University of California Press, 2011.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.5>

Az érzékek tömeggyártása: a klasszikus film mint vernakuláris modernizmus

Jelen esszében szeretném újraértékelni a film és a modernizmus kapcsolatát, mégpedig a korai szovjet film irányából haladva egy kevésbé kézenfekvő példa, a klasszikus hollywoodi film felé.^[1] Vizsgálódásomat két, egymással összefüggő kérdéskör inspirálta: az egyik arra vonatkozik, hogy a filmtudomány mivel tud hozzájárulni a modernizmus és a modernitás megértéséhez, a másik arra, hogy a modernista esztétika nézőpontja megvilágíthatja-e és újraértelmezheti-e a film elméletét és történetét. A film és a modernizmus kapcsolatát sokféleképpen vizsgálták, a korai mozinak a késő 19. századi ipari-technológiai modernitáshoz fűződő kapcsolatától a két háború közötti vagy az újhullámos időszakra jellemző nemzetközi művészfilm kiemelésén át az arra vonatkozó fejtegetésekig, hogy hogyan járul hozzá a film a modern és a posztmodern közti megkülönböztetéshez.^[2] Ezekhez képest én a 20. század közepi modernitásra koncentrálok, nagyjából az 1920-as évektől az 1950-es évekig – a tömeggyártás, a tömeges fogyasztás és a tömegpusztítás modernitására –, és a fősodorbeli hollywoodi film egyidejűségére azzal a korszakkal, amelyet általában „magas” vagy „uralkodó modernizmusnak” neveznek.

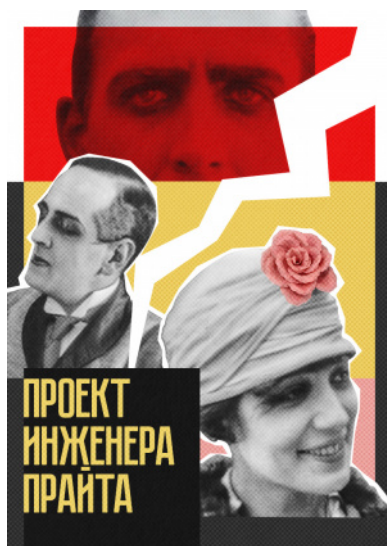
Attól függetlenül, hogy egyetértünk-e a modernizmusnak és a tágabban értett modernitásnak a posztmodern általi megkérdőjelezésével, vagy sem, az utóbbinak köszönhető, hogy a modernizmust tágabb és változatosabb jelenségként értjük, mint amely nem korlátozható arra az egyértelmű logikát követő genealógiára, amely mondjuk a kubizmustól az absztrakt expresszionizmusig vagy T.S. Eliottól, Ezra Poundtól, James Joyce-tól és Franz Kafkától Samuel Beckettig és Alain Robe-Grillet-ig vagy Arnold Schönbergtől Karlheinz Stockhausenig tart. Már több mint egy évtizede, hogy a kutatók megkérdőjelezték ezt a genealógiát, és a modernizmus olyan alternatív formáit jelölték ki, mind Nyugaton, mind a világ más részein, melyek a társadalmi és geopolitikai helyzet szerint változnak, és melyeket gyakran a (poszt)kolonialitás tengelye mentén vázolnak fel azon szubkulturális és helyi hagyományoknak megfelelően, amelyekre ezek a formák válaszoltak.^[3] A modernista kánon kiszélesítése mellett ezek a vizsgálódások a modernizmus fogalmát úgy határozzák meg, mint ami „több mint a művészeti stílusok repertoárja” vagy azok az eszmék, melyeket művészek és értelmiségiek csoportjai követtek.^[4] A modernizmus inkább azon kulturális és művészeti gyakorlatok egész palettáját jelenti, melyek regisztrálják a modernizációs folyamatokat és a modernitás tapasztalatait, válaszolnak és reflektálnak rájuk, beleértve azon feltételek paradigmatiszta átalakulását, amelyek meghatározzák a művészet termelését, terjesztését és fogyasztását. Ahogyan a modernista esztétikák sem korlátozhatóak a stílus kategóriájára, úgy a művészet intézményének a határai is elmosódnak,

legalábbis a 18. és 19. századi hagyományos megtestesülésében, ami az esztétikai autonómia ideáljára, a „magas” és az „alacsony” művészet, az autonóm és a populáris és tömegkultúra közti szembeállításra épült. [5]

A modernizmus és a modernitás közti kapcsolat az esztétikai fogalmának kiszélesítését is maga után vonja, ami a művészeti gyakorlatokat az érzékszervi észlelés tágabb történetében és ökonómiájában helyezi el; ezt a kontextust Walter Benjamin is döntő jelentőségű színtérnek tekintette a modernitás jelentése és sorsa szempontjából. [6] Míg a nagyvárosi-ipari technológia, a társadalmi (és nem) viszonyok fellazulása és a tömeges fogyasztásra való áttérés valódi pusztítást és veszteséget okozott, ugyanakkor új jelenségeknek is eredőjévé vált, mint például a látás és az érzékszervi észlelés új módjai, a „dolgozókhoz” való új viszony, a mimetikus tapasztalat és a kifejezés, az érzelmek, az időbeliség, a reflexivitás különféle formái, a mindennapi élet, a társadalmi érintkezés és a szórakozás változó szövete. Ilyen értelemben a modernista esztétika magában foglalja azokat a kulturális gyakorlatokat, amelyek megformálták és közvetítették a modernitás tapasztalatát, mint például a tömegesen termelt és fogyasztott jelenségek, mint a divat, a design, a reklám, az építészet és a nagyvárosi környezet, a fotó, a rádió és a mozi. A modernizmusnak ezt a válfaját „vernakulárisnak” nevezem (elkerülve a „populáris” jelző ideológiailag túlterhelt fogalmát), mivel a kifejezés egyaránt utal a hétköznapi, mindennapi használatra – beleértve a diskurzus, a kifejezésmód és a nyelvjárás konnotációit –, valamint a terjedésre, a keveredésre és a fordíthatóságra. A fordíthatósággal összefüggésben esszémben az amerikanizmus bonyolult kérdését is vizsgálom, vagyis azt, hogy egy bizonyos országban kialakult esztétikai kifejezésmód hogyan és miért tudott nemzetek fölötti és globális forgalomra szert tenni, és az erre a kérdésre adott válasz mit ad hozzá a klasszikus film korábbi értésmódjához, és hogyan módosítja azt.

Első példaként vizsgáljuk meg a 20. századi modernizmus standard paradigmáját, a szovjet filmet és a szovjet avantgárd esztétika kontextusát. Az 1996-os pordenonéi némafilmfesztiválon bemutattak egy válogatást az 1918 és 1924 között készült korai szovjet filmekből, vagyis a híres montázskorszak előtti időszakból, Szergej Eisenstein, V.I. Pudovkin, Dziga Vertov és Alekszandr Dovzsenko kanonikus munkái előtről. A kérdés a filmek nézésekor természetesen az volt, hogyan jutott el az orosz film a régítől az újhoz olyan rövid időn belül; a cári időszak kifinomult mise-en-scène-re építő moziját, melyet Jevgenyij Bauer munkássága fémjelez, hogyan váltotta le a szovjet montázsesztétika. A vetített filmek közül több is visszaigazolta azt, amit a filmtörténészek, Lev Kulesov nyomán, korábban is sejtettek, vagyis hogy a váltás jelentős mértékben Hollywood hatásának tudható be. Az amerikai filmek 1915-től kezdődően kezdték uralni az orosz mozikat, 1916-ra a legfontosabb külföldi importcikkek lettek. Az 1917 után készült filmekben, még abban az esetben is, ha „agit” célokra forradalmi témákat dolgoztak fel, érdekes tematikus folytonosságokat találunk a cári mozival (főként a patriarchátus kritikája terén), miközben lehengerlő mélységi kompozíciókat használnak. [7] A mise-en-scène azonban fokozatosan feldarabolódik a folyamatos szerkesztés, a tér-idő folyamatosság és a narratív kauzalitás amerikai elvei alapján. Az egyik

leg híresebb példa Kulesov első rendezése 1918-ból, a *Prájt mérnök terve* (Проект инженера Прайта), amely a hollywoodi stílusú folyamatosság elveit alkalmazta az orosz „minőségi filmek” lassú tempójával szembeeszegülve. [8] Az „amerikai akcentus” – gyorsabb vágástechnika, közelebb képek, a diegetikus tér feldarabolása – áthatotta a szovjet filmet, és különböző mértékben megtalálható más rendezőknél is (Vlagyimir Gardin, Cezsláv Szabinszkij, Ivan Peresztiani). Eltúlozva azt mondhatnánk, hogy az orosz film az amerikanizációs folyamaton keresztül vált szovjet filmmé.



Prájt mérnök terve (Lev Kulesov, 1918)

A szovjet montázsesztétika természetesen nem a hollywoodi stílusú folyamatos szerkesztéssel való találkozás kizárólagos eredménye; elképzelhetetlen a művészetben és a színházban jelentkező avantgárd művészeti irányzatok nélkül, a konstruktivizmus, a szuprematizmus, a produktivizmus, a futurizmus és a radikális átalakulás politikája nélkül. Másrészt a folyamatos szerkesztést sem úgy fogták fel, mint a történetmondás „leghatékonyabb” és semleges módját; inkább az „amerikanizmus” (vagy ahogy Kulesov nevezte, az „amerikanitisz”) szerves alkotóeleme volt, amely elősegítette a modernitásról és a modern irányzatokról zajló vitát Oroszországban, ahogy más országokban is. [9] Az amerikai dolgok iránti lelkesedés – melyet a kapitalizmuskritika mérsékelte –, itt is, mint máshol, sokféle jelentést, formát és funkciót öltött. Yuri Tsivian az amerikaiak a szovjet mozira gyakorolt hatásával kapcsolatban kétféle amerikanizmust különít el: az egyik a stiláris kölcsönzés (az „amerikai montázs”, az „amerikai kép kivágat”) klasszikus esete, melyet a fentiekben leírtunk, a másik viszont az „alacsony műfajok” – a kalandsorozatok, detektívtörténetek és burleszfilmek – iránti elragadtatás, melyek Tsivian szerint nagyobb befolyásra tettek szert az átmeneti években. Míg az előbbi típusú amerikanizmus a narratív hatékonyság, koherencia és motiváció formai megoldásaira törekedett, az utóbbi számára fontosabb volt a külső megjelenés, az amerikai filmek érzéki, materiális felszíne, a külső helyszínek használata, az akció és a borzongás, a mutatványok és az attrakciók előtérbe helyezése,

a tempó, a közvetlenség, a felszín, az egyes helyzetek többletjelentése a cselekményhez képest. [10]

Az amerikai „alacsony” műfajok amerikanizmusát Tsivian az értelmiségiek körében teret hódító divatként vagy ízlésként értelmezi. Eisenstein vagy a FEKSZ-csoport lelkesedését a folytatásos melodramák iránt „valamiféle munkásnegyedi mentalitás” részének tekinti, a szovjet filmkészítőknek a „moziponyva” (Viktor Sklovszkij) iránti ragaszkodását a magasművészettel, a kulturális fölényvel és a naturalizmus nyugati elképzeléseivel szemben indított baloldali avantgárd támadás kontextusában helyezi el. [11] Ami engem ebben a leírásban a leginkább érdekel, az nem annyira az intellektuális és a művészeti intertextus, hanem az a kapcsolódás, amelyet a megkülönböztetésen *túl* megfogalmaz az amerikai mozi két aspektusa között: a klasszikus norma – egy olyan létrejövő forma, mely a hazai és a külföldi piacot is uralja az elkövetkező évtizedekben –, valamint a látszólag nem klasszikus vagy kevésbé klasszikus műfajok között, melyek nem köthetők a klasszikus normához, vagy legalábbis párhuzamosak azzal. Az amerikanizmus és a szovjet film közti dinamika arra késztet bennünket, hogy újragondoljuk a klasszikus film és a modernizmus viszonyát, amit a filmtudományban rendszerint alapvetően összeférhetetlen regiszterekként gondoltak el.

