

Daniel Fairfax

## Hibrid és összetett tudományterület.

### Interjú Vinzenz Hedigerrel

#### Szerző

A kutatással, kritikával, filmek megóvásával és kiállításával foglalkozó, svájci születésű **Vinzenz Hediger** jelenleg a Frankfurt am Main-i Goethe Universitát filmtudományi professzora. A Zürichben megvédett doktori munkája a filmelőzetesek történetére koncentrált, könyv formájában 2001-ben jelent meg, *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912* címen. Az azóta végzett kutatásai a filmelmélet történetére, a mozi gazdaságára és a média episztémológiai történetére irányulnak. Számos gyűjteményt szerkesztett, köztük a *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*-t (2009), a *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*-t (2013) és a *The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*-t (2016). Trond Lundemóval közösen felügyelte az Amsterdam University Press *Filmelmélet a médiatörténetben* című sorozatát. Ebben a sorozatban jelent meg a monográfiája, a *The Miracle of Realism: André Bazin and the Cosmology of Film*. Hediger lényegi hozzájárulását a 21. századi európai film- és médiatudomány fejlődéséhez még inkább kiemeli, hogy társalapítója a European Network for Cinema and Media Studiesnak (NECS), amely ma a kontinensen a diszciplína ernyőszervezete.

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.3.3>

Daniel Fairfax

## Hibrid és összetett tudományterület.

### Interjú Vinzenz Hedigerrel

*Daniel Fairfax: Feltűnő, hogy Franciaország és Németország filmelméleti kultúrái között milyen jelentős különbség van: a francia filmelmélet még mindig erőteljesen nemzeti, megvan a maga szerves egysége, vannak bizonyos kapcsolódásai a külvilághoz, de továbbra is elsősorban önreferenciális. Ezzel szemben a német megfelelője úgy tűnik, jobban beágyazódott a globális, az angol-amerikai által meghatározott filmtudományos hálózatba.*

**Vinzenz Hediger:** Teljes mértékben. Ha visszamegyünk az 1940-es évek végéig és az 1950-es évek elejéig, Erich Feldmann, a Bonni Egyetem professzora volt a *filmologie* [filmelmélet] hálózatának egyetlen német közvetítője, aki a moziba járás szokásairól írt tanulmányt a *Révue* című folyóiratba, később pedig németre fordította Cohen-Séat egyik könyvét, amelyet *Philosophie und Film* címen adtak ki a Bertelsmann-nál. (Annál a könyvklubnál, amely mára a világ hét legnagyobb médiavállalatának egyikévé vált.) Közvetlenül a háború utáni időszakban Németországnak gyakorlatilag ez az egyetlen kapcsolódása a nemzetközi filmtudományhoz. Azt megelőzően, az 1920-as években természetesen ott volt Kracauer és számos okos értelmiségi, akik a filmről írtak (példaként említeném Anton Kaes, Nicholas Baer és Michael Cowan kötetét, a kései császárkor és az 1920-as évek teljes diskurzusának briliáns áttekintését). Elméleti munkák tekintetében ott van Emilie Altenloh jelentős disszertációja 1914-ből a mozi szociológiájáról és Rudolf Harms *Philosophie des Films* című 1925-ös filozófiai értekezése, és természetesen Rudolf Arnheim *A film mint művészet* e, amely a gestalt-pszichológiában íródott disszertációként indult Max Wertheimer irányítása alatt.

A filmtudomány intézményesülése tulajdonképpen a korai hetvenes években kezdődik Frankfurtban. Az impulzus számos humántudományi diszciplínából érkezik, az amerikanisztikától kezdve a germanisztikáig és természetesen a filozófiából is. A kezdeményezők közé tartozik Karsten Witte, egy Kracauer iránt erőteljesen érdeklődő kutató (ő szerkesztette *A film elmélete* német fordítását, amely teljes változatában csak 1985-ben jelent meg), Miriam Hansen, aki az amerikanisztika felől érkezik, Gertrud Koch (filozófia, szociálpedagógia) és természetesen Heide Schlüppmann is, aki Adorno tanítványa volt. Schlüppmann számára a filmtudomány a kritikaelmélet más eszközökkel való folytatását jelentette. Ahogy egyszer egy beszélgetés során fogalmazott, Adorno 1969-es, korai halála után szó szerint átvándorolt a filozófiától a filmhez.

Ami ezeket az embereket összeköti, az a kritikai elmélettel való kapcsolatuk, az erős elköteleződésük a feminista elmélet, a nemek politikája és a gender-kérdések iránt. A frankfurti filmtudományi csoport egyik elsőszámú platformja a *Frauen und Film*, az a fontos folyóirat, amely

mind a mai napig megjelenik, és a kezdetektől fogva jó nemzetközi kapcsolatokkal bírt, főleg Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban. Miriam Hansen az 1970-es évek végén az Egyesült Államokba ment, először mint a Goethe Intézet tisztviselője, majd átkerült az akadémiai szférába, ahol olyan folyóiratokat használt a német filmkutatók népszerűsítésére, mint a *New German Critique*. Itt jelentek meg Heide Schlüpmann első esszéi Miriam fordításában. Gertrud Koch először a baloldali *Frankfurter Rundschau* filmkritikusaként emelkedik ki, mondhatni Kracauer nyomán (és egyben bátyja, Gerhard egyfajta hasonmásaként, aki az 1970-es évek közepétől 2003-ig volt a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vezető zenekritikusa. Ez a lap volt Kracauer hajdani munkáltatójának, a *Frankfurter Zeitung*nak a jogutódja). Kochnak a frankfurti kritikai elmélettől átítatott munkáit is publikálták a *New German Critique* és más folyóiratok; hamarosan a kritikaelmélet elismert figurájává vált, aki az *October*rel és más hálózatokkal működik együtt, és a filmtudomány, valamint a judaisztika meghatározó figurájává vált (például a *Die Einstellung ist die Einstellung* című könyve révén). De kezdetektől fogva a nemzetközi hálózatok, kiváltképpen az angolszász kapcsolatok és a feminista kritikai elmélet jelentette a paradigmátikus esetet.

Amikor 1989-ben megkezdtem a tanulmányaimat Zürichben, a professzorom Christine Noll Brinckmann volt, aki szintén tagja volt a frankfurti feminista filmtudományi csoportnak. Emellett kísérleti filmkészítő volt, és az akadémiai pályájának viszonylag késői szakaszában, 54 évesen vette fel a Zürichi Egyetem. A Zürichi Egyetem azt akarta, hogy legyen náluk filmtudomány, de mint csak minor képzés (*zweites Nebenfach*), amelyet a hallgatók a művészettörténeti vagy az irodalom szakos képzésük kiegészítéseként választhatnak. Noll teljes mértékben kihasználta az intézményi lehetőségeket Zürichben, amely egy gazdag egyetem, és akkoriban viszonylag kisebb szerepe volt a formális eljárásoknak. Így alig pár év alatt a semmiből épített fel egy tanszéket. Az ott töltött tizenkét év alatt több mint egy tucat PhD-hallgatót oktatott, akik közül öten jelenleg teljes jogú professzorok Svájcban és Németországban. Noll Brinckmann filmtudományi tanszéke tehát kulcsfontosságú sikertörténet volt a német filmtudományban. Ez valóban formatív képzőhely volt.



