

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Faculty of Romance and Germanic Philology
Linguistics and Translation Department

Translation project:

**Film Industry Jargon vs. Common Language Terminology in *Textiles on Film*
by B. Peterson**

Перекладацький проєкт:

Жаргон у кіноіндустрії та загальномовна термінологія у книзі *Textiles on Film* Беккі Петерсон

BA Paper

Ruslana Temnyk

PERb22140d

Цим підписом засвідчую, що
надані на захист рукопис та
електронний документ є
ідентичні
29.05.2025

Research Supervisor:

S. Radetska, Ph.D.

Kyiv 2025

Contents

Introduction.....	3
Chapter 1 Translation of the book <i>Textiles on Film</i>	4
Chapter 2 Approaches to Translating Textile Terminology in Film Discourse: A Case Study of Textiles on Film by Becky Peterson.....	42
2.1. Becky Peterson as a text creator	42
2.2. Theoretical aspects of jargon analysis	43
2.3. Translation techniques used for the translation analysis of the book <i>Textiles on Film</i>	47
Conclusion	53
References.....	54
Appendix A.....	55
Appendix B.....	56

Abstract

The paper deals with the problem of rendering film industry jargonisms, textile industry jargonisms, and terminology in the film critique book *Textiles on Film*. The distinction between the aforementioned terminology and common language terminology has been revealed, focusing on the specificity of the film, textile industry jargonisms, terminology and its divergence from everyday language usage. The translation text contains the proper percentage of the film, textile industry jargonisms, and terminology in the indicated industry, selected as established equivalents.

Key words: film industry, textile industry, jargonisms, *Textiles on Film*, established equivalent.

Анотація

Робота присвячена проблемі відтворення жаргонізмів у кіноіндустрії, текстильній індустрії та термінології у книзі-кінокритиці «Текстиль на Плівці». Виявлено відмінність між вищезгаданою термінологією та загальномовною термінологією. Разом з тим, зосереджено увагу на специфіці жаргонізмів кіноіндустрії, текстильній індустрії, термінології та їхній відмінності від повсякденного мовного вжитку. Текст перекладу містить відповідний відсоток жаргонізмів кіноіндустрії, текстильній індустрії та термінології у вказаній галузі, обраних, як встановлені еквіваленти.

Ключові слова: кіноіндустрія, текстильна індустрія, жаргонізми, «Текстиль на плівці», встановлений еквівалент.

Introduction

The topicality of the study. At this point of time, the film and textile industry act not only as the means of mass communication, but conjointly as the sources of specialized professional language. One of the paramount elements in the indicated industries is the artistic design of costumes, which plays a key role in creating a visual image of characters. Concomitantly, professional activity in the field of cinema and textile is accompanied by the use of specific vocabulary, including professional jargonisms. Translating texts containing vocabulary of that kind may appear a challenging assignment, as not only linguistic, but conjointly cultural competence from the translator is required. In this regard, the study of the translation of the professional jargonisms in “cinema” and “textile” texts appears relevant and timely.

The issues of professionalism, terminology, and jargonisms translation are actively considered in the works of Ukrainian and foreign researchers, including V. Karaban, M. Baker, P. Newmark and others. However, the translation of jargonisms in the field of cinema and textile is an insufficiently studied issue, especially in the context of Ukrainian translation of non-fiction English-language texts about cinema and textile. Nevertheless, there are some authors, who studied the topic of textile and cinema industries. For instance, O’Sullivan, C. (2011). *Translating Popular Film*, an author who studies the peculiarities of translating films aimed at a wide audience. Other scholars focus on audiovisual translations and translations not directly connected with the indicated topic.

The object of the study is an English-language nonfiction text on film and textile industries art. Specifically, the analysis of the book *Textiles on Film* by Becky Peterson.

The subject of the study is the peculiarities of translating stylistically marked vocabulary, in particular professional jargon related to cinema and costume design.

The purpose of the study is the analysis of stylistically marked lexical units in the book *Textiles on Film* and to identify effective techniques for their translation into the Ukrainian language.