A klasszicizmus és a modernizmus közti ellentétnek tiszteletre méltó hagyománya van az irodalomban, a művészetben és a filozófiában, ami a klasszicizmust a hagyományos mintához kapcsolja, a modernizmust pedig éppen ezen hagyománnyal való szakítás retorikájához. [12] Ebben az általános értelemben a mozi és a film történetébe is importálható lenne ez az ellentét: a klasszikus film jelentené a hagyományos, a modernizmus pedig az alternatív filmes gyakorlatokat. Ha azonban a filmet a modernitás történeti kialakulásának részeként tekintjük, a kulturális, esztétikai, technikai, gazdasági, társadalmi és politikai változások tágabb összefüggésében, a klasszikus film és a modernizmus ellentéte – ahol a modernizmus a modernitásra adott válaszok diskurzusát jelenti – sokkal bonyolultabb kérdéssé válik.

A „klasszikus filmet” itt szakkifejezésként használom, mint amely a filmtudomány akadémiai diszciplínává válása során kulcsfontosságú szerepet játszott. A kifejezés megalapozó fogalomná vált a narratív film domináns formájának az elemzésében, mely formát a hollywoodi stúdiókorszak fémjelzett. Ebben a vállalkozásban a „klasszikus film” hozzávetőlegesen ugyanarra utalt, függetlenül attól, hogy szemiotikai vagy pszichoanalitikus filmelmélettel foglalkozott az illető kutató, esetleg neoformalista poétikával vagy revizionista filmtörténetírással. Ez természetesen nem jelentette azt, hogy ugyanazt a dolgot is *jelentette*; a kifejezés létrejöttének kulcsmomentumait röviden felidézve, látni fogjuk, milyen átértelmezéseken és elágazásokon ment át a kifejezés.

Nem véletlen, hogy a hollywoodi termékeknek „klasszikusként” való megnevezése a franciáktól származik. Már 1926-ban Jean Renoir a „filmklasszicizmus” kifejezést használja (Charlie Chaplin és Ernst Lubitsch filmjeire vonatkoztatva). [13] A kifejezés specifikusabb használata Robert Brasillach és Maurice Bardèche *Histoire du cinéma* című munkájában fordul elő, főként az 1943-as második

kiadásban, melyet kollaboráns felhangokkal adtak ki újra, s ahol a szerzők az amerikai hangosfilm 1933 és 1939 közti időszakában kialakult stílusra vonatkoztatják „a beszélő film klasszicizmusát”. [14] A megszállás után a kritikusok, főként André Bazin, a hollywoodi filmkészítést „klasszikus művészetként” kezdték el emlegetni. Az 1950-es évekre Bazin John Ford *Hatosfogát* (*Stagecoach*, 1939) úgy ünnepelte, mint „a klasszikus tökélyre fejlesztett stílus érettségének ideális példáját”, egy olyan „tökéletesen kivitelezett kerékhez” hasonlítva a filmet, amely „bármilyen pozícióban megőrzi az egyensúlyát a tengelye mentén”. [15] Az amerikai film ezen klasszikus tulajdonsága Bazin jól ismert állítását idézve nem az egyéni tehetségnek köszönhető, hanem „a rendszer zsenialitásának, az életerős hagyomány gazdagságának és a termékenységnek, melyet az új elemek irányában tanúsít”. [16]

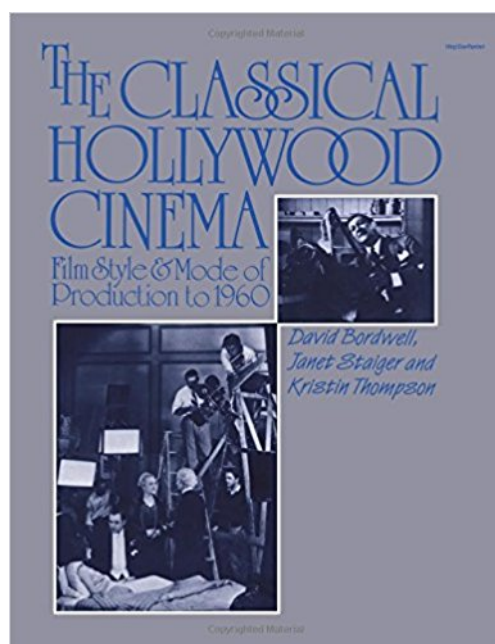


Hatosfogát (Stagecoach. John Ford, 1939)

A klasszikus film fogalmának egyik első jelentős átértékelése az 1968 utáni filmelméletben történt meg, épp a Bazin által ünnepelt rendszerrel szemben megfogalmazott átfogó ideológiakritikával. Ez a kritika, amelyet althusseri, lacaniánus érveket követve marxista, később feminista pozíciókból fogalmaztak meg, a klasszikus hollywoodi filmet olyan reprezentációs módként elemezte, amely elfedi a termelés folyamatát és tényét, a diskurzust diegézissé alakítja át, a történelmet történetté és mítosszá; olyan apparátusként, mely bevarrja a szubjektumot az illuzórikus koherencia és identitás rendszerébe; és stilisztikai stratégiák rendszereként, amely úgy hozza létre az élvezetet és a jelentést, hogy közben a domináns társadalmi és szexuális hierarchiát termeli újra. [17] A klasszikus film fogalma, melyet a *Cahiers du cinéma*, a *Cinéthique*, a *Screen*, a *Camera Obscura* című folyóiratok lapjain és máshol kidolgoztak, nem a neoklasszicista eszmény elkötelezettje volt, mint Bazin és Rohmer esetében, hanem Roland Barthes írásainak hatását mutatta, főként az *S/Z*-ét (1970), amely a „klasszikus”, „olvasható”, a látszólag átlátszó szöveg címkéjét a 19. századi realista regényhez kapcsolta. [18]

A klasszikus film fogalmában bekövetkezett újabb váltás elutasítja a fogalom bármely értékelő értelemben történő használatát, legyen az dicsérő vagy kritikus, hogy annak leíró jellegű,

feltehetően értékmentes és tudományosan megalapozott megfogalmazását nyújtsa. Ennek a tervezetnek ezidáig a legátfogóbb megvalósulása David Bordwell, Kristin Thompson és Janet Steiger monumentális és lenyűgöző munkája, *A klasszikus hollywoodi film: filmstílus és filmkészítés 1960-ig* (1985). A szerzők egységet alkotó, koherens rendszerként fogják fel a klasszikus filmet, olyan rendszerként, mely összekapcsol egy bizonyos (az ipari munkaszervezés fordista elvein alapuló) termelési módot olyan stilisztikai normák összefüggő készletével, melyek 1917-re kialakultak, és többé-kevésbé érvényben maradtak egészen 1960-ig. A klasszikus filmstílus megalapozó fogalma, mely a neoformalista poétikában és a kognitív pszichológiában gyökerezik, részben átfedésben van az 1970-es évek filmelméletében megfogalmazott klasszikus paradigma leírásával, főként a narratív dominancia, az egyéni karakterek pszichológiájára és cselekvőképességére irányuló lineáris és észrevétlen narráció, a folyamatos szerkesztés tekintetében. Ott azonban, ahol a pszichoanalitikus-szemiotikai elméletek az identifikáció tudattalan mechanizmusait és a „realizmus” ideológiai hatásait helyezik előtérbe, Bordwell és Thompson a kauzalitás, a tér és az idő koherenciáját, a motivációt hangsúlyozzák, az érthetőséget és a redundanciát a néző mentális műveleteinek orientálásában, az ismétlés és a variáció formai megoldásait, a visszatérő elemeket, az egyensúlyt és a szimmetriát, a mindent átfogó kompozíció egységet és a zárlatot. ^[19] Bordwell megfogalmazásában „azok az elvek, melyeket Hollywood magáénak vall, a szabálykövetés és mértékletesség [*decorum*], az arányosság, a formai harmónia, a hagyománytisztelet, a mimézis, az önmagát elrejtő mesterségbeli tudás, a nézői válaszok pontos megtervezésének olyan elképzelésén nyugszanak, amit a kritikusok bármely médiumban »klasszikusnak« neveznek.” (CHC, 3-4.)



*A klasszikus hollywoodi film: filmstílus és
filmkészítés 1960-ig (1985)*

Ez nemcsak általában a „klasszikus” meghatározása, hanem pontosabban a neoklasszicista mércéket eleveníti fel, a 17. századi neoarisztotelianus drámaelméletektől a zenében, építészetben, esztétikákban érvényesülő 18. századi eszményekig.^[20] (Nem célolok a 18. századi esztétikát a neoklasszicista hagyománnyal megfeleltetni, és nem is akarom történetietlen módon a neoformalista elvekre korlátozni; a 18. században legalább annyira fontos volt az affektus és a hatás, a teatralitás és az érzékelés, a szenvedély és az érzelem, mint a forma és a funkció közti egyensúly.) Mint ahogy az irodalmi és az esztétikai előképek esetében, amelyek a klasszikus antikvitást modellnek tekintik – idézzük fel Stendhal klasszicizmusdefinícióját mint azt a stílust, amely „a lehető legnagyobb élvezetet nyújtja az illető közönség elődeinek”^[21] –, a filmre alkalmazott klasszikus jelző időbeli dinamikája is visszatekintő jellegű; a hangsúly a hagyományon és a folyamatosságon van, mintsem a különbségen, szakításon vagy változáson.