*Vinzenz Hediger*

Amikor az 1990-es évek elején itt megkezdtem a tanulmányaimat, azt tapasztaltam, hogy ez egy teljesen nemzetközi program. Az olvasmányok közel fele angolul volt, a vonatkoztatási keret

szintén az angol-amerikai filmtudomány volt. Olyan emberek, mint Richard Dyer rendszeresen bukkantak fel előadást tartani. Tehát akiket olvastunk, ugyanazok voltak, mint akikkel találkoztunk. Ez ténylegesen a filmtudomány frankfurti modellje volt, amelyet az 1970-es évek elején indítottak el, és amely az amerikanisztikából, a germanisztikából és a filozófiából bomlott ki. Amikor az 1980-as évek végén és az 1990-es évek elején a filmtudomány intézményesült, és 1985 és 1991-1992 között létrehozták mindezeket a tanári állásokat (Berlinben, Bochumban, Frankfurtban, Marburgban), ez a csapat volt a németországi filmprofesszorok első nemzedéke. Karsten Witte a Freie Universität Berlinbe ment, Gertrud Koch először Bochumban dolgozott, majd 1999-ben Wittét követte Berlinben, miután Witte AIDS-ben elhunyt. Heide Schlüppmann Frankfurtban lett professzor, és így tovább.

Szintén számos professzor volt, akik baloldali környezetből érkeztek, és a populáris kultúra, a televízió és a film iránt érdeklődtek, valamint a filmszemiotika különböző formáit követték. Friedrich Knilli volt az egyik első német professzor a film és média területén a hetvenes években a Technische Universität Berlinen, aki a szemiotikai paradigmán belül dolgozott. Film- és televízió-elemzésekről adott ki könyveket, és számos szöveget a pornóról, amelyek nem túlságosan korszerűek a haladó feminista kritika szempontjából. A Münsteri Egyetemen a Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik (Münsteri Szemiotikai Kutatócsoport) lefordította Metz kulcsfontosságú munkáit németre, és olyan kutatókat termelt ki, mint Hans-Jürgen Wulff, aki később a Kieli Egyetemen professzor és Németország legfontosabb filmelméleti folyóiratának, a *Montage AV*-nek <sup>[1]</sup> az alapítója lett. A filmszemiotika néhány alakja, ellentétben a frankfurti csoporttal, jóval bizalmatlanabb volt az amerikai hatásokkal szemben. Knut Hickethier televíziókutató jut az eszembe, aki a Siegeni Egyetemen a televíziós műsorok történetéről szóló nagyobb kutatáson dolgozott, később pedig átment a Hamburgi Egyetemre.

Az első filmes professzori állás voltaképpen színházi és filmes professzori kinevezés volt a Kölni Egyetemen, és egy neves feminista irodalmár, Renate Möhrmann szerezte meg 1977-ben. A színház és film összekapcsolásának modelljét követték akkoriban más egyetemek is. A Freie Universität Berlinen a filmtudomány a színházi tanszékhez kapcsolt „szeminárium”, a frankfurti tanszéket színház-, film- és médiatanszékként hozták létre, és ma is ekként működik; Bochum is ezt a modellt követte, még mielőtt az 1990-es évek végén külön utakon folytatta volna a színház és a film/média. Mainzban, amely kissé kívül esett ezen a területen, és ahol szintén létrehoztak egy filmtudományi tanszéket az 1990-es években, nagy hangsúlyt fektettek a műfajra és a szerzői megközelítésekre, és nyíltan elutasították az elméletet.

Genealógiai szempontból azonban ezek a képzőhelyek tagadhatatlanul erősen kapcsolódtak az angol-amerikai területhez, jóval erősebben, mint a franciához. Svájcban némiképp más a helyzet, mert mi részben frankofón ország vagyunk. Zürich olyan város, amely – legalábbis az 1980-as és 1990-es években – épp annyira figyelt Párizs kulturális vonatkozásaira, mint New Yorkéra vagy Los Angelesére. Gyakoribb volt, hogy a diákok Párizsba mentek tanulni, Svájcban tehát erősebb a kapcsolat Franciaországgal, mint Németországban.

Németországban a terület másik meghatározó eleme a filmtudomány és médiatudomány (*Medienwissenschaft*) – kiváltképp a kittleri paradigma – közötti, gyakran vitákkal terhelt kapcsolat. Kittler a germanisztikából érkezett, és talán úgy is mondhatnánk, hogy a médiatudomány akkor indult el Németországban, amikor a germanista Kittler elkezdett azon a tényen gondolkodni, hogy a könyv, amelyet olvasott, egyúttal anyagi tárgy is. Más kutatókkal közösen, köztük a filozófus Georg Christoph Tholennel és az informatikus Wolfgang Coyjal, Kittler és diákjai érdeklődésüket a kommunikáció anyagiságára fordították, kiváltképp az információs technológiára és a számítógép történetére. Ebből egy olyan kutatási paradigma jött létre, amely kikötötte, hogy a médiatechnológia valójában sokkal fontosabb, mint bármilyen szemantika. Ezt példázhatjuk Platón barlanghasználatára utalva: az apparátuselmélet, amely körülbelül egy évtizeddel Kittler előtt alakult ki, azért fókuszált a *dispositifra*, hogy dekonstruálja a vásznon megjelenő illúziót; a kittleri médiaelmélet a *dispositifra* fókuszál, pont. A kittleri iskola tudomásul veszi, amit platóni bizonytalansági elvnek nevezhetnénk: nem lehetsz egyszerre a barlangban és azon kívül is. Döntést kell hoznod, és ők a technológiát választották a szemantika rovására. De ha már egyszer meghoztuk a döntést, azok, akik továbbra is a szemantikára koncentrálnak, reménytelenül naivnak és idejétmúltak tűnnek. Valójában ellenségé kell válniuk. Van valamiféle Carl Schmitt-i szemléletmód Kittlerben: a barát-ellenség kapcsolatok strukturálják a világot, és teszik elgondolhatóvá. És az egyik első ellenség a filmtudomány volt az akkori formájában – az olyanok, mint Knilli vagy Hickethier, akik bizonyosan nem voltak reprezentatívak a filmtudomány egészére nézve, és akiknek nem volt sok közük a frankfurti körhöz, amelynek sokkal tartozom. Az ellenség, amellyé a kittleri iskola a filmtudományt változtatta, javarészt egy madárijesztő volt, de ez segített nekik az elméjük élesítésében, úgyhogy végülis ez így rendben volt.