The objectives of the study are:

- to characterize a non-fiction text devoted to the cinema and textile industries, as an object of the translation analysis;
- to classify film, textile industry jargonisms, and terminology in the selected text;
- to describe the main difficulties in translating film, textile industry jargonisms, and terminology;
- to identify the translation techniques used in the transmission of the film, textile industry jargonisms, and terminology into the Ukrainian language;
- to evaluate the effectiveness of the applied translation solutions.

The material for the research is based on the book *Textiles on Film* by Becky Peterson, in particular the sections containing the adequate amount of professional jargonisms.

The structure of the translation project consists of an introduction, an abstract, two chapters, conclusion, a list of references, and two appendices. The volume of the source text is about 67,000 characters; the volume of the translated text is about 73,000 characters. The total volume of the work is 57 pages.

Chapter 1

Translation of the book *Textiles on Film* by Becky Peterson

Source Text

1 Modern Women Wear Satin

Fabric, Femininity, and Art Deco Hollywood

The film screen presents us with multiple layered surfaces. The screen itself is a surface, and the surfaces of sets, props, and costuming make up the visual world of the film. As our eyes move across these surfaces, the qualities of light and texture direct and capture our attention. Satin fabric, a material that evokes urbanity and glamour, possesses a unique relationship with light and the film camera. In this chapter I am concerned with how satin complicates ideas about women, femininity, and class in 1930s Hollywood film. The idea of the modern woman, often expressed in the metallic and lacquered surfaces of Art Deco interiors and statuary, is brought to life by the satin-clad Hollywood film starlet. The physical properties of satin are relevant to understanding the broad cultural and political themes present in the films I discuss here. In particular, I see the relationship between satin fabric and the cinematographer's use of light as contributing significantly to the representation of the modern woman's body in a time of rapid technological development as well as economic crisis. The specific components of satin presented filmmakers with a novel way to direct light and focus the viewer's eye. In a satin weave, the weft threads float over the warp, creating a surface of "floats." Satin fabrics, Elena Phipps writes, "are particularly lustrous due to the ability of the long float to reflect light." Originally made in China from silk, satin has historically been seen as delicate, expensive, and associated with wealth. The delicacy of

Target Text

1 Сучасні жінки носять сатин

Про тканину, жіночність та голлівудський стиль ар-деко

На кіноекранах глядачу представлені багат шарові поверхні¹. Екран і є основною поверхнею, на якій аудиторія бачить усе, що відбувається. Елементи сценографії, реквізиту та костюмів створюють візуальний світ фільму, додаючи йому деталей і атмосфери. І коли наш погляд плавно слідує за цими елементами, властивості світла та текстури притягують нашу увагу. Найголовнішим елементом є сатинова тканина. Це матеріал, який демонструє елегантність та витонченість міського життя, і має унікальну взаємодію зі світлом та кінокамерою. У цьому розділі ми сфокусуємося на впливі сатинової тканини на образ жінки, її жіночність і статус у голлівудському кінематографі 1930-х років. Образ сучасної жінки, як сильної, елегантною та недосяжною у фільмах того часу часто втілений у металевих, лакованих поверхнях інтер'єру та скульптур у стилі ар-деко. Сам образ «оживає» завдяки майстерності голлівудської кінозірки, вбраній у сатин. Часто у фільмах, які беруться до аналізу, створити краще розуміння культурних і політичних тем допомагають саме фізичні властивості сатинової тканини (блиск, гладкість, гнучкість). І так само неозброєним оком видно відношення кінематографів до її демонстрації у кадрі. У часи стрімких технологічних змін та економічної нестабільності, гра світла у кадрі значно впливала на зображення образу сучасної жінки. Завдяки помітним фізичним властивостям сатинової тканини, кінематографи відкрили новий спосіб направлення світла, що в свою чергу утримує увагу глядача. Сатинове переплетення (уток) — це спосіб створення тканини, коли основні нитки проходять уздовж поперечних, створюючи гладку поверхню з «петлями». За словами письменниці та дослідниці стилю Елени Фіппс – сатин «особливо блискучий завдяки властивостям його гладких ділянок відбивати світло». Уперше сатин виготовили у Китаї з шовку. Історично цю