Van abban valami revizionista élvezet, hogy Hollywood népszerű imázsát, amely egyáltalán nem köthető az ildomos, harmonikus, hagyományos képhez, a klasszikus normák erejével és állandóságával írjuk le. De hogyan segít mindez megragadni olyan nagyon eltérő filmek vonzerejét, mint *A nagyváros mostohái* (Lonesome. Fejős Pál, 1928), *Liberty* (Leo McCarey, 1929), *Szörnyszülöttek* (Freaks. Tod Browning, 1932), *Aranyásók 1933-ban* (Gold Diggers in 1933. Mervy LeRoy, 1933), *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Fallen Angel* (Otto Preminger, 1945), *Csókolj halálosan* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955), *Bigger Than Life* (Nicholas Ray, 1956), *Hármasikrek ajándéka* (Rock-a-Bye Baby. Frank Tashlin, 1958) (a sor saját példákkal folytatható)? És ha sikerülne is ezen filmeket a klasszikus elveknek megfeleltetni – amiben biztos vagyok – mit bizonyítunk ezzel? Rick

Altman kérdését megismételve – melyet a Bordwell, Thompson, Staiger modelljét megkérdőjelező esszében fogalmaz meg –: „Mennyire volt klasszikus a klasszikus elbeszélés?” [22] E retorikai kérdésre adott válaszok arra fókuszáltak, ami kimaradt, marginalizálódott vagy elfojtódott a klasszikus film totalizáló meghatározásában, főként a színházi melodráma erős jelenlétét illetően, amely a látványosságra és a véletlenre épít, de a vígjáték, a horror és a pornográfia is oly módon vonja be a néző testét és érzelmi-affektív válaszait, hogy nem igazán feleltethető meg a klasszikus ideálnak. [23] A műfaj szerepe is minimalizálódik, főként a műfajok közti affektív-esztétikai munkamegosztás a hollywoodi filmek fogyasztásának strukturálásában. Még kevesebb szerep jut a sztároknak és a sztárságnak, amit nem lehet a karakter narratív funkciójára korlátozni, és akárcsak a műfaj, meghatározza a terjesztést, a bemutatási gyakorlatokat és a befogadást. *A klasszikus hollywoodi film* nyíltan és önként vállalt következetességgel zárójelezi a film kultúráját és recepciótörténetét, s ezzel együtt a film viszonyát az amerikai kultúra egészével.

Nem áll szándékomban elvitatni Bordwell, Staiger és Thompson munkájának az érdemeit; a könyv lényegi aspektusait világítja meg annak, ahogyan a hollywoodi film ezen sajátos kulturális forma stabilitásáért és fennmaradásáért küzd. Engem inkább két olyan kérdés érdekel, amelyeket a könyv *nem* fogalmaz meg, vagy csak azért teszi fel, hogy rövidre zárja azokat. Az egyik kérdés a klasszikus film történetiségére vonatkozik, különös tekintettel a huszadik századi modernizmusokkal és a modern kultúrával való egyidejűségére; a másik kérdés az, hogy a fogalom mennyiben és hogyan használható Hollywood világméretű egyeduralmának megmagyarázására. Először is nézzük a stilisztikai elvek elsődlegességének anakronizmusát, amely a 17-18. századi neoklasszicizmus mintáját követi. Végére is egy olyan kulturális formációról van szó, amelyet a *modern* megtestesülésének tekintettek, egy olyan esztétikai médiumnak, amely kortársa volt az ipari termelés és tömegfogyasztás fordista-taylorista módszerének, a társadalmi, szexuális és nemi viszonyokban, a mindennapi élet, az érzékszervi észlelés és tapasztalás megszervezésében bekövetkezett drasztikus változásoknak. A kortársak számára Hollywood feltehetőleg a lehető legklasszikusabb formájában a korszerűség, a jelen, a modern idők szimbólumaként működött: ahogy Gertrud Stein megfogalmazta, „a mi időnk kétségtelenül a mozi és a sorozatgyártás idősza volt”. [24] És ezt a vonzerejét megtartotta nemcsak az avantgárd művészek és az értelmiségiek körében az Egyesült Államokban és a világ modernizálódó fővárosaiban (Berlin, Párizs, Moszkva, Tokió, São Paulo, Sydney, Bombay), hanem a formálódó tömegközönség számára is, mind belföldön, mind pedig külföldön. Bármik is voltak Hollywood egyeduralmának gazdasági és ideológiai körülményei – és nem akarom ezeket leértékelni –, a klasszikus hollywoodi filmet egy olyan kulturális gyakorlatként lehet elképzelni, amely együtt jár a modernitás tapasztalatával, az iparosított, tömegbázisú, vernakuláris modernizmussal.

A klasszikus és a modern közti váltást a filmtörténetben nagyrészt egy kettéágazó történetként írták le. A klasszikus film az 1970-es évek filmelméleteiben a kettősségek strukturalista örökségét vette át, mint amilyen Barthes oppozíciója az „olvasható” és az „írható” között, amit a filmgyakorlat kettősségeként fordítottak le, ami vagy „klasszikus-idealista”, azaz ideologikus, vagy „modernista, materialista”, azaz önreflexív és progresszív. Főként ez jellemzi az „ellenfilm”

elméletét és gyakorlatát – amit David Rodowick „politikai modernizmusnak” nevezett – Jean-Luc Godard-tól és Peter Gidal-tól Noel Burchig, Peter Wollenig, Stephen Heathig, Laura Mulvey-ig és másokig; mindez sokat köszönhet az 1920-as és 1930-as évekbeli baloldali avantgárd mozgalmak újraéledésének vagy megkésett recepciójának, különösen Bertolt Brechtnek. ^[25] A klasszikus film és a modernizmus szembeállítását a a szkepticizmus is táplálta, mellyel Hollywood „nemzetközi modernistaként” való önreklámjára tekintettek – az amerikai mozi korszerűségének, fiatalságának, életerejének és közvetlenségének az ünneplése az iparág önmagáról alkotott mitológiájának része volt, amellyel a kegyetlen üzleti gyakorlatait és a világszerte terjedő gazdasági hatalmának megállíthatatlan előretörését legitimálta.

Míg Bordwell és Thompson neoformalista megközelítése bizonyos mértékben a politikai-modernista hagyomány elkötelezettje, *A klasszikus hollywoodi film* kétféleképpen fogalmazza át a klasszicizmus és a modernizmus kettősségét. ^[26] Az ipari szervezés tekintetében Hollywood (fordista) termelési módjának modernitását a rendszer egészének stabilitását fenntartó célnak rendelik alá; így a nagy ívű technikai és gazdasági változásokat, mint például a hangosfilmre való áttérést, a „funkcionális megfelelők” keresésének összefüggésében tárgyalják, melyek által az intézmény biztosítja a paradigma folytonosságát (CHC, 304). Hasonlóképpen a klasszikus filmen *belüli*, modernista jellegű stilisztikai eltéréseket – legyenek azok az európai avantgárdból vagy a művészfilmből importáltak, vagy a bennszülött *noir*, vagy olyan nem tipikus szerzők, mint Orson Welles, Alfred Hitchcock vagy Otto Preminger – úgy idézik, mint a rendszer elképesztő rugalmasságának a bizonyítékait: „A klasszikus paradigma olyan erőteljes, hogy még azt is képes szabályozni, ami megszegi azt” ^[27] (CHC, 81).

Kétségtől a filmtörténeten kívülről is számos olyan előzményt felsorakoztathatunk, amikor a modernt beolvasztották a klasszikus vagy a neoklasszikus normákba; a művészettörténészek például „klasszikus modernizmusról” beszélnek (Picasso, De Chirico, Leger, Picabia), és a zenében is voltak hasonló tendenciák (Reger, Sztravinszkij, Poulenc, de Faya, csak hogy néhányat említsünk). ^[28] A modern építészetben (Le Corbusier, Gropius, a Bauhaus) a gépezetétikát összeházasították a természetes funkciók fogalmával, az irodalmi modernizmusban olyan önjelölt neoklasszicistáink vannak, mint T.E. Hulme, Wyndham Lewis, Ernst Jünger és Jean Cocteau. A filmelmélet genealógiájában a klasszikus film alapító dokumentuma Hugo Münsterberg *A filmjáték pszichológiája* (1916) című, a neokantiánus esztétikát a filmre alkalmazó értekezése. A szerző pszichológiai tárgyú, valamint az ipari szervezés hatékonyságával kapcsolatos könyvei alapján volt ismert, amelyek a modern reklám és menedzsment meghatározó munkáivá váltak. Ezek a példák arra kéne ösztönözzék a történést, hogy hátrébb lépjen, és úgy vegye szemügyre, hogy mit feltételeznek ezek a megkülönböztetések, melyek kevésbé tűnnek elválasztónak, különösen a modernitás letűnését, a magas modernizmus szétesését és az alternatív modernizmusok megjelenését követően a posztmodern összefüggésében.

A központi probléma magának a „klasszikusnak” a fogalmában rejlik, mivel az olyan történeti kategória, amely a történetiség meghaladását feltételezi mint olyan egyeduralkodó formát, amely kultúrák fölött álló vonzerővel és univerzális igényekkel lép fel. A hagyományhoz való

neoklasszicista visszatérés már a 17-18. századi használatokban is – bárhogyan is olvasta félre vagy találta ki az eredeti modellt – nem a történelemhez visz közelebb, hanem a *természetből* levezetett, történelem feletti ideálhoz, a szépség, az arányosság, a harmónia, az egyensúly időtlen érzékeléséhez. Nem véletlen, hogy a klasszikus film neoformalista magyarázata is a Bordwell munkáiban kidolgozott, a filmtudományt a kognitív pszichológiába ágyazó programhoz kapcsolódik. ^[29] *A klasszikus hollywoodi film* imponáló magyarázatát adja az amerikai filmintézmény egy bizonyos történeti formációjának, feltérképezve annak megjelenését a filmstílus (Thompson) és a termelési mód (Staiger) evolúciójának összefüggésében. Mihelyt azonban a „rendszer” felállt (kb. 1917 körül), annak leleményessége és stabilitása a *mentális* struktúrák és az észlelési képességek optimális igénybevitelének az eredményeként vannak elkönnyelve, melyek Bordwell megfogalmazásában „biológiailag előrehuzalozottak” [*biologically hard-wired*] több tízezer év óta. ^[30] A klasszikus narráció végső soron nem más, mint a néző figyelmének optimális irányítása, válaszainak fokozása szövevényesebb cselekmények és érzelmi feszültségek által. A klasszikus stilisztikai elveknek a kognitív pszichológián keresztül történő magyarázata egybeesik azzal az erőfeszítéssel, hogy a klasszikus célokat olyan filmtípusokra is kiterjesszék, melyek nem kötődnek Hollywoodhoz, és ezidáig alternatívként voltak kezelve (lásd Bordwell újabb munkáit Feuillade-ról és a mélységszerkesztést alkalmazó más európai hagyományokról), és olyan történeti korszakokra is, melyek kívül esnek a könyvben meghatározott (1960-ig tartó) időkereten. ^[31]

Hogyan tudnánk a klasszikus hollywoodi film fogalmának történetiségét helyreállítani? Hogyan lehet termékennyé tenni a neoklasszicista stílus és a fordista tömegkultúra egyesítésében rejlő anakronisztikus feszültséget mind a hollywoodi film, mind a tömegmediatizált modernitás értelmezésének szemszögéből? Hogyan különböztethető meg a klasszikus kategóriáján belül a természetes norma, a kanonikus kulturális forma és az a retorikai stratégia, amely talán lehetővé tette valami radikálisan újnak és különbözőnek a létrejöttét a hagyománnyal való folytonosság álcáját öltve magára? Lehetséges-e a klasszikusságnak olyan értelmezése, amely az akadémiai diskurzus szintjén nem termeli akaratlanul is újra az univerzalizáló normákat, amelyek épp a gazdasági haszon, a terjeszkedés és az ideológiai befolyás céljait szolgálják? Vagy jobb lenne teljesen lemondani a klasszikus film fogalmáról, és olyan semlegesebb elnevezéseket használni, mint például a Philip Rosen és mások által javasolt „fősodorbeli film”? ^[32]