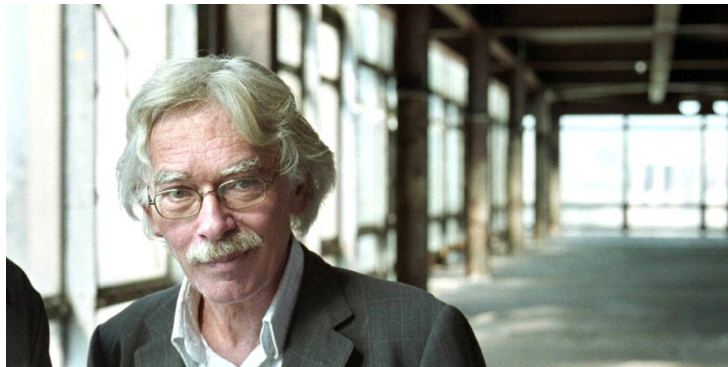
A félelmek kölcsönösek voltak. Heide Schlüpmann mesélte el a történetet, hogy amikor hozzájutott Kittler *Grammophone Typewriter Filmjének* egy példányához, elkezdte olvasni, és annyira felbosszantotta, hogy a szoba másik végébe hajította. Másnap, amikor Miriam Hansen meglátogatta, meglátta a sarokban heverő könyvet, és megkérdezte: „Ez meg mi?”. Schlüpmann azt válaszolta, hogy „Egy rakás marhaság, a tiéd lehet.” Miriam pedig magával vitte a könyvet az Egyesült Államokba. Nem Miriam vezette be Kittlert az Államokba, de bizonyosan sokkal nyitottabb volt erre a paradigmára. Ez az epizód jól érzékelteti, mennyire feszült volt a helyzet. De bizonyos értelemben csupán egy nagy félreértés volt, legalábbis a kittleri iskola és a frankfurti paradigma között. Később Heide Schlüpmann és Friedrich Kittler közösen vezették Ute Holl disszertációját, aki jelenleg a Bázeli Egyetem professzora és a német médiaelmélet egyik meghatározó alakja napjainkban. Könyvét, a *Cinema, Trance and Cyberneticset* <sup>[2]</sup> egyébként épp most adták ki angolul.

A kittleri paradigma mindig is kissé vitatott volt a német egyetemeken. Kittlernek egy tucat ajánlóra volt szüksége, hogy átmenjen a habilitációs dolgozatra, ami egyedülálló a német egyetemek történetében. De mi – ezen a németországi film- és mediakutatókat értem – mindannyian hálával tartozunk neki. Ha megérted a német egyetemi rendszert, és hogy mennyire konzervatív tud lenni kifejezetten a humán tudományok területén, akkor lehet igazán értékelni

mindazt, amit véghez vitt. Kittler tényleg teljesen új kutatási területet nyitott meg azáltal, hogy olyan témákat kapcsolt össze, amelyeket a német tudomány diszciplinárisan szigorúan elkülönített. Kittler összekapcsolta az irodalomtudományt az információtudománnyal, az informatikával, a technikatörténettel és a tudománytörténettel, ami rendkívül produktív paradigmává vált. Ezek a kapcsolódások, melyek részben meghatározzák azt, amit „német médiaelméletként” ismerünk, Kittler kezdeti, a területet meghatározó gesztusa által váltak lehetségessé.

A filmtudomány intézményesülésében is benne volt a keze. Kittler 1986-ban Bochumba költözött, ahol a germanisztika professzora lett. A Bochumi Egyetemet 1966-ban alapították az 1960-as évek nagy, új egyetemeinek egyikeként. Az angliai Warwick Egyetemhez hasonlóan, amelyet szintén 1966-ban alapítottak, a Bochumi Egyetemet a Ruhr-vidék ipari hanyatlásának ellensúlyozására hozták létre, és Warwickhoz hasonlóan Bochum is a film- és médiatudomány élvonalába tartozott. A diszciplínával szembeni minden fenntartása ellenére Kittlernek valójában jelentős szerepe volt a bochumi film- és médiatudomány létrehozásában, mielőtt 1993-ban Berlinbe ment volna. Abban az időben Gertrud Koch is Bochumba költözött, és elnyerte az ottani egyik első professzori kinevezést, így a frankfurti paradigma Bochum számára is vonatkoztatási keretté vált.

Úgy gondolom, az egyik fő különbség a következő lehet: a „német médiaelmélet” valójában német tervezet, mégpedig a fehér német férfi tervezete. Egy ponton Kittlert, Tholent, Coyt és társaikat találóan „Turing Stones-nak” nevezték, a csoport által bálványozott egyik alakra, Alan Turingra utalva. Másrészt a filmtudomány Németországban mindig is teljesen nemzetközi és sokrétű terület volt, és továbbra is az marad. Minthogy én magam is bevándorló vagyok, azt szoktam mondani, hogy Németországban a filmtudomány a külföldiek, a zsidók és queerek tudományterülete.



*Friedrich Kittler*

*DF: Még mindig fennáll ez az állapot? Még mindig háborús a helyzet a két ágazat, a “Medienwissenschaft” és a “Filmwissenschaft” között?*

**VH:** Nem, nem igazán, legalábbis bizonyosan nem olyan mértékben, mint korábban. A film- és televíziós tudományok ágazata létrehozta a maga társaságát 1985-ben, amit abban az időben

Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft-nak [Film- és Televíziós Tudományok Társaságának] hívtak. A terület fejlődő jellegét tiszteletben tartva a GFF átnevezte magát Gesellschaft für Medienwissenschaft-nak [Médiatudományi Társaságnak] 2002-ben, ez pedig azt az igényt jelezte, hogy a film- és televíziós tudományoknak ki kell szélesednie, hogy más témákat és paradigmákat is magába foglalhasson. Néhányan, mint Joachim Paech, aki az apparátuselmélet néhány kulcsszövegét az 1970-es és 1980-as években németre fordította, mielőtt a Konstanzi Egyetemen professzor lett volna, a filmtudomány helyett máris a médium tágabb elméletének értelmezése felé fordult. A közös keretet az adta, hogy ezek a kutatók a média esztétikájával és történetével foglalkoztak. Ez történeti diszciplína, ahol esztétikáról és elméletről van szó; ez nem kommunikációtudomány. A társaság átnevezése tehát azt jelezte, hogy most már arra törekszik, hogy ernyőszervezet legyen, amelyben mindenki megtalálja a helyét, aki a médiumok történetével és esztétikájával foglalkozik. De beletelt néhány évbe, hogy mindez működjön, és hogy a törés begyógyuljon. Az történt, hogy a kittleriánusok és a filmtudósok második generációja jobban kijött egymással, mint az alapító atyák, és jobban is érdeklődtek egymás munkái iránt.

Intézményi szempontból a két oldal legfigyelemreméltóbb egybeillesztése Weimarban történt a Bauhaus Egyetemen. Lorenz Engell, aki a Kölni Egyetemen filmtudományból szerezte a PhD-fokozatát Renate Möhrmannál, 1993-ban Weimarba költözött, ahol egy teljes médiatudományi intézetet alapított, a *Fakultät Medient*. Amikor a második teljes professzori állást is létrehozták a Bucerius Alapítvány pénzéből 1999-ben, amit a hamburgi hetilap, a *Die Zeit* tulajdonosáról neveztek el, Weimar felvette Bernhard Siegertet, Kittler korábbi tanársegédjét a berlini Humboldt Egyetemről. Engell alapvetően film- és televíziókutató, de weimari ideje nagy részében a *Medienphilosophie* (médiafilozófia) területén dolgozott. Siegert a kittleri médiaelméletből kiindulva dolgozta ki a kultúraelemzés egy saját megközelítésmódját, a *Kulturtechnikforschungot* (kultúrtechnika-kutatást). 2007-ben közösen hozták létre a nemzetközi kutatóközpontot, az IKKM-et (Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie [Kultúrtechnika-kutatási és médiafilozófiai nemzetközi kollégium]). Az elmúlt tíz évben az IKKM volt az egyik fő média- és kultúratudományi kutatóközpont Németországban, és habár a két paradigma nem mindig fér össze problémátlanul egymással, a Bauhaus Egyetemen a film és a televízió a tanításban és a kutatásban egyaránt fókuszban maradt.