¹ Багат шарові поверхні - у контексті кіновиробництва цей термін часто використовується для опису складних декорацій, кадрування з різними планами або цифрових композицій, які додають візуальної глибини.

interweaving satin threads perpetuates its status as a coveted textile: satin is "a weave structure with a surface of long floats, bound in a systematic way, but whose binding is not readily visible. Satin fabrics, often made of silk, are particularly lustrous due to the ability of the long float to reflect light. However, if the float is too long, the woven structure loses its integrity." Fragile, beautiful, and difficult to acquire, satin's origins established its rarity and desirability.

Unlike most textiles, satin conceals its warp and weft, an effect that renders its maker invisible and further separates this fabric from the working class. Anni Albers writes of satin weave: "the long, floating threads cover the points of intersection of warp and weft and permit the threads to be beaten together closely, so that a uniform, smooth surface is achieved, lacking any obviously visible structural effects." Satin's lack of a visible structure reinforces the idea that satin is a "magical" or "special" fabric, able to erase evidence of its making and take on the qualities of other materials (such as glass or chrome).

Eventually, developments in synthetic textiles made satin more affordable to larger sections of the population. The construction of satin fabric—with its floating warp and smooth, glossy look—catches and holds light in a more concentrated manner than other textiles. In descriptions of fiber-based objects specifically, luster is defined as a "gloss or sheen of a textile or fiber created through the reflectance of light on its surface." The light seems to gather and pool on the finish of the fabric. The effect is often a kind of liquifying of the light, as if light has taken on a thicker, more tangible form. Satin's luster can recreate the look of melting metal, and is therefore especially effective, on film, in illustrating the layered relations between money, machines, and women's bodies. Smooth and reflective, satin can look metallic on screen, offering unique opportunities for cinematographers. The strong, carefully

тканину описували як витончену, дорогу та пов'язану з розкішшю. Вишуканість переплетення сатинових ниток підкреслює статус омріяного текстилю: сатин — це про витончене плетіння, гладку поверхню, довгі нитки, які з'єднані у певному порядку, із майже непомітними місцями з'єднання. Сатинова тканина, вироблена з шовку — особливо блискуча завдяки тому, що довгі нитки йдуть поверх інших, не переплітаючись. Проте, якщо ці нитки задовгі, структура плетіння втрачає свою міцність. Разом з тим, м'яка, гарна та рідкісна сатинова тканина має цікаву історію.

На відміну від інших текстильних виробів, у сатині приховані усі погрішності та піткання, що створює враження «невидимої роботи» майстра та вкотре вказує на далекість людей робочого класу від такої розкішності. Художниця Анні Альберс писала про сатинове плетіння так: «довгі, гладкі нитки перекривають точки перетину ліній, нерівностей та утоків, через що нитки міцно переплітаються і створюють рівномірну гладку поверхню». Відсутність помітної структури сатинової тканини (плетіння, волокна та інш.) підкреслює її «магічність», особливість та здатність набувати властивості таких матеріалів, як скло або хром.

Зрештою, розвиток виготовлення синтетичних виробів зробив сатин доступнішим для більшості верств населення. Структура сатинової тканини приймає та утримує світло у більш вираженій формі, на відміну від інших текстильних виробів. В описах об'єктів, створених на основі волокон, блиск визначається як «глянець або блиск текстилю, або волокна, що виникає внаслідок відбиття світла на їхній поверхні». Світло, здається, збирається та накопичується на поверхні тканини. Ефект часто нагадує «рідке світло», ніби воно набуло густішої, майже відчутної форми. Блиск сатину може відтворювати вигляд плавкого металу, тому він особливо ефективний у кінематографії для ілюстрації складних зв'язків між грошима, машинами й жіночими тілами. Гладкий і відбивний, сатин на екрані може виглядати як метал, пропонуючи унікальні можливості для операторів. Потужні й ретельно спрямовані освітлювальні елементи на знімальних майданчиках контролюють напрямок світла на сатині таким чином, що воно фокусується, а не розсіюється. Завдяки цьому глядачі

directed bulbs on film sets control the directionality of light on satin in a way that focuses, rather than diffuses, light. This means that film viewers can visually track light as it moves on satin fabric. Often, light on satin is in continuous motion.