Nem hiszem, hogy a „fősodorbeli” szükségszerűen világosabb terminus lenne, vagy akár semleges, vagy ártatlan; a természetes sodrás konnotációján kívül olyan egyneműsége is utal, amely meghatározza az áramlatokat és a kívül került vagy periférián lévő ellenáramlatokat, és nem foglalkozik azzal, ahogyan azok az intézmény részévé válnak, és elbizonytalanítják az intézményes határokat. Másrészt amellet érvelek, hogy jelenleg a klasszikus film kifejezés még mindig pontosabb, mivel egy történetileg és kulturálisan sajátos termelékenység és érthetőség rendszerét nevez meg, még akkor is, ha időtlenként és természetesként próbálja feltüntetni magát (ezek a törekvések a történetének részét képezik). Ebben az értelemben a kifejezést nem úgy értelmezem mint funkcionálisan összefüggő normák rendszerét és a nekik megfelelő empirikus tárgyak

készletét, hanem inkább úgy mint egy állványzatot, mátrixot vagy hálót, mely lehetővé teszi az esztétikai affektusok és tapasztalatok sokaságát, vagyis mint olyan kulturális konfigurációkat, melyek sokkal komplexebbek és dinamikusabbak annál, hogy egyetlen rendszerben kijelölhetőek lennének a funkcióik, és amelyek nyitott, kevert és fantáziadús vizsgálati módokat tesznek szükségessé. [33]

Mindezek alapján amellet is lehetne érvelni, hogy a klasszikus hollywoodi filmet helyesebb az „amerikai nemzeti filmtörténet” keretében tárgyalni. Ez a kontextus többek között lehetővé tenné a Hollywoodon kívüli vagy a hollywoodi befolyással szembeni független filmes gyakorlatok figyelembevételét, mint amilyenek például a „rasszfilm”, a regionális, szubkulturális és avantgárd filmes gyakorlatok. Ez a stratégia főként az amerikai filmtörténet tanításában lehet fontos, de Hollywood szerepe az amerikai nemzethez való tartozás meghatározásában és kialakításában szerintem ennél bonyolultabb. Ha „provinciálizálni” akarjuk Hollywoodot, hogy idézzem Dipesh Chakrabarty megfogalmazását a modernitás európai megfogalmazásainak provinciálizálásáról, többre lesz szükség, mint az amerikai film nemzeti filmtörténetté való minősítésénél, hiszen maga a nemzeti film kategóriája gyakran éppen a hollywoodi termékekkel szembeni ellenállás vagy a velük való versengés védekező formációit nevezi meg. [34] Vagyis a klasszikusság kérdése azzal a kérdéssel fonódik össze, hogy mi hozta létre az amerikai filmek hegemóniáját a világban, és mi biztosította jól-rosszul a történeti hatásukat a különböző helyi kontextusokban és a nemzeti filmek széles körében.

Annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy mi biztosítja Hollywood globális szintű hatalmát, vissza kell térnünk a szovjet film vonatkozásában korábban tárgyalt amerikanizmus jelenségére. Az amerikanizmust itt most nem elsősorban a kivételesség, a konszenzuális ideológia vagy a nyers gazdasági hatalom kérdéseként értem – bár ezek a tényezők sem hagyhatók figyelmen kívül –, hanem a kulturális forgalom és hegemónia kérdéseként. Victoria de Grazia szerint az amerikanizmus elemzése továbbra is várat magára, mivel nem lépett túl a kulturális imperializmus és az amerikai álom globális terjesztésére vonatkozó, egymással szembeállított címkéken, mint ami „arra a történeti folyamatra vonatkozik, amellyel az amerikai tapasztalatot a fejlett technológiára támaszkodó, formális egyenlőséget és korlátlan tömegfogyasztást ígérő üzleti társadalom egyetlen modelljévé alakították át”. [35] Bármennyire is ideologikusak ezek az ígéretek vagy sem, de Grazia szerint az amerikai kulturális export a korábbi gyarmati dőmping birodalmi gyakorlataival szemben „arra volt tervezve, hogy olyan messzire terjeszkedjen, ameddig a piac engedi, a hazai piacot is beleértve”. Vagyis „a kulturális exporttermékek az amerikai tömegkultúra jellegzetességeivel rendelkeztek, s ez alatt nemcsak a kulturális alkotások és a hozzájuk kapcsolódó formák értendők, hanem az első kapitalista tömegtársadalom társadalmi értékei és viszonyai is. [36]

A fenti érveket a klasszikus filmre alkalmazva, azt is mondhatnánk, hogy azok az uralkodó gyakorlatok, melyekkel Hollywoodnak sikerült különféle versengő hagyományokat, diskurzusokat és érdekeket egyesíteni *hazai* szintéren, megmagyarázhatják a hollywoodi termékek általános vonzerejét és robusztusságát *külföldön* (ebben a sikerben a hollywoodi közösség viszonylagos

kozmetopolitizmusa és diaszpórajellege kétségkívül szintén szerepet játszott). Vagyis az amerikai klasszikus film az etnikailag és kulturálisan heterogén társadalomból hozott létre tömegpiacot (gyakran a más rasszúak rovására) azáltal, hogy olyan nyelvezetet vagy nyelvezeteket alakított ki, amelyeket könnyebb volt terjeszteni, mint a nemzeti-populáris riválisait. Nem szeretném feléleszteni a film mint új „egyetemes nyelv” mítoszát, melynek korai terjesztői között megtaláljuk D.W. Griffith-t és Carl Laemmelt, a Universal Film Company alapítóját, és nem is szeretném lebecsülni azoknak az üzleti gyakorlatoknak a jelentőségét, amelyekkel az amerikai filmipar biztosította termékeinek a dominanciáját a külföldi piacon, különösen a terjesztési és bemutatási helyszínek ellenőrzésén keresztül. ^[37] Mindezek ellenére azt gondolom, hogy tetszik vagy sem, a klasszikus időszak amerikai filmjei létrehozták az első globális vernakuláris nyelvet. Ennek a nyelvnek a nemzetek fölötti és fordítható jellege nemcsak a biológiai előhuzalozott struktúrák és egyetemes narratív sémák optimális aktualizációjából fakad, hanem abból a lényegesebb funkciójából, hogy kulcsszerepet játszott a modernitás és a modernizáció versengő kulturális gyakorlatai közti közvetítésben, mivel egy sajátos történeti tapasztalatot artikulált, sokszorosított és alakított globálissá.

A klasszikus hollywoodi film mint nemzetközi modernista idióma tömegsikere feltehetően nem az egyetemes narratív formákból következett, hanem abból, hogy különféle jelentésekre tett szert a különböző emberek és közönségek körében a hazai és a külföldi piacon. Nem feledkezhetünk meg arról, hogy ezeket a filmeket, más tömegkulturális exportcikkekhöz hasonlóan, lokálisan sajátos, nem ugyanolyan mértékben fejlett kontextusokban és befogadási feltételek között fogyasztották; hogy kiegyenlítő hatást gyakoroltak a bennszülött kultúrákra, miközben megkérdőjelezték az uralkodó társadalmi és nemi normákat, a társadalmi identitás és a kulturális stílusok új lehetőségeit tárva fel; és hogy maguk a filmek is megváltoztak ebben a folyamatban. Sok filmet szó szerint átalakítottak, mind a külföldi piacok sajátos igényeinek a szempontjából (például az amerikai happy endinget az orosz piac számára tragikus befejezésre változtatták), mind az adott ország cenzurális, marketing- és műsorszerkesztési gyakorlatait figyelembe véve, nem beszélve a szinkronizálásról és a feliratozásról. ^[38] Míg a külföldi piacok meghódítására irányuló törekvések meglehetősen szisztematikusak voltak, a hollywoodi filmek konkrét befogadása inkább véletlen és eklektikus folyamatnak tűnik, melyet sokféle tényező befolyásolt. ^[39] Milyen műsorprogram és milyen bemutatási és befogadási konvenciók részeiként jelentek meg a filmek a helyi filmkultúrában? Milyen műfajokat részesítettek előnyben a különféle helyeken (például a burleszket az európai és afrikai országokban, a musicalt és a történelmi kosztümös filmeket Indiában), és hogyan olvasztották be az amerikai műfajokat a különböző műfaji hagyományokba és műfaji fogalmakba? És milyen szerepet játszottak az amerikai importfilmek a befogadás nyilvános tereiben, melyek magukban foglaltak hazai termékeket és más külföldi filmeket is? A klasszikus amerikai film nemzetközi történetének megírása tehát nemcsak a standardizáció és az egyeduralgó mechanizmusok feltérképezését jelenti, hanem azon különféle módokat is, ahogyan azt lefordították és újragondolták a befogadás mind helyi, mind nemzetközi kontextusaiban.

Az amerikanizmust, szemben Antonio Gramsci véleményével (vagy Gramsci és a baloldali fordizmus kortárs kritikáival), nem lehet a mechanizált termelés rendszerére egyszerűsíteni, mint ami a fegyelem, az absztrakció, a tárgyiasítás, a hatalom új hierarchiáinak és útvonalainak ideológiai máza. S az intellektuális és a magasmodernizmus gépesztétikájára sem lehet leegyszerűsíteni. ^[40] Az amerikanizmus vonzerejét csak akkor értjük meg, ha komolyan vesszük a tömegfogyasztás ígéreteit és a tömegkultúra álmait, melyek gyakran meghaladták azt a termelési rendszert, amely előállította őket, vagy konfliktusban álltak vele (ezt a jelenséget nevezik „alulról szerveződő amerikanizmusnak”). ^[41] Vagyis meg kell értenünk azokat az anyagi és érzéki feltételeket, amelyek az amerikai tömegkultúra, beleértve Hollywoodot, befogadását meghatározták, és amelyek a modernitás felszabadító impulzusainak erőteljes mátrixaként is működhettek – a többlet, a játék, a radikális lehetőség pillanatait, a kollektivitás és a nemi egyenlőség futó képeit (az utóbbit az amerikanizmust ledorongoló ellenzők „új matriarchátusnak” nevezték). ^[42]

A klasszikus film és a modernitás találkozási pontja végül arra is emlékeztet, hogy a film nemcsak része és tünete annak a krízisnek és felfordulásnak, ahogy a modernitást megtapasztalták, hanem ennél lényegesebb, hogy az egyetlen és leginkább befogadó kulturális színtér volt, amelyben a modernitás traumatikus hatásaira reflektáltak, azokat megtagadták vagy elutasították, átalakították és megvitatták. A kortársak már korán észrevették, hogy a film képes a modernitás és a modernizáció reflexiójára. Benjamin és Siegfried Kracauer 1920-as, 30-as évekbeli írásait úgy értelmezem, mint amelyek megkísérelték a film és a modernitás viszonyát újfajta reflexiók módjaként elgondolni. ^[43] A kereskedelmi film nem is egyszerűen a realiztikus reprezentáció médiuma (a tükrözés marxista fogalmának vagy a Widerspiegelung értelmében), s nem is a formalista önreflexió esete, hanem azt tűnik majdnem szó szerinti értelemben megvalósítani, amit Johann Gottlieb Fichte a reflexió megfogalmazásában „hozzáadott szemmel történő látásnak” nevez, nem pusztán a filozófiai megismerés individuális szintjén, hanem tömeges léptékben. ^[44] A „reflexív modernizáció” (Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash) kortárs szociológiai elméleteire is támaszkodom: a fogalmat arra használják, hogy elkülönítsék a poszt- vagy második modernitás kockázattudatos fázisát a feltehetőleg egyszerűbb, ortodox első modernitástól. Mindazonáltal amellet érvelek (még ha nem is tudom itt részletesen alátámasztani), hogy a modernizáció elkerülhetetlenül kiprovokálja a reflexivitás igényét, és ha a szociológusok a filmet esztétikai és szenzoriális szempontból is tekintetbe veszik, s nem csak mint pusztán információs és kommunikációs médiumot, bőséges bizonyítékot találnak az egyszerre modernista és vernakuláris reflexivitásra mind az amerikai, mind más nemzeti filmtörténetben a két világháború közti időszakban. ^[45]