Ami a tágabb területet illeti, első kézből lehettem a szemtanúja a közös társaságba és diszciplináris politikába való átmenetnek, amikor a Médiatudományi Társaság felügyelő bizottságának tagja voltam 2007-től 2011-ig. Ez politikailag nehéz helyzet volt, mert akkoriban a kommunikációtudományi társaság, amelynek Deutsche Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (Német Újságírói és Kommunikációtudományi Társaság) volt a neve, meg akarta változtatni a nevét Gesellschaft für Kommunikations- und Medienwissenschaft-ra (Kommunikáció- és Médiatudományi Társaság). A *Medienwissenschaft* ernyőjére tartottak igényt. Mi azt a politikai lépést tettük, hogy jeleztük a számukra, hogy az már foglalt, és ha mégis felvennék a nevet, mindenféle problémába fognak ütközni. Végül is a tagok közötti szavazás döntött. Szerencsénkre túlságosan konzervatívak voltak, hogy változtassanak, így a *médiatudomány*

területét túlnyomó részt ránk hagyták. Ekkoriban hoztuk létre a *Zeitschrift für Medienwissenschaft*ot<sup>[3]</sup> (Médiatudományi folyóirat). Ez volt az egyik első lépésünk: szükségünk volt egy folyóiratra, amely az egész terület számára vonatkoztatási pontként szolgál, amely meghatározza a területet, úgyhogy nincsenek félreértések azt illetően, hogy a médiatudomány mire vonatkozik. A folyóirat megjelenése, amelyet Ulrike Bergermann (Hochschule der Künste Braunschweig) és Kathrin Peters (jelenleg a berlini Universitat der Kunsten dolgozik) koruli csapat hozott létre, érdekes hatással volt a terület fejlődésére. Ez egy nagyon jól megtervezett folyóirat, fantasztikusan néz ki, és úgy érzed, meg kell szerezned és el kell olvasnod. Ez a kinézet, és hogy a *Gesellschaft*beli tagságban benne volt az előfizetés, sok embert érdekeltté tett. Amikor a folyóirat először megjelent, a társaságnak 227 tagja volt. Most már 1500 tagja van. A folyóirat révén a kutatók felfedezték a társaságot, és úgy dontettek, csatlakoznak hozzá. Ez tehát nagyon gyorsan gyarapította a területet. Az éves konferenciák már 400 résztvevovel és 250 előadóval lezajló nagy események, míg korábban nagyon bensoseses események voltak 40-50 résztvevovel és 15 előadóval. Még mindig vannak bizonyos viszályok. A filmtudomanybol erkezo néhány kollégám úgy érzi, hogy ebben az újabb, nagyobb társaságban marginalizált helyzetben vannak, de valójában ok a legnagyobb csoport a társaságban, és a cikkek jelentős részét ok publikálják a folyóiratban. A feszültségek tehát megmaradtak, de nagyobb ernyő alá tartoznak, ami politikailag hasznosnak bizonyult.

Jelenleg korulbelul 10 német nyelvű egyetemen lehet mediatudomanybol alapképzésen vagy mesterképzésen diplomát szerezni, és ezeknek az egyetemi képzéseknek a nagy része az alaptantervben magába foglalja a filmet.<sup>[4]</sup> Az ernyomodell tehát a tanításban is működik.

*DF: A Society for Cinema and Media Studies-hoz (SCMS – Film- és Mediatudományi Társasághoz) és a Cinema Journal-höz hasonlónak tűnik a dinamikája.*

*VH: A logika ugyanaz volt, de a SCMS magától notte ki magát, míg a GfM-nek valós törést kellett áthidalnia. De a GfM-hez hasonlón a SCMS is beemeli azokat az új kutatási paradigmákat a média- és kulturatudomanyba, amelyek nem tartoznak a kommunikaciotudomanyhoz. Szükségük van egy intézményi háttérre, amely szintén támogatja a filmtudomány területét. Ez a nagy samok törvénye. A Mediatudományi Társaság Németországban ma másfélszer nagyobb, mint a Kommunikációtudományi Társaság, és ez politikai szinten samit.*

*DF: Van rossz oldala is ennek a növekedésnek?*

*VH: Nincs, legalábbis még nincs.*

*DF: A SCMS-re járva sokszor úgy érzem, hogy inflálódott, ami nem epen szerencsés.*

*VH: Én is ezt érzem a SCMS esetében. Az első alkalommal, amikor a SCMS-re mentem 2000-ben, volt talán 400 előadás, ez azóta a négy-ötszörösére nőtt. Akkoriban meglehetősen bensoseses esemény volt. Egy bizonyos ponton már keptelensegge valik, akárcsak az MLA [Modern Language Association], az pedig már nem élvezetes. De a német média- és kulturatudomanyban még mindig megvan a meghittség érzése. A konferenciára járás továbbra is az éves lehetőség, hogy a*