A reflexivitásnak ez a dimenziója alátámasztja az állítást, miszerint a film nem pusztán megjelenített egy sajátosan modern nyilvános szférát (a nyilvánosságot itt „a tapasztalat társadalmi horizontjaként” értem), hanem ez az újfajta tömegközönség olyan diszkurzív formaként tudott működni, amelyben az individuális tapasztalatot meg lehetett jeleníteni és el lehetett ismertetni mind a szubjektum, mind mások nézőpontjából, beleértve az idegeneket. ^[46] Kracauer

utópikusabb pillanataiban a filmet alternatív nyilvánosságként értelmezte – mely alternatívát képezett mind a művészet, oktatás és kultúra polgári intézményeihez, mind a hagyományos politikai színterekhez képest –, olyan imaginatív horizontként, amelyben ugyan a kapitalista alapjai által kompromittáltak, de formát ölthet a kultúra aktuális demokratizációja, az ő szavaival „a mechanizációnak alávetett tömegek önreprezentációja”.^[47] Ez a lehetőség nemcsak annak volt tulajdonítható, hogy a mozi magához vonzotta és láthatóvá tette önmaga és a társadalom számára a kialakuló heterogén tömegközönset, amelyet a domináns kultúra megvetett és figyelmen kívül hagyott. Az új médium által kínált alternatíva lehetősége abból is adódott, hogy a modernitás ellentmondásaival az érzékek szintjén foglalkozott, azon a szinten, ahol a modern technológia hatása az emberi tapasztalatra a leginkább kézzelfogható és visszafordíthatatlan volt. Vagyis a film nemcsak az érzékek tömegtermelésével kereskedett, hanem az ipari tömegtársadalom tapasztalatai számára esztétikai horizontot is teremtett.

Kracauer megfigyelései a weimari Németország moziba járó közönségére vonatkoztak, az érzékszervi reflexivitás eseteit azonban legtöbbször az amerikai filmhez kötötte, különösen a rombolás és az emberek és dolgok közti ütközések megkoreografált orgiáihoz a burleszkvígjátékokban. A burleszkfilm logikája a fordista tömegkultúrán belüli hasadásra mutatott rá, olyan anarchikus pótlék lehetőségére, melyet ugyanazon elvek hoztak létre: „Ezt az egyet meg kell adni az amerikaiaknak: a burleszkfilmekkel olyan formát teremtettek, amely ellensúlyozza a valóságukat. Míg a valóságukban gyakran elviselhetetlen fegyelem uralja a világot, a film ezt az önként vállalt rendet erőteljesen lerombolja.”^[48] A burleszkvígjáték reflexív lehetőségei kimutathatók (és már sokszor ki is mutatták) a cselekmény, az előadás és a mise-en-scène szintjén a műfaj sajátos modulációitól függően. Amellett, hogy a technológiai rend erőszakosságával, a gépiesítéssel és az idővel űznek játékot, a burleszkfilmek a fogyasztás, a státusz és a megkülönböztetés új kultúrája miatt érzett rémületet is csökkentették.^[49] Hasonlóképpen a műfajnak döntő szerepe volt abban, hogy foglalkozott a soknemzetiségű társadalom konfliktusaival és feszültségeivel (gondoljunk csak a sok zsidó előadóra, akik tematizálták a diaszpóra-identitás és a társadalmi felemelkedés közti ellentmondásokat Larry Semontól Max Davidsonon át George Sydneyig). Nem utolsósorban a burleszk lehetővé tette a megváltozott nemi szerepek és a szexualitás és intimitás új formái által okozott szorongások játékos és fizikai kifejezését.



Larry Semon és Stan Laurel (Frauds and Frenzies. Larry Semon, 1918)

De mi a helyzet a többi műfajjal? És mi a helyzet a populáris narratív filmekkel, melyek inkább megfelelnek a klasszikus normáknak? Amint elkezdjük a hollywoodi filmeket egyszerre a modernizációra adott helyi válaszként és a különböző, változatos, de összehasonlítható tapasztalatok vernakuláris nyelveként vizsgálni, kiderülhet, hogy az olyan műfajok, mint a musical, a horror vagy a melodráma éppen olyan reflexiós lehetőségekkel rendelkeznek, mint a burleszk, az adott műfajra jellemző sajátos vonzerővel és a különböző befogadási kontextusokban érvényesülő sajátos rezonanciával. Mindez alapján arra következtethetünk, hogy a reflexivitás különféle formákban és affektív irányultsággal jelentkezhethet mind az egyes filmekben és rendezői életművekben, mind a hollywoodi műfajok közti esztétikai munkamegosztásban, és hogy a reflexivitásnak nem kell mindig kritikainak vagy egyértelműnek lennie. Épp ellenkezőleg, ezen filmek reflexív dimenziója éppen abban állhat, hogy lehetővé teszik a nézőik számára, hogy szembesüljenek a modernitás alapvető ellentmondásaival.

A hollywoodi film reflexív dimenziója a modernitással való viszonyában ölthet kognitív, diszkurzív és narrativizált formát, de minden esetben az érzékelési tapasztalatban és az érzékre ható hatásokban gyökerezik, a mimetikus identifikáció olyan folyamataiban, amelyek gyakran a narratív megértéshez képest csak részleges vagy eltúlzott szerepet játszanak. Benjamin, amikor a távolság megszüntetéséről ír a reklám és a film új észlelési rendjében, az óriásplakátokon, melyek a dolgokat új arányokban és színekben jelenítik meg, „egy amerikai stílusban felszabadított és egészségesen helyreállított érzelmesség” háttérét látja, akárcsak a moziban, ahol „az emberek, akiket már semmi nem indít vagy érint meg, megtanulnak újra sírni”.^[50] A burleszkvígjáték világszintű sikere mögött nem egy kritikai értelem állt, hanem a filmek azon ereje, hogy a nézők testére a nevetésen keresztül hatottak. A kalandsorozatok sikere az új közvetlenségnek, energiának és szexuális ökonómiának volt köszönhető, nem pusztán a szovjet Oroszországban, és nemcsak az avantgárd értelmiségiek körében. A két világháború közt az amerikai filmről szóló írások újra és újra kiemelik az új fizikalitást, a dolgok külső felszínét vagy „bőrét” (Antonon Artaud), a

hétköznapi anyagi megjelenését, ahogyan Louis Aragon fogalmaz, „közönséges tárgyak, minden, ami az életet ünnepli, nem pedig mesterséges konvenciók, melyek nem akarnak tudomást venni a marhahúskonzervről és a festékdobozról”.^[51] Ezeket a megállapításokat úgy értelmezem, hogy az amerikai film reflexív, modernista dimenziója nem feltétlenül követeli meg a kognitív, kompenzatorikus vagy terapeutikus funkció jelenlétét a modernitás tapasztalatában, hanem ennél elemibb szinten még a legközönségesebb kereskedelmi film is hozzájárul egy új érzéki kultúra megteremtéséhez.

Hollywood nem pusztán csak képeket és hangokat forgalmazott, hanem az érzékelés új rendszerét [*sensorium*] teremtette meg, és tette globálissá; új szubjektivitásokat és szubjektumokat hozott létre vagy próbált létrehozni. Ezen filmek tömegsikere nemcsak azon képességükben rejlett, hogy a nézőket mozgósították narratív-kognitív szinten és identifikációs mintákat nyújtottak arra vonatkozóan, hogyan kell modernnek lenni, hanem a Benjamin által „optikai tudattalannak”^[52] nevezett szinten is vonzerőt gyakoroltak. Nemcsak arról van szó, hogy *mit* mutattak meg ezek a filmek, mit hoztak az optikai tudatosság szintjére, hanem arról a módról, ahogyan utat nyitottak az érzékszervi észlelés és a tapasztalás addig nem észlelt módjai előtt, ahogy képesek voltak a mindennapi élet eltérő megszervezésére javaslatot tenni. Akár az álmok, akár a rémálmok formáját öltötte ez az új vizualitás, olyan esztétikai modalitást jelölt ki, amely határozottan nem volt klasszikus – legalábbis a kifejezés szó szerinti értelmében, vagy ha azt a neoklasszicizmus formai és stilisztikai elveire akarjuk redukálni. Ha az amerikai film klasszikusságát a globális érzéki vernakuláris nyelv metaforájaként értjük, s nem pedig egyetemes narratív nyelvként, akkor lehetővé válik a szovjet film kialakulásában közreműködő két amerikanizmust – az „alacsony”, szenzációs attrakciós műfajokra irányuló modernista megszállottságot és a formai és narratív hatékonyság klasszikus ideálját – úgy értelmezni, mint ugyanazon jelenség két irányát, amelyek hozzájárulnak a hollywoodi film egyeduralmához. Lehetséges, hogy mindez csak fantázia: egy olyan film fantáziája, amely segítheti a nézőket a tárgyiasítás és az esztétikum közti feszültség, a kitágult érzékszervi és tapasztalati mező lehetőségeinek, félelmeinek és költségeinek feldolgozásában – egy szóval egy olyan tömegmediatizált nyilvánosság fantáziája, amely képes válaszolni a modernitásra és annak meghíúsult ígéreteire. Most, hogy a posztmodern médiakultúra szorgalmasan újrahasznosítja mind a klasszikus, mind a modernitás romjait, jobb pozícióban vagyunk ahhoz, hogy lássuk a tömegkultúra álmvilágának a hordalékát, amely már nem a miénk – de valamennyire mégiscsak az.

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Hansen, Miriam: *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. Modernism/modernity*, 6.2 (1999): 59-77. © 1999 The Johns Hopkins University Press. A fordítást a Johns Hopkins University Press engedélyével tesszük közzé.]

Fordította Füzi Izabella

A fordítást ellenőrizte Török Ervin

Jegyzetek

1. Köszönöm Paula Amad, Dudley Andrew, Bill Brown, Susan Buck-Morss, Jean Comaroff, Michael Geyer, Tom Gunning, Lesley Stern, Yuri Tsivian és Martha Ward kritikai megjegyzéseit, javaslatait, kutatásait, valamint köszönettel tartozom az előadásaim inspiráló hallgatóságának és hozzászólóinak.
2. Lásd például Leo Charney és Vanessa R. Schwartz (szerk.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, University of California Press, 1995; John Orr: *Cinema and Modernity*. Cambridge, Polity Press, 1993; Anne Friedberg: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley, University of California Press, 1993. Ezekon kívül természetesen számos tanulmány készült a film hatásáról a többi médiumban, főként a próza, a festészet és a színház terén folytatott kísérletezésre.
3. Lásd például Marshall Berman: *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York, Simon and Schuster, 1982; Andreas Huyssen: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press, 1986; Peter Wollen: *Out of the Past: Fashion/Orientalism/The Body* (1987). In *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1993; Richard Taruskin: *A Myth of the Twentieth Century: The Rite of Spring, the Tradition of the New, and 'Music Itself'*. *Modernism/Modernity*, 2. 1 (1995. január): 1-26; Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1985; Griselda Pollock: *Modernity and the Spaces of Femininity*. In Pollock: *Vision and Difference*. London, Routledge, 1988. 50-90.; Molly Nesbit: *The Rat's Ass*. *October*, 56 (1991. tavasz): 6-20.; Matthew Teitelbaum (szerk.): *Montage and Modern Life 1919-1942*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1992; Houston A. Baker, Jr.: *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago, University of Chicago Press, 1987; Michael North: *The Dialect of Modernism*. New York, Oxford University Press, 1994; Paul Gilroy: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993; Homi Bhabha: *The Location of Culture*. New York, Routledge, 1994. 12. fejezet; Tejaswini Niranjana, P. Sudhir, Vivek Dhareshwar (szerk.): *Interrogating Modernity: Culture and Colonialism in India*. Calcutta, Seagull Books, 1993; Arjun Appadurai: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996; Néstor García Canclini: *Latin American Contradictions: Modernism without Modernization?* In *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Ford. C. L. Chiappari és S. L. Lopez. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995. 41-65.; Sharan A. Minichiello (szerk.): *Japan's Competing Modernities: Issues in Culture and Democracy 1900-1930*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 1998.
4. Lawrence Rainey és Robert von Hallberg: *Editorial/Introduction*. *Modernism/Modernity*, 1. 1 (1994. január): 1.
5. Peter Bürger Adorno nyomdokán haladva azt állítja, hogy a művészet huszadik századi, előrehaladott kommodifikációja problematikussá teszi magát a „stílus” kategóriáját, és a koherens stílus kialakításának az elutasítását (mint például a dadaizmusban és szürrealizmusban) az avantgárd megkülönböztető jegyének tartja, szemben a modernista esztétikával. Lásd Bürger: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Szeged, 2010. 2. fejezet. A modernista és az avantgárd kánonok azonban jelentős átfedésben vannak, mint ahogyan az egyes modernista művészek és mozgalmak azon törekvése, hogy a művészet intézményes státuszát helyreállítsák, együtt járhat az avantgárd viselkedési módokkal és nyilvánossággal. Lásd könyvemet: *Ezra Pounds frühe Poetik zwischen Aufklärung und Avantgarde*. Stuttgart, Metzler, 1979. Lásd még Huyssen: *After the Great Divide*, különösen a 2. fejezet, Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner.
6. *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* (1935) című, híres esszéjének második változatában Benjamin arról ír, hogy „a görögök az észlelés elméletét [*die Lehre*] nevezték esztétikának” (*Gesammelte Schriften*. Szerk. Rolf Tiedemann és Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989. 7:381).

- Az esszé politikai jelentőségét az a törekvés képezte, hogy a szűk értelemben értett esztétikai hagyományt, főként az esztétizmus jelenlétét az irodalomban és a művészetben, szembeállítsa azokkal a változásokkal, melyeket az ipari és a katonai technológia váltott ki az emberi érzékelés terén. Lásd Susan Buck-Morss: *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*. *October*, 62 (1992. őszi): 3-41.; Miriam Hansen: *Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street*. *Critical Inquiry*, 25. 2 (1999. tél): 306-43.
7. A cári időszak filmtörténetét lásd Yuri Tsivian: *Some Preparatory Remarks on Russian Cinema*. In *Testimoni silenziosi: Filmi russi 1908-1919/Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*. Szerk. Paolo Cherchi Usai et al. Pordenone, London, British Film Institute, 1989; Uő: *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception* (1991). Ford. Alan Bodger. Chicago, University of Chicago Press, 199.; Lásd még Paolo Cherchi Usai, Mary Ann Doane, Heide Schlüpmann és saját cikkemet a *Cinefocus*, 2. 1 (1991. őszi) és 2. 2 (1992. tavasz) tematikus számaiban.
 8. Lásd Yuri Tsivian: *Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918-1924*. *Griffithiana*, 55/56 (1996): 15-63.; Uő: *Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films*. *Kintop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 1 (1992): 103-13.; Kristin Thompson, David Bordwell: *Film History: An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 1994. 130.
 9. Lásd például *The Weimar Republic Sourcebook*. Szerk. Anton Kaes, Martin Jay és Edward Dimendberg. Berkeley, University of California Press, 1994. 15. rész; Antonio Gramsci: *Americanism and Fordism*. In *Selections from the Prison Notebooks [1929-1935]*. Szerk. és ford. Quintin Hoare és Geoffrey Nowell Smith. New York, International Publishers, 1971. 277-318. Lásd még Mary Nolan: *Visions of Modernity: American Business and the Modernization of Germany*. New York, Oxford University Press, 1994; Thomas J. Saunders: *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley, University of California Press, 1994. 4. és 5. fejezet; Alf Lüdtke, Inge MarBolek, Adelheid von Saldern (szerk.): *Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart, Franz Steiner, 1996; és Jean-Louis Cohen és Humbert Damisch (szerk.): *Américanisme et modernité: L'idéal américain dans l'architecture*. Paris, EHESS, Flammarion, 1993.
 10. Yuri Tsivian: *Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918-1924*. *Griffithiana*, 55/56 (1996): 39-45.
 11. Tsivian: i. m. 43. Hasonló módon a nyugat-európai avantgárd mozgalmak, különösen a dadaizmus és a szürrealizmus, az „alacsony” populáris kultúra beemelésével vitte végbe programadó támadását a művészet intézménye ellen.
 12. Lásd Robert B. Pippin: *Modernism as a Philosophical Problem*. London, Blackwell, 1991. 4.
 13. Thomas Elsaesser: *What Makes Hollywood Run?* *American Film*, 10. 7 (1985. május): 52-5., 68; A Renoir-idézet az 52. oldalon van.
 14. Robert Brasillach és Maurice Bardèche: *Histoire du cinéma*, 2. kiadás. Paris, Denoël, 1943. 369. Idézi David Bordwell: *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997. 47. A korábbi kiadáshoz képest (1935), amely a „klasszikus” kifejezést az 1924-1929 közti némafilmre vonatkoztatja, Bordwell megjegyzi, hogy a kifejezés használata „a klasszicizmus általános művészettörténeti fogalmát idézi fel, mint amely olyan dinamikus stabilitást képvisel, amelyben az újítások alá vannak vetve a forma és funkció átfogó egyensúlyának” (40). A szerzők politikai álláspontjához, különösen Brasillachot illetően lásd Alice Kaplan: *Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986. 6. és 7. fejezet, Bordwell: i. m. 38-41.
 15. André Bazin: *The Evolution of the Western*. In *What Is Cinema?* Vál. és szerk. Hugh Gray. Berkeley, University of California Press, 1971. 2:149. *The Western: Or the American Film Par Excellence* című tanulmányában Bazin Corneille-re hivatkozik, amikor a western-forgatókönyvek „egyszerűségéről” beszél

- mint egy olyan minőségről, mely egyszerre ruházza fel valamiféle „naiv nagysággal”, és teszi őket a paródia tárgyává (2:147). Lásd még Bazin: A filmnyelv fejlődése. In *Mi a film?* Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris, 2002. 24-43. Dudley Andrew hívta fel a figyelmet Eric Rohmerre, aki ugyanezen időszakban hozta létre a filmklasszicizmus fogalmát, amely a „modern” filmet a 18. századi hagyománnyal tágabb értelemben kapcsolta össze. Lásd Rohmer: *Le Gout de la beauté*. Szerk. Jean Narboni. Paris, Editions de l’Etoile, 1984. különösen a *L’Age classique de cinéma* című fejezet, 25-99.; lásd még Bordwell: *History of Film Style*, 77.
16. André Bazin: La Politique des auteurs. In *The New Wave*. Szerk. Peter Graham. New York, Doubleday, 1968. 143., 154.
 17. Lásd például Jean-Louis Comolli és Jean Narboni: Film/Ideológia/Kritika. Ford. Gerencsér Péter. *Apertúra*, 2006. tél. URL: <http://apertura.hu/2006/tel/comolli/>. Janet Bergstrom: Enunciation and Sexual Difference (Part I). *Camera Obscura*, 3-4 (1979); továbbá Comolli, Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Raymond Bellour, Stephen Heath, Laura Mulvey és Colin MacCabe írásait a következő kötetben: *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Szerk. Philip Rosen. New York, Columbia University Press, 1986.
 18. Lásd Judith Mayne: S/Z and Film Theory. *Jump Cut*, 12-13 (1976. december): 41-5. Jelentős kivételt képez ez alól Raymond Bellour, aki a klasszikus filmben működő formai és stilisztikai elveket hangsúlyozza (az ismétlés-megoldás, rím, szimmetria, redundancia, a makro- és mikrostruktúrák összekapcsolódásának mintázatait), melyek által a klasszikus filmek létrehozzák a tudatos és tudattalan jelentéseiket és hatásaikat. Lásd Bellour: *L’Analyse du Film*. Paris, Editions Albatros, 1979. A kötetből angolul megjelent: Segmenting/Analyzing és The Obvious and the Code. In *Narrative, Apparatus, Ideology*, 66-92., 93-101.
 19. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York, Columbia University Press, 1985; innentől rövidítve: *CHC*. A *The Classical Hollywood Cinema* című könyvben a „realizmust” a valóságosságnek feleltetik meg, és ilyenként a narratív motiváció négy fajtájának egyikeként szerepel a kompozíciós, realiztikus, intertextuális és művészi motiváció között (CHC, 19). Bár ez a minősítés a hollywoodi műfajok sokszínűségét megfelelően leírhatja (például a musical esetében), a filmi „realizmus” kérdését nem oldja meg, akár retorikai igényként, ideológiai fikcióként vagy esztétikai lehetőségként fogjuk fel. Ebben a kontextusban lásd Christine Gledhill érdekes értelmezését a realizmusról mint az amerikai filmnek a „melodráma modernizációjára” irányuló törekvéséről (Gledhill: Between Melodrama and Realism: Anthony Asquith’s *Underground* and King Vidor’s *The Crowd*. In *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Szerk. Jane Gaines. Durham, N.C.; Duke University Press, 1992. 131).
 20. Bordwell filmklasszicizmusa és a francia irodalmi előzmények közti problematikus viszonyhoz lásd Rick Altman: Dickens, Griffith, and Film Theory Today. In *Classical Hollywood Narrative*, 15-17.
 21. Stendhal, idézi *CHC*, 367-8.
 22. Altman: Dickens, Griffith, and Film Theory Today, 14.
 23. A melodráma körüli diszkusszió a filmtudományban meglehetősen kiterjedt, lásd például Christine Gledhill (szerk.): *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. London, British Film Institute, 1987, különösen Gledhill bevezető szövegét, The Melodramatic Field: An Investigation, 5-39.; Gledhill: Between Melodrama and Realism: Anthony Asquith’s *Underground* and King Vidor’s *The Crowd*. In *Classical Hollywood Narrative*; és Linda Williams: Melodrama Revised. In *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Szerk. Nick Browne. Berkeley, University of California Press, 1998. A testet érintő nem klasszikus műfajokhoz lásd Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44. 4 (1991. nyár): 2-13. A burleszkvígjáték versengő műfajához lásd Donald Crafton: Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy. In *Classical Hollywood Comedy*. Szerk. Kristine Brunovska