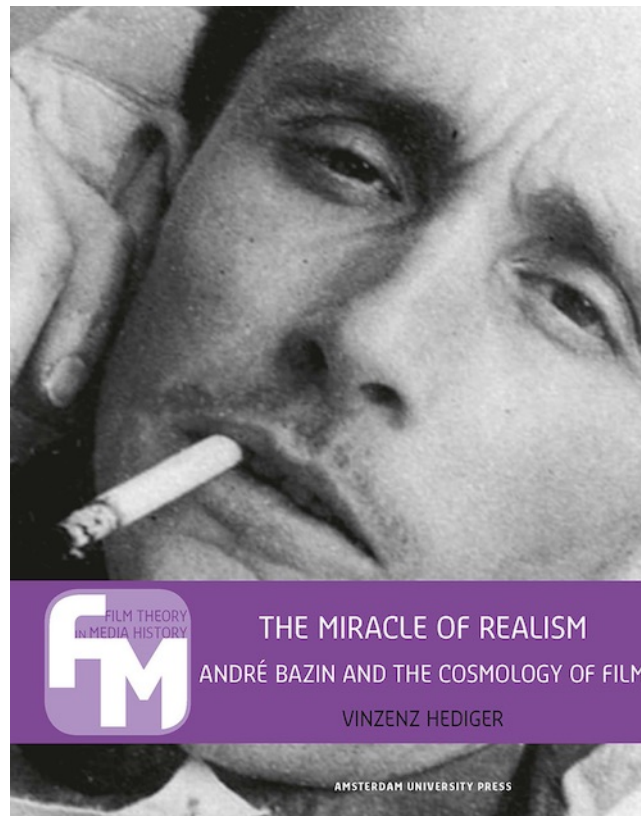


kollégákkal és barátaiddal találkozsz. És egész jól működik. Ezeken a területeken számít a méret, különösen amióta mindenki elkezdett érdeklődni a film és a média iránt, mert a diákok is ezek felé orientálódnak. Sokan próbálnak tehát filmet és médiát tanítani, időnként pedig anélkül teszik mindezt, hogy felismernék, hogy ez egy létező tudományterület, és anélkül, hogy ismernék a szakirodalmat. Ezért meglehetősen fontos, hogy elmondhassuk, van egy létező diszciplína és vannak standardok. Az intézményi keretek felügyelete az akadémiai élet egyik legszomorúbb része, de paradox módon néha szükséges, hogy fenntartsuk azokat a kapcsolódási pontokat, amelyeket a film- és médiatudomány területként és nem diszciplínaként felkínál. Bizonyos szempontból ez hasznos, mert olyan tereket hoz létre, ahol tulajdonképpen azt a típusú kutatást folytathatod, amely eredetileg a kutatási területhez vonzott. Ami kezdetben engem a filmtudományhoz vonzott, az a terület hibrid és összetett természete volt. Valamint a tény, hogy mindenféle okos és nem szokványos emberrel volt tele, akik szerették az egyetemet, de nem bíztak az intézményi folyamatban. Eredetileg filozófiából akartam a disszertációmot írni, és azért váltottam a filmtudományra, mert imádtam a tárgyat, és mert úgy éreztem, hogy a kutatási kultúra sokkal érdekesebb, változatosabb.

*DF: Mit gondol, még mindig jelen van a filmtudományban az intellektuális kíváncsiság, sőt a különtség érzete?*

**VH:** Úgy gondolom, igen. 47 éves vagyok, öregszen, de sok a fiatal, akik izgalmas munkát végeznek, és nem csak azt a standard rutint, hogy alaposabban megvitatnak néhány részletet Proust munkásságában két-három paradigmaváltás mentén. Még mindig kevesebb a rutin a filmtudományban, mint más, jóval megalapozottabb diszciplínákban. Nem tudom, ez meddig fog így maradni. Öreg koromra talán intézményellenessé válok, és megpróbálom majd lerombolni az általunk felépített struktúrákat, mert a diszciplína megcsontosodott. De nem hinném, hogy már elértük volna ezt a pontot. Még mindig úgy gondolom, hogy ez egy olyan diszciplína, amely hajlandó megkérdőjelezni az alapvető szempontjait, az alapvető működési módjait. Jó jel, hogy ezt egy diszciplína megteheti.

Németországban sok humán tudományi kutatást finanszíroznak, legalábbis más országokhoz képest. A Deutsche Forschungsgemeinschaft, az ország fő tudományos finanszírozó testülete a költségvetésének mintegy egyharmadát, körülbelül 200 millió eurót évente, humán tudományi kutatásoknak tartja fenn. Emellett euró milliárdok mennek az egyetemi rendszeren kívüli kutatási intézményeknek, amelyekből néhány humán tudományos kutatásokat folytat. Ott van például a Max Planck Tudománytörténeti Intézete, míg a Zentrum für Literaturforschung (Irodalomtudományi Kutatási Központ) Berlinben egy másik nem egyetemi kutatási testület, a Leibniz Gesellschaft részévé vált. Ez elég nagyszerű dolog.



*Vinzenz Hediger: The Miracle of Realism: André Bazin and the Cosmology of Film*

*DF: A finanszírozások egy jelentős részét a vállalati paternalizmus szolgáltatja?*

VH: Bizonyos mértékig igen. A Krupp alapítvány sok humán tudományi kutatást támogat. A Thyssen alapítvány is befektet a humán tudományokba, de ők többnyire marginális szereplők. Messzemenően a kormány a terület legfontosabb szereplője. Az ok, amiért a vállalatok részt vállalnak az ilyen jellegű dolgokban az, hogy a régi vállalatoknak Németországban gyakran egyetlen tulajdonosuk volt. 1967-ig a Kruppot egy tag tulajdonolta. Törvényileg ugyanolyan volt, mint a környékbeli zöldséges, csak 100 000 alkalmazottal. Majd megváltozott az adótörvény, és ha a Krupp tulajdonjoga átszállt volna a következő generációra, az örökösödési adó eltörölte volna a föld színéről a céget. Ekkor vált a Krupp alapítvánnyá. Továbbra is profitorientáltan működött, de a profit egy részét olyan projektekbe fektették be, amelyek a közjót szolgálták, aminek része volt a tudomány finanszírozása is. A vállalat Harmadik Birodalombeli szerepvállalásának jóvátétele iránti vágyuk talán segítette a gyors átalakulást. Az első németországi munkám egy Krupp Alapítványi professzori állás volt. A felvételi eljárásom utolsó lépéseként Berthold Beitz-cel teáztam, az alapítvány legendás elnökével, akit 1954-ben vett fel a Krupp, mert egyike volt azon kevés német menedzsernek, akik a nácizmus bűze nélkül kerültek ki a háborúból. Sőt, a háború alatt a besszarábiai Shell vezetőjeként zsidó életek százait mentette meg. Beitz mesélt nekem a barátjáról, Max Schmelingről és azokról az időkről, amikor Hruscsovval találkozott, és megmutatta a Yad Vashem-medálját is. Majd aláírta a szerződésemet. De ezek ritka események. Százalékban

kifejezve a vállalati támogatás a humán tudományok finanszírozásának kis részét teszi ki. Messzemenően a legfontosabb szereplő a Deutsche Forschungsgemeinschaft (Német Kutatási Alapítvány), amely az egyetemi kutatási projektek fő finanszírozási forrása.

*DF: A kormány költségvetési megszorításai miatt most nyomás alá került mindez?*

**VH:** Hallom a kollégáim panaszait, hogy a humán tudományokat megtámadták, de nekem nem ez a tapasztalatom Németországban. A fő probléma, hogy a tartományok, amelyek az egyetemeket irányítják, jelenleg megszorító politikát folytatnak a felsőoktatásban. Próbálják úgy kifacsarni az egyetemeket, mint egy citromot, azáltal, hogy megnyirbálják a költségvetésüket, ugyanakkor növelik a hallgatók kötelező számát. A költségvetés csökkentésének egyetlen kompenzációs lehetősége, ha kutatási pénzt szereznek. Például a Deutsche Forschungsgemeinschafttól érkező minden egyes euró után 20 cent jutalék jár adminisztrációs költségekre, amit az egyetem kap meg. Néhány egyetem már működésképtelen lenne e pénzforrás nélkül. Szóval németországi professzornak lenni manapság azt jelenti, hogy felhatalmazást kaptál arra, hogy megszerezd azt a pénzt, amivel el tudod végezni azt a munkát, amire eredetileg felvettek. A jó hír nekünk, szegény humán tudományi professzoroknak, hogy megszerezhető az a kutatási pénz, amely megoldhatja a problémát. A Deutsche Forschungsgemeinschaft jelenlegi elnöke Peter Strohschneider a középkori irodalom szakértője briliáns ember. Az egyik dolog, ami miatt ismert, hogy leveleket ír az európai szinten a tudományos finanszírozásért felelős Európai Unió hatóságoknak Brüsszelbe, arra kérve őket, hogy változtassák meg az eddigi gyakorlatot, és fektessenek több pénzt a humán tudományokba, és példaként Németországot hozza fel. És megvan rá az oka. Svájcban jövök, amely teljes mértékben kereskedelmi társadalom: itt virágoznak a humán tudományok és a művészetek – de csak munkaidő után. Nem igazán veszik ezeket komolyan, mert nincs benne pénz. Németországban sokkal jobb a humán tudományok helyzete az egyetemen belül és kívül egyaránt. Számomra az, hogy Németországba jöttem, nagyon jó tapasztalat. Rájöttem, hogy az emberek itt abból indulnak ki, hogy a humán tudományok fontosak, és senki sem kérdőjelezi meg az érvényességét annak, amit csinálsz. Ez jó tapasztalat volt. Németország és Franciaország talán tényleg kivételnek számítanak. Az Egyesült Államokban jelenleg nyilván más problémákkal kell szembenézniük. Mint tudjuk, a kritikai gondolkodással szemben rengeteg ellenséges érzelmet táplálnak. De Németországban ez sem igazán probléma. Ennek az egyik oka, hogy a minőségi német lapokban (mint a *Süddeutsche Zeitung*, a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* és a *Neue Zürcher Zeitung*) nagyon erős kulturális oldalak vannak, feuilletonok, amelyek túlmutatnak az általános könyv- és színházkritikán, és társadalmi és kulturális kérdések körül vitákat gerjesztenek mindenféle fontos témában. A FAZ hetente négy oldalnyi részt szentel az egyetemeknek és kutatásoknak, köztük a humán tudományoknak. A lapnak dolgozó újságírók egy véleményen vannak az egyetemi kutatókkal. A továbbítás és visszacsatolás médiumaiként az olyan lapoknak, mint a FAZ fontos szerepük van, hogy felhívják a közvélemény figyelmét a kutatásra, és hogy platformot biztosítsanak a kutatóknak a közönséggel és a kollégákkal való kommunikációra. A humán tudományi kutatók részben azért olvassák a lapokat, hogy lássák, mi történik más diszciplínákban. Olyan ez, mint egy nyílt akadémia. És ez bizonyosan segít fenntartani a humán

tudományok helyzetét Németországban. Valójában jelenleg jobban aggódom ezen újságok jövője iránt, mint a humán tudományok helyzetéért.

*DF: Viszonylag gyakorinak tűnik Németországban a kutatás és az újságírás közötti átjárás.*

**VH:** Igen, vannak ilyen esetek. Gertrud Koch is idetartozik. De sok kutató rendelkezik újságírói háttérrel. Másrészt ahhoz, hogy a FAZ-nál vagy az NZZ-nél teljes értékű szerkesztő lehess, általában PhD-val kell rendelkezned. A szerkesztői állások általában életre szóló kinevezések. Tehát egy ideig szabadúszóként dolgozol, majd kijelölnek egy területet, és azon dolgozol a hátralévő életedben. Alapvetően olyan, mint egy professzori állás, mert rendkívül járatosá válsz a témában. És ez teszi lehetővé, hogy diszciplináris témákban egy véleményen legyél a kutatókkal. Ezekben a minőségi újságokban van egyfajta specializálódás, amely nem nagyon különbözik az egyetemeken diszciplináris struktúráitól. Természetesen mindet veszélyezteti az internet. Ezt látom a fiam iskolájában is. Az újságok rendkívüli erőfeszítéseket tesznek, hogy műveljék az olvasóközönségüket. Próba-előfizetéseket adnak ki gimnazistáknak, és arra ösztönzik őket, hogy írjanak cikkeket a lapnak. Valójában drukkolok nekik, hogy sikerrel járjanak. Ahogy már mondtam, a minőségi újságok nélkülözhetetlen csatornák a kutatás számára, és az egyetemekkel való kapcsolatuk nagyon fontos szerepet játszik.

*DF: Viszonylag pozitívan nyilatkozik a terület helyzetét illetően, de mi a helyzet a tárgy állapotával: magával a filmmel?*

**VH:** Azt gondolom, hogy nagyon izgalmas időszakban élünk. Nagyon sok minden történik. Még mindig ott van a klasszikus kánon, és még mindig sok a tennivaló a filmtörténetben. De ugyanakkor a dolgok átalakulnak, különböző területekké mutálódnak, új kapcsolatok jönnek létre; végtelen kutatási lehetőségeket látok. Néhány évvel ezelőtt egy híres filmtudós jött Frankfurtba, hogy megtartsa a Kracauer-előadását, <sup>[5]</sup> a vacsora során pedig arról próbált meggyőzni minket, hogy a filmtudomány a hanyatlás végső stádiumában van. Nem osztottuk a véleményét. Őszintén szólva a szomszédos diszciplináktól sem ezt a visszajelzést kapjuk. A Frankfurti Egyetemen az egyik legjobb dolog, legalábbis én ezt tapasztaltam, hogy könnyedén dolgozhatsz a diszciplináris határokon átnyúlva: a zenetudomány, a művészettörténet, a filozófia, az antropológia, a jogtudomány mind nyitottak, és még a nagyobb projekteknél is, amelyeket jelenleg elvárnak a német egyetemeken, a filmtudomány általában helyet kap az asztalnál. A film tehát nem halott, a filmtudomány nincs válságban – annak ellenére, hogy néha taktikai okokból ezt állítjuk, hogy olyan új projektekre szerezzünk finanszírozást, melyek célja megfejteni, merre fog legközelebb elmozdulni a filmtudomány.

*DF: Úgy gondolja, a film és a filmtudomány halála körüli diskurzus csupán generációs kérdés volt, és a kutatók egy bizonyos generációja haldokolni látta a területet, miközben ez valójában nem tükrözte a valóságot?*

**VH:** Igen, többé-kevésbé így látom. A film halála a film egy bizonyos fogalmának és tapasztalatának a halálát jelenti. A film, amely Raymond Bellour kiemelkedő filmtéoretikussá

tette, az a fajta film volt, amit a lyoni filmklubokban és a Cinémathèque Suisse-ben [Svájci Filmarchívum] fedezett fel Lausanne-hoz közel, ahova a híres gyűjtemény miatt utazott a barátaival egy alkalommal, és természetesen az 1960-as és 1970-as években Párizsban látott filmek miatt. Bellour számára egy hotelszobában, a tévében bemutatott Mizoguchi film nem mozi. Ez egyértelmű definíció, de olyan meghatározás, amely a legtöbb dolgot kizárja, ami a mai mozgóképkultúrát alkotja. De megértem az elégtikus hangnemet. Heide Schlüpmann hasonlóan beszél a filmről/moziról, mint elveszett, de legalábbis eltűnőfélben lévő tárgyról. Heide Schlüpmann akár celluloid fundamentalistának is hívhatnánk. Csak 16 mm-es filmszalagokról vetít az óráin. Amikor Frankfurtba jöttem, a tanszéknek nem volt videoprojektora vagy DVD-gyűjteménye. Egy 500 darabból álló filmarchívuma volt 16 mm-es kópiákon, és e körül forgott a tanítás. Ezt is lehet tenni: ez egyértelmű fókusz, szilárd paradigma. Még mindig használunk filmvetítógépet, de ugyanakkor van videoprojektorunk, és néhány film, amelyet levetítünk, csakis a Youtube-on található meg. Igen, úgy gondolom, ez egy generációs dolog. Az alapító generáció ráeszmélt, hogy a film már nem az, ami valaha volt. Körülbelül tíz éve egy barátomat látogattam meg Los Angelesben, aki operatőr, és éppen akkor vett új, korszerű video- és hangrendszert. Vacsora után kipróbáltuk, egy B-kategóriás western ment a TCM-en. A film nem volt túl jó, de egy homokviharos jelenet következett, aminél hirtelen mindenki elhallgatott és lenyűgözve figyelt. Különleges tapasztalat volt. Amikor vége lett, egyetértettünk abban, hogy ez a film sosem hangzott – és ebből következően sosem nézett ki és érződött – ilyen jónak a moziban. Később elmeséltem Dudley Andrew-nak, aki azt mondta, hogy „Lehetetlen. Biztos tévedsz.” Mivel azóta sosem láttam a filmet moziban, nem tudtam alátámasztani az állításomat, még a személyes tapasztalattal sem. De Dudley reakciója egyértelmű és konzisztens volt: a mozi tere a paradigmátikus. Engem ez nem aggaszt annyira. Mindannyian ismerjük a filmtudósok ezen generációjának hatalmas hozzájárulását a területhez. Ők hozták azt létre. Van bizonyos joguk szomorúnak lenni. De én nem érzek így. És a hallgatóink sem éreznek így.