- Karnick és Henry Jenkins. New York, Routledge, 1994. 106-119.; továbbá William Paul: *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York, Columbia University Press, 1994.
24. Gertrude Stein: Portraits and Repetition. In *Lectures in America*. New York, Random House, 1935. 177. A fordizmus ipari, politikai és kulturális dimenzióhoz lásd Terry Smith: *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.
25. D. N. Rodowick: *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Urbana, University of Illinois Press, 1988; Sylvia Harvey: *May '68 and Film Culture*. London, British Film Institute, 1978. 2. fejezet; Martin Walsh: *The Brechtian Aspects of Radical Cinema*. Szerk. Keith M. Griffiths. London, British Film Institute, 1981. Ezen megközelítés bináris jellegéről lásd Peter Wollen: Godard és az ellenfilm: *Vent d'est* (1972). Ford. Gerencsér Péter és Pólya Tamás. *Apertúra*, 2006. nyár. URL: <http://apertura.hu/2006/nyar/wollen/>
26. Kristin Thompson és David Bordwell: Space and Narrative in the Films of Ozu. *Screen*, 17. 2 (1976. nyár): 41-73.; Thompson: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, Princeton University Press, 1988. 6. rész; Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985. 12. fejezet.
27. Az ilyen kijelentések kísértetiesen hasonlítanak Max Horkheimernek és Theodor W. Adornónak a mindent elnyelő kultúripar elemzésére *A felvilágosodás dialektikájában* (1944/47), annak pesszimizmusa és reménytelensége nélkül.
28. A baseli Kunstmuseum lenyűgöző kiállítást hozott létre a klasszicista modernizmusról a zenében és a művészetekben, lásd a katalógust: *Canto d'Amore: Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*. Szerk. Gottfried Boehm, Ulrich Mosch, Katharina Schmidt. Basel, Kunstmuseum, 1996; a koncertsorozathoz kapcsolódó esszé- és forrásgyűjtemény: *Klassizistische Moderne*. Szerk. Felix Meyer. Winterthur, Amadeus Verlag, 1996.
29. *CHC*, 7-9., 58-9.; Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, 3. fejezet. Uő: A Case for Cognitivism. *Iris*, 5. 2 (1989): 11-40. Lásd még Dudley Andrew bevezető szövegét az *Iris* említett tematikus számához, melynek témája a film és a kognitív pszichológia (1-10.); Bordwell és Andrew vitája folytatódik az *Iris* nyári számában: 6. 2 (1990. nyár): 107-16. Többek közt Noël Carroll szintén hozzájárult ahhoz, hogy a kognitívizmus a filmtudomány középponti paradigmájává váljon; lásd Bordwell és Carroll (szerk.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, University of Wisconsin Press, 1996. 37-70.; Carroll: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
30. Bordwell: *La Nouvelle Mission de Feuillade*; or, What Was Mise-en-Scène? *The Velvet Light Trap*, 37 (1996. tavasz): 23; uő: *On the History of Film Style*, 142; uő: Convention, Construction, and Cinematic Vision. In *Post-Theory*, 87-107.
31. Bordwell: *La Nouvelle Mission de Feuillade*; *On the History of Film Style*, 6. fejezet; és *Classical Hollywood Cinema*, 30. fejezet. Kristin Thompson új tanulmánya azzal foglalkozik, hogy a klasszikus elvek az 1960-as éveket követően is meghatározóak: Storytelling in the New Hollywood: The Case of *Groundhog Day*. Előadás a Chicago Film Seminaron, 1996. október 3.
32. Rosen: *Narrative, Apparatus, Ideology*, 8.
33. Patrice Petro Karsten Witte és Eric Rentschler munkáira támaszkodva szembeállítja a hollywoodi mozi ezen centrifugális tulajdonságát a szó szerint értett klasszikus normákkal a náci filmben: „A náci film [a vizuális vonzerő és az ezzel együtt járó narratív stratégiákkal] (a klasszikus hollywoodi film) elméletének gyakorlatba ültetését jelenti, s nem a (hollywoodi filmkészítés) gyakorlatának elméleté alakítását” (Petro: Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular. *New German Critique*, 74 [1998. tavasz-nyár]: 54).

34. Dipesh Chakrabarty: Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 'Indian' Pasts? *Representations*, 37 (1992. tél): 20.
35. Victoria de Grazia: Americanism for Export. *Wedge*, 7-8 (1985. tél-tavaszi): 73. Lásd még de Grazia: Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960. *Journal of Modern History*, 61. 1 (1989. március): 53-87.
36. De Grazia: Americanism for Export, 77. Nava hasonló megkülönböztetés mellett érvel az egyesült államokbeli kozmopolita modernizmus kereskedelmi kultúrája és a gyarmati rezsimiek kulturális imperializmusa között. Mica Nava: The Cosmopolitanism of Commerce and the Allure of Difference: Selfridges, the Russian Ballet and the Tango 1911-1914. *International Journal of Cultural Studies*, 1. 2 (1998. augusztus): 163-96.
37. A külföldi piacoknak az amerikai filmiparban betöltött szerepéről lásd Kristin Thompson: *Exporting Entertainment*. London, British Film Institute, 1985; Ian Jarvie: *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*. New York, Cambridge University Press, 1992; David W. Ellwood és Rob Kroes (szerk.): *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam, VU University Press, 1994; Ruth Vasey: *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Madison, University of Wisconsin Press, 1997. A film mint új „univerzális nyelv” ünnepléséhez az 1910-es években lásd könyvem, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991. 76-81., 183-7.
38. Az amerikai filmek happy endingjét „orosz befejezésre” konvertáló gyakorlathoz lásd Yuri Tsivian: Some Preparatory Remarks on Russian Cinema. *Silent Witnesses*, 24; lásd még Mary Ann Doane: Melodrama, Temporality, Recognition: American and Russian Silent Cinema. *Cinefocus*, 2. 1 (1991. ősz): 13-26.
39. Lásd például Rosie Thomas: Indian Cinema: Pleasures and Popularity. *Screen*, 26. 1 (1985. január-február): 116-31.; Sara Dickey: *Cinema and the Urban Poor in South India*. New York, Cambridge University Press, 1993; Stephen Putnam Hughe: 'Is There Anyone out There?': Exhibition and the Formation of Silent Film Audiences in South India. PhD-értekezés, University of Chicago, 1996; Onookome Okome és Jonathan Haynes: *Cinema and Social Change in West Africa*. Jos, Nigeria, Nigerian Film Corporation, 1995. 6. fejezet; Hamid Naficy: Theorizing 'Third World' Film Spectatorship. *Wide Angle*, 18. 4 (1996. október): 3-26.
40. Ilyen kritika például Peter Wollen: Modern Times: Cinema/ Americanism/The Robot (1988). In *Raiding the Icebox*, 35-71.
41. Az „alulról szerveződő amerikanizmus” fogalmat Kaspar Maase használja az 1950-es évekbeli nyugatnémet ifjúsági kultúrára (*BRAVO Amerika: Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg, Junius, 1992. 19.)
42. Az amerikai kultúrához kapcsolódó nemi viszonyok különböző ökonómiájához a weimari Németországban lásd Nolan: *Visions of Modernity*, 120-7.; Eve Rosenhaft: Lesewut, Kinosucht, Radiotismus: Zur (geschlechter-)politischen Relevanz neuer Massenmedien in den 1920er Jahren. In Lüdtke, Marbolek, von Saldern (szerk.): *Amerikanisierung*, 119-43.
43. Lásd esszéimet: Benjamin and Cinema és America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity. In Charney and Schwartz (szerk.): *Cinema and the Invention of Modern Life*, 362-402.
44. J. G. Fichte, idézi Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash: *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Stanford, Stanford University Press, 1994. 175.
45. Beck, Giddens, Lash: *Reflexive Modernization*; lásd még Giddens: *Modernity and Self-Identity*. Stanford, Stanford University Press, 1991. Lash kritizálja szerzőtársait amiatt, ahogy a „magas” vagy „egyszerű” modernitás fogalmait használják, és amiatt is, hogy elhanyagolják az „esztétikai dimenziót”, de az utóbbit nem fejtik ki a művészet intézményének átalakulása és az érzékszervi észlelés új módjainak kialakulása

szempontjából a tömegmediatizált modernitásban. (Lash: Reflexive Modernization: The Aesthetic Dimension. *Theory, Culture and Society*, 10. 1 [1993]: 1-23.)

46. Mindez nem azt jelenti, hogy a film egyedülálló vagy eredeti lett volna a modern nyilvánosság létrehozásában. Olyan intézményekhez (áruház, világkiállítás, turizmus, vidámpark, vaudeville stb.) tartozott, melyek az érzékszervi észlelés új rendjét és a társadalmi kapcsolatok új formáit hozták létre – és kölcsönzött is tőlük. Ugyanakkor a film megjelenítette, sokszorosította és deterritorializálta ezeket az új tapasztalati rendeket. A nyilvánosságnak a „tapasztalat általános társadalmi horizontjaként” való értelmezését lásd Oskar Negt and Alexander Kluge: *The Public Sphere and Experience* (1972). Ford. Peter Labanyi, Jamie Daniel, Assenka Oksiloff. Bev. Miriam Hansen. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
47. [Siegfried Kracauer]: Berliner Nebeneinander: Kara-Iki – Scala-Ball im Savoy – Menschen im Hotel. *Frankfurter Zeitung*, 1933. február 17. saját ford.; lásd még *Cult of Distraction* (1926) és más esszékét. In Kracauer: *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Ford., szerk. és bev. Thomas Y. Levin. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995.
48. [Siegfried Kracauer]: Artistisches und Amerikanisches. *Frankfurter Zeitung*, 1926. január 29. saját ford.
49. Lásd például Eileen Bowser: Subverting the Conventions: Slapstick as Genre. In *The Slapstick Symposium*. Szerk. Bowser. Brussels, Fédération Internationale des Archives du Film, 1988. 13-17.; Crafton: Pie and Chase; Charles Musser: Work, Ideology and Chaplin's *Tramp*. *Radical History*, 41 (1988. április): 37-66.
50. Benjamin: One-Way Street (1928). Ford. Edmund Jephcott. In *Selected Writings*. Szerk. Marcus Bullock és Michael W. Jennings. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1996. 476. (ford. mód.).
51. Antonin Artaud: The Shell and the Clergyman: Film Scenario. *transition*, 29-30 (1930. június): 65., idézi Siegfried Kracauer: *Theory of Film* (1960). Princeton, N.J., Princeton University Press, 1997. 189.; Louis Aragon: On Decor (1918). In *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*. Szerk. Richard Abel. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1988. 1:165. Lásd még Colette: Cinema: *The Cheat*; Louis Delluc: Beauty in the Cinema (1917) és *From Orestes to Rio Jim* (1921); Blaise Cendrars: The Modern: A New Art, the Cinema (1919); és Jean Epstein: Magnification (1921). In uo. Lásd még *Bonjour cinéma* and Other Writings by Jean Epstein. Ford. Tom Milne. *Afterimage*, 10 [n.d.], 9-16.; Philippe Soupault: Cinema U.S.A. (1924). In *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*. Szerk. Paul Hammond. London, British Film Institute, 1978. 32-3.
52. Benjamin az „optikai tudattalan” fogalmát *A fényképezés rövid történetében* (1931) veti fel (Ford. Pór Péter. In uő: *Angelus novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 689–709.), valamint híres, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* (1936) című esszéjében (Mélyi József és Kurucz Andrea fordítása). Lásd még a *Patyomkin páncélos* (Bronenosets Potyomkin. Szergej Eisenstein, 1925) apológiáját: A Discussion of Russian Filmic Art and Collectivist Art in General (1927). In Kaes, Jay, Dimendberg (szerk.): *Weimar Republic Sourcebook*, 627.