*DF: Tehát továbbra is egy bizonyos fajta optimizmus jellemzi a hallgatók hozzáállását a mozihoz?*

**VH:** Az egyik remek dolog a filmtudomány tanításában, hogy valami olyat tanítasz, amiben már viszonylag jártasak az emberek, de a tudásuk általában nem érvényesül az iskolában vagy az egyetemen. Sok diáknak igazán felszabadító tapasztalat annak felismerése, hogy nagyon magas szinten folytathatsz kritikatudományt úgy, hogy olyan dolgokat elemzel, amiben már van bizonyos jártasságod, és olyan dolgokról beszélhetsz, amelyek szenvedélyesen foglalkoztatnak. A moziról szóló elégiák nem fogják meggyőzni őket arról, hogy amit szeretnek, és amiről szeretnek gondolkodni, az valamilyen okból kifolyólag nem releváns. Diszciplínaként tehát az egyik előnyünk, hogy olyan dolgokkal foglalkozunk, amelyek tényleg érdeklik az embereket. Ez még mindig olyan diszciplína, amelyet a szeretet és a vágy vezérel.

*DF: Egy tavaly megjelent könyv, amelyet Ön szerkesztett, a posztmoziról beszél. Ez egy olyan kategória, amelyhez ragaszkodik?*

**VH:** Nem. A posztmoziról azt gondolom, hogy már megértettük és nézzük, mi következik ezután.

A személy, aki segített megérteni a problémát, az egyik PhD-hallgatóm volt, aki a balkáni háború utáni moziról ír, Asja Makarevic. Asja Szarajevóból származik, és az ottani fesztiválon szervezőként dolgozott. A témaválasztása egzisztenciális háttérrel bír, ami azonnal világossá válik, ha elkezdesz róla gondolkodni. A kiindulópontja az, hogy a filmek, amelyekkel foglalkozik, arra vonatkoznak, amit állandósult háború utáni állapotnak nevezhetnénk. A háborúnak vége, de a háború utáni állapotok továbbra is fennállnak, ami kibírhatatlan. A kérdés, hogy hogyan juthatsz ki belőle.

Namármost mi, film- és médiakutatók önként helyezzük magunkat a történelem megtörténésén kívülre. Újra és újra elmondjuk magunknak és bárkinek, aki hallani akarja, hogy valahogy a mozi után élünk és a legjobb intellektuális igyekezetünkkel arra összpontosítunk, hogy rájöjjünk, mit is jelent ez pontosan. Ha gonoszkodni szeretnénk, azt mondhatnánk, ez egy azon elképzelések közül, amely bármikor bevethető, hogy önmagunkat avantgárdként pozícionálhassuk, anélkül, hogy ezt a pozíciót tárgyasítani és bizonyítani kellene. Azt gondolom tehát, hogy az igazi kihívás napjainkban az, hogy ezen túllépjünk, és hogy feltegyük a kérdést, mi következik a posztmozi állapota után, vagy hogy feltegyük a kérdést, hogy valóban, voltunk-e valaha is a mozi utáni állapotban. Itt az ideje, hogy újrafogalmazzuk azt, amire a posztmozi címkével hivatkozunk – olyan eltérő fogalmakkal, amelyek produktívabbak és amelyek segítenek továbblépni.

*DF: Azt is mondhatnánk, hogy a média heterogenitásának időszaka a végéhez közeledik.*

**VH:** Nemrégiben a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* egyik szerkesztőjével beszélgettem, aki azt tervezte, hogy az ISIS egyik online videójáról ír cikket. Lenyűgözték a gyártási kvalitásai, és azt feltételezte, hogy akik a videót készítették, nagy anyagi forrással rendelkeznek, és filmiskolai képzésben vettek részt. Elküldtem neki egy listát olyan linkekről, amelyeken az Amazonon egészen olcsón beszerezhetsz mindent, amivel ilyen gyártási minőség elérhető. Ma már ezt a minőségű felvételt egy iPhone-nal is elérheted. Megköszönte, és sosem írta meg a cikket, mert az elképzelése megkérdőjeleződött.



*Vinzenz Hediger: The State of Post-Cinema:  
Tracing the Moving Image in the Age of  
Digital Dissemination*

*DF: De bizonyos szempontból ez a gondolatmenet sokkal érdekesebb. Még egy harmadik világbeli csőcselék-milícia is képes mozi minőségű képeket előállítani.*

*VH: Nagyfokú konvergencia figyelhető meg a mozgóképekben.*

*DF: Jean-Louis Comolli írt erről. Amellett érvel, hogy ezek a klipek alapvetően filmszerűek, különösen a halál és a valós kérdéseivel való kapcsolatukat tekintve. Ez az Ön legutóbbi munkájához vezet, a készülő könyvéhez, [6] amely Bazinról és a kozmológiáról szól. Úgy hallottam, a könyv eléggé polemikus.*

*VH: Majd meglátjuk. Az alapvető elképzelés az volt, hogy kétféle módon olvassuk Bazint. Az egyik letompította a katolicizmusát, hogy kezelhetővé tegye a neomarxista érzékenység számára. A másik viszont azért emelte ki gondolkodásának katolikus dimenzióját, hogy azt NE tudja a fősodorbéli filmtudomány kezelni. Dudley Andrew ezt már régen megállapította, de senki sem foglalkozott módszeresen ezzel az érveléssel, vagyis azzal, hogy csak akkor értheted meg Bazint, ha komolyan veszed a katolicizmusát. Ezt a szálát próbálom felvenni. A könyv nem arról szól, hogy Bazin hithű katolikus volt-e vagy sem, hanem arról, hogy a kategóriáit úgy támasztja-e alá, ahogyan a középkori és későbbi katolikus teológiában a szemiotika és a képelmélet alapvető problémáit megfogalmazták.*

*DF: Tehát az az elképzelés, hogy a film és realizmus körüli vitákat a kép természetéről szóló középkori viták sokkal tiszteletreméltóbb hagyományában kell elhelyezni?*

VH: Igen, de egy másik állításom, hogy nem vagyunk annyira szekulárisak, ahogy azt gondoljuk. Ha egy nyugati, a kereszténység által meghatározott kultúrában nősz fel, még ha nem is vagy gyakorló keresztény, a kategóriáid úgy fogalmazódnak meg, hogy újra megismételnek bizonyos problémákat, amelyekről aligha van ma már bármilyen elképzelésünk. Milyen természetű Krisztus teste? Miként definiáljuk az Egyházat misztikus testként [*corpus mysticum*]? Hogyan váltunk át a húsból a képre? Az volt a tapasztalatom, mikor visszatértem a vonatkozó irodalomhoz, hogy mindezek a problémák messzemenően modernnek. A realizmus körüli viták nem igazán mozdultak el ezektől a kategóriáktól. Az elképzelésem tehát az, hogy visszahelyezem a realizmusvitát ebbe a keretrendszerbe, és tisztázom a tény, hogy nem jutottunk olyan messze, mint gondoljuk.