Irodalomjegyzék

- Altman, Rick: Dickens, Griffith, and Film Theory Today. In *Classical Hollywood Narrative*, 15-17.
- Appadurai, Arjun: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- Artaud, Antonin: The Shell and the Clergyman: Film Scenario. *transition*, 29-30 (1930. június)
- Baker, Houston A., Jr.: *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.

- Bazin, André: A filmnyelv fejlődése. In *Mi a film?* Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris, 2002. 24-43.
- Bazin, André: La Politique des auteurs. In *The New Wave*. Szerk. Peter Graham. New York, Doubleday, 1968.
- Bazin, André: The Evolution of the Western. In *What Is Cinema?* Vál. és szerk. Hugh Gray. Berkeley, University of California Press, 1971.
- Benjamin, Walter: *A fényképezés rövid története* Ford. Pór Péter. In uő: *Angelus novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 689–709.
- Benjamin, Walter: One-Way Street (1928). Ford. Edmund Jephcott. In *Selected Writings*. Szerk. Marcus Bullock és Michael W. Jennings. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1996.
- Berman, Marshall: *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York, Simon and Schuster, 1982.
- Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. New York, Routledge, 1994.
- Brasillach, Robert és Bardèche, Maurice: *Histoire du cinéma*, 2. kiadás. Paris, Denoël, 1943.
- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- Bordwell, David: *La Nouvelle Mission de Feuillade*; or, What Was Mise-en-Scène? *The Velvet Light Trap*, 37 (1996. tavasz): 23.
- Bordwell, David és Carroll, Noël (szerk.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, University of Wisconsin Press, 1996.
- Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York, Columbia University Press, 1985.
<https://doi.org/10.4324/9780203358818>
- Bordwell, David: *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997.
- Buck-Morss, Susan: Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. *October*, 62 (1992. ősz): 3-41.
- Bürger, Peter: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Szeged, 2010.
- Canclini, Néstor García: Latin American Contradictions: Modernism without Modernization? In *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Ford. C. L. Chiappari és S. L. Lopez. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995. 41-65.
- Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Charney, Leo és Schwartz, Vanessa R. (szerk.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, University of California Press, 1995.
- Chakrabarty, Dipesh: Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 'Indian' Pasts? *Representations*, 37 (1992. tél): 20.
- Cohen, Jean-Louis és Damisch, Humbert (szerk.): *Américanisme et modernité: L'idéal américain dans l'architecture*. Paris, EHESS, Flammarion, 1993.
- Comolli, Jean-Louis és Narboni, Jean: Film/Ideológia/Kritika. Ford. Gerencsér Péter. *Apertúra*, 2006. tél. URL: <http://apertura.hu/2006/tel/comolli/>
- Crafton, Donald: Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy. In *Classical Hollywood Comedy*. Szerk. Kristine Brunovska Karnick és Henry Jenkins. New York, Routledge, 1994. 106-119.
- de Grazia, Victoria: Americanism for Export. *Wedge*, 7-8 (1985. tél-tavaszi): 73.
- Doane, Mary Ann: Melodrama, Temporality, Recognition: American and Russian Silent Cinema. *Cinefocus*, 2. 1 (1991. ősz): 13-26.

- Elsaesser, Thomas: What Makes Hollywood Run? *American Film*, 10. 7 (1985. május)
- Friedberg, Anne: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley, University of California Press, 1993.
- Gledhill, Christine (szerk.): *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London, British Film Institute, 1987.
- Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993.
- Gramsci, Antonio: Americanism and Fordism. In *Selections from the Prison Notebooks* [1929-1935]. Szerk. és ford. Quintin Hoare és Geoffrey Nowell Smith. New York, International Publishers, 1971. 277-318.
- Hansen, Miriam: Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street. *Critical Inquiry*, 25. 2 (1999. tél): 306-43.
- Hansen, Miriam Bratu: *Ezra Pounds frühe Poetik zwischen Aufklärung und Avantgarde*. Stuttgart, Metzler, 1979. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03114-3>; <https://doi.org/10.1007/978-3-476-99567-4>
- Harvey, Sylvia: *May '68 and Film Culture*. London, British Film Institute, 1978.
- Huyssen, Andreas: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press, 1986. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-18995-3>
- Kaplan, Alice: *Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- Kracauer, Siegfried: Artistisches und Amerikanisches. *Frankfurter Zeitung*, 1926. január 29.
- Kracauer, Siegfried: Berliner Nebeneinander: Kara-Iki-- Scala-Ball im Savoy--Menschen im Hotel. *Frankfurter Zeitung*, 1933. február 17.
- Krauss, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1985.
- Lüdtke, Alf, MarBolek, Inge, von Saldern, Adelheid (szerk.): *Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart, Franz Steiner, 1996.
- Mayne, Judith: S/Z and Film Theory. *Jump Cut*, 12-13 (1976. december): 41-5.
- Minichiello, Sharan A. (szerk.): *Japan's Competing Modernities: Issues in Culture and Democracy 1900-1930*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 1998.
- *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Szerk. Philip Rosen. New York, Columbia University Press, 1986.
- Nava, Mica: The Cosmopolitanism of Commerce and the Allure of Difference: Selfridges, the Russian Ballet and the Tango 1911-1914. *International Journal of Cultural Studies*, 1. 2 (1998. augusztus): 163-96.
- Negt, Oskar and Kluge, Alexander: *The Public Sphere and Experience* (1972). Ford. Peter Labanyi, Jamie Daniel, Assenka Oksiloff. Bev. Miriam Hansen. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- Nesbit, Molly: The Rat's Ass. *October*, 56 (1991. tavasz): 6-20.
- Niranjana, Tejaswini, Sudhir, P., Dhreshwar, Vivek (szerk.): *Interrogating Modernity: Culture and Colonialism in India*. Calcutta, Seagull Books, 1993.
- Nolan, Mary: *Visions of Modernity: American Business and the Modernization of Germany*. New York, Oxford University Press, 1994.
- North, Michael: *The Dialect of Modernism*. New York, Oxford University Press, 1994.

- Orr, John: *Cinema and Modernity*. Cambridge, Polity Press, 1993.
- Paul, William: *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York, Columbia University Press, 1994.
- Pippin, Robert B.: *Modernism as a Philosophical Problem*. London, Blackwell, 1991.
- Pollock, Griselda: Modernity and the Spaces of Femininity. In Pollock: *Vision and Difference*. London, Routledge, 1988. 50-90.
- Rainey, Lawrence és von Hallberg, Robert: Editorial/Introduction. *Modernism/Modernity*, 1. 1 (1994. január)
- Rodowick, D. N.: *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Urbana, University of Illinois Press, 1988.
- Saunders, Thomas J.: *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley, University of California Press, 1994.
- Smith, Terry: *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Stein, Gertrude: Portraits and Repetition. In *Lectures in America*. New York, Random House, 1935. 177.
- Taruskin, Richard: A Myth of the Twentieth Century: *The Rite of Spring*, the Tradition of the New, and 'Music Itself'. *Modernism/Modernity*, 2. 1 (1995. január): 1-26.
- Teitelbaum, Matthew (szerk.): *Montage and Modern Life 1919-1942*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.
- *The Weimar Republic Sourcebook*. Szerk. Anton Kaes, Martin Jay és Edward Dimendberg. Berkeley, University of California Press, 1994.
- Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, Princeton University Press, 1988.
- Thompson, Kristin, Bordwell, David: *Film History: An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 1994.
- Thompson, Kristin és Bordwell, David: Space and Narrative in the Films of Ozu. *Screen*, 17. 2 (1976. nyár): 41-73.
- Tsivian, Yuri: Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918-1924. *Griffithiana*, 55/56 (1996): 15-63.
- Tsivian, Yuri: Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films. *Kintop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 1 (1992): 103-13.
- Tsivian, Yuri: *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception* (1991). Ford. Alan Bodger. Chicago, University of Chicago Press.
- Tsivian, Yuri: Some Preparatory Remarks on Russian Cinema. In *Testimoni silenziosi: Filmi russi 1908-1919/Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*. Szerk. Paolo Cherchi Usai et al. Pordenone, London, British Film Institute, 1989.
- Walsh, Martin: *The Brechtian Aspects of Radical Cinema*. Szerk. Keith M. Griffiths. London, British Film Institute, 1981.
- Williams, Linda: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44. 4 (1991. nyár): 2-13.
- Williams, Linda: Melodrama Revised. In *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Szerk. Nick Browne. Berkeley, University of California Press, 1998.
- Wollen, Peter: Godard és az ellenfilm: *Vent d'est* (1972). Ford. Gerencsér Péter és Pólya Tamás. *Apertúra*

, 2006. nyár. URL: <http://apertura.hu/2006/nyar/wollen/>

- Wollen, Peter: Modern Times: Cinema/ Americanism/The Robot (1988). In *Raiding the Icebox*, 35-71.
- Wollen, Peter: Out of the Past: Fashion/Orientalism/The Body (1987). In *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1993.

Filmográfia

- *A nagyváros mostohái* (Lonesome. Fejős Pál, 1928)
- *Aranyásók 1933-ban* (Gold Diggers in 1933. Mervy LeRoy, 1933)
- *Bigger Than Life* (Nicholas Ray, 1956)
- *Csókolj halálosan* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955)
- *Fallen Angel* (Otto Preminger, 1945)
- *Frauds and Frenzies* (Larry Semon, 1918)
- *Hatosfogat* (Stagecoach. John Ford, 1939)
- *Hármasikrek ajándéka* (Rock-a-Bye Baby. Frank Tashlin, 1958)
- *Liberty* (Leo McCarey, 1929)
- *Patyomkin páncélos* (Bronenosets Potyomkin. Szergej Eisenstein, 1925)
- *Prájt mérnök terve* (Проклятый инженерный проект) (Lev Kulesov, 1918)
- *Stella Dallas* (King Vidor, 1937)
- *Szörnyszülöttek* (Freaks. Tod Browning, 1932)

© Apertúra, 2018. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/hansen-az-erzekletek-tomeggyartasa-a-klasszikus-film-mint-vernakularis-modernizmus/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.5>

Apertura.hu

Image not found or type unknown