*DF: Nem tudok ebben a témában nem Jean-Luc Godard Histoire(s) du cinéma-jára gondolni, a kép megszentelt elképzelésére, melyhez Godard visszatér.*

VH: Szeretek úgy fogalmazni, hogy Bazin katolikus Jézusának Godard a protestáns Pálja. Lesz egy rövid összefoglaló szakasz, ami ezt az elképzelést fogja bemutatni.

*DF: Vajon ez a szakrális örökség fűtötte a cinephiliát [a mozi iránti rajongást], ami a filmtudomány kiinduló pontja?*

VH: Azt hiszem, lehet így is mondani. Ismeri Bazin szövegét a filmfesztiválokról, amelyben a filmfesztiválról úgy beszél, mint a rajongók szerzetesi rendjéről. A legtöbb olvasó természetesen mindig azt fogja gondolni a szövegről, hogy „ez ironikus!”. De megvan az oka, hogy az analógia miért működik. A cinephília nagyon hosszú ideig a férfiak által dominált vállalkozás volt. Tehát újfent a szerzetesi szempont. Ugyanakkor Laura Mulvey is filmrajongó. Azt hiszem, még mindig van mit tenni a cinephilia nemi politikáját illetően.

*DF: A világmoziról és a filmek térbeli vagy földrajzi eloszlásáról is sokat írt. Ez rendkívül kortárs dolognak tűnik, főleg a globalizációnak mint társadalmi-gazdasági tendenciának újdonsült törékeny helyzete miatt. Vajon ez hatással lesz a mozira?*

VH: Nos, tetszik vagy sem, nem hiszem, hogy a globalizáció borzasztóan törékeny állapotban lenne. Sok ellensége van, de sokkal hozzáértőbbnek kell lenniük, hogy megállítsák. Ha megnézzük, Trump mit próbál tenni Amerikában, az látszik, hogy mindig a világrend olyan intézményes realitásaiba ütközik, amelyek az elmúlt évtizedekben alakultak ki. Valódi károkat okoz az emberek életében, különösen az Egyesült Államok bevándorló családjainak szétszakításával. De nem fogja tudni felépíteni a falát vagy elvenni Kína újkeletű gazdagságát. Nem fordíthatod meg pusztán az akaratoddal a dolgok menetét, a gazdaság pedig amúgy sem egy zéró összegű játék. A globalizációnak súlyos árnyoldalai vannak, és a nyugati gazdaságokban az átlagos szakképzettséggel rendelkező munkások állásainak elvesztése, amiről olyan sokat lehet hallani,



csak egy ezek közül. Másrészt viszont a globalizáció előnyei továbbra is ellensúlyozni fogják a problémákat. Filmkutatóként az érdekel igazán, hogy milyen hatással lesz a világmozzi megértésére a nyugati és kiváltképp az angolszász befolyás vége. Mindig túlságosan optimista vagyok, de nem látom, hogy a Brexit és Trump miért ne annak lenne a tünete, hogy közeleg a fehér férfi korlátlan uralmának bukása. Néhány éve, amikor az Emirates-szel utaztam, észrevettem, hogy a fedélzeti szórakoztató rendszeren három korai Satyajit Ray filmet mutattak be, míg az összes francia film „világmoziként” volt felcímkézve. Ez érdekes. Az Öböl-menti államok azért fektetnek be a légi közlekedésbe, mert a világ népességének kétharmada Dubaitól egy nyolcórás repülőút sugarában él. Ez a kulturális földrajzunk jelentős eltolódását vetíti előre az elkövetkező években. A Netflix fogjuk nézni. Az első nagy eredményük a videokölcsönzők tönkretétele volt, amit úgy értek el, hogy korlátlan gyűjteményt ajánlottak késedelmi díj nélkül. Majd megoldották az online-streaming platform technikai problémáit. Majd a gyártásba is beszálltak, ugyanazon okból, amiért az 1910-es évek végén a First National is beszállt a gyártásba: hogy elkerüljék azt, hogy a tartalmak miatt Hollywoodtól függenek, valamint, hogy elhárítsák, hogy a nagyobb stúdiók átvegyék az irányítást. Ma már francia rendezőkkel készítenek művészfilmeket és Dél-Koreában blockbustereket. A Disney 1993-ban azért vásárolta fel a Miramaxot, mert be akartak szállni a művészmozis piacra, de nem érezték, hogy elég versenyképesek lennének ebben a piaci szegmensben a saját filmjeikkel. A Netflix ugyanakkor úgy tűnik, rendelkezik azokkal a szakemberekkel, akik olyan projekteket hoznak létre, melyek Cannes-ban versenyeznek, ugyanakkor Kelet-Ázsiában a kereskedelmileg legsikeresebb filmkészítőkkel dolgoznak. Szívesen beszélgetnék azokkal az emberekkel, akik kialakították ezeket a szerződéseket, és azokkal, akik felvették ezeket az embereket. Összességében nem hiszem, hogy a globalizáció hamarosan véget érne, azt pedig biztosan nem gondolom, hogy a filmek és mozgóképek globális forgalma a közeljövőben véget érne.

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: A Hybrid and Composite Field: Interview with Vinzenz Hediger. Interviewed by Daniel Fairfax. *Senses of Cinema*, 2017. június. 83. Contemporary Cinema Studies: A Discipline with a Future? URL: <http://sensesofcinema.com/2017/film-studies/vinzenz-hediger-interview/> A fordítást a kiadó engedélyével tesszük közzé.]

Fordította: Kothencz-Török Katalin

A fordítást ellenőrizte: Török Ervin

## Jegyzetek

1. <http://www.montage-av.de/>
2. Holl, Ute: *Cinema, Trance and Cybernetics*. Ford. Daniel Hendrickson. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017. <https://www.aup.nl/en/book/9789089646682/cinema-trance-and-cybernetics>
3. <http://zfmedienwissenschaft.de/>
4. Lásd <http://medienwissenschaft-studieren.org>
5. [www.kracaauer-lectures.de](http://www.kracaauer-lectures.de)
6. Daniel Fairfax itt az azóta megjelent *The Miracle of Realism: André Bazin and the Cosmology of Film* című

könyvre utal. [- *A ford.*]

© Apertúra, 2019. tavasz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2019/tavasz/fairfax-hibrid-es-osszetett-tudomanyterulet-interju-vinzenz-hedigerrel/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.3.3>

Apertura.hu

Image not found or type unknown