A concentrated pool of light on satin's surface can act like a spotlight or multiple spotlights, guiding the eye. Satin was and is sometimes still associated with bedroom décor, bridal wear, and lingerie. Because satin is most often used in domestic interiors and in women's dress, viewers are encouraged to follow moving light as it travels over women's bodies and intimate living spaces. The visual eroticism of satin material is determined primarily by the fit of the garment on the body. It is often the dressmakers' decisions about fold and drape that dictate how exactly satin hugs the body. The new fashions in draped fabric popularized by designers Madeleine Vionnet and Madame Grès in the 1930s, as well as an aesthetic interest in classicism, for example in the dance costuming of Isadora Duncan, brought new focus to how different fabrics conformed to women's bodies, and, in turn, how these fabrics translated to the projected image. The tightness or looseness of the garment changes how our eye moves across the surface of the actor's body on screen." Satin's role in creating draping effects—in the development of the bias cut, for example—contributes to this new presentation of the body. Satin material offered directors a way to visually emphasize athleticism and flexibility.”

Women's fashion in the early twentieth century was largely defined in opposition to the corset. While the figure of the New Woman freed women's bodies from the restriction of the corset, it introduced new limitations. The vision of the modern American woman at this time was often a wealthy white woman who engaged in sporty leisure activities requiring flexible, loose

можуть візуально відстежувати рух світла, адже на сатині воно перебуває у безперервному русі.

Сконцентрований згусток світла на поверхні сатину привертає увагу глядача, адже він може діяти як прожектор або навіть декілька прожекторів. Сатин асоціювався, а подекуди й досі асоціюється з декором спальні, весільним вбранням та білизною. Оскільки сатин найчастіше використовується в оформленні домашніх інтер'єрів і жіночому одязі, глядачів спонукають стежити за рухом світла, що ковзає по жіночих тілах та затишних просторах. Зваблива краса сатину значною мірою визначається тим, як тканинний виріб пасує до тіла. Саме рішення кравців щодо складок і драпіровок визначають, як саме сатин огортатиме тіло. Нові моделі драпірованих тканин, популяризовані дизайнерами Мадлен Віонне та мадам Гре в 1930-х роках, а також естетичний інтерес до класицизму, наприклад, у костюмах, створених для танців Ісідори Дункан, привернули увагу до того, як різні тканини огортали жіноче тіло, і як вони створювали візуальний образ. Щільність або вільність тканинних виробів змінюють те, як наш погляд буде рухатись поверхнею тіла актора на екрані. Роль сатину у створенні ефектів драпірування — наприклад, у часи розвитку косоного крою — стала внеском у це нове уявлення про тіло. Сатинова тканина дала режисерам можливість візуально підкреслювати атлетизм і гнучкість.

Мода початку XX століття значною мірою визначалась у протиставленні корсету. Хоча образ «Нової Жінки»² звільнив жіноче тіло від обмежень корсета, він водночас запровадив нові обмеження. Образ сучасної американської жінки того часу часто асоціювався з заможною, спортивною білошкірою жінкою, якій був потрібен гнучкий та вільний одяг. У святкових вбраннях сатин став ознакою стилю, і часто кінематограф сприяв популяризації цього уявлення. До 1920–30х

² Нова Жінка — це термін, що виник на межі 19-20 століття і відображає новий образ жінки, який був характерний для епохи соціальних змін, зокрема в контексті емансипації. Вона відрізнялася від традиційної жінки тим, що прагнула до більшої свободи, незалежності та рівноправ'я з чоловіками.

clothing. In formal wear, satin marked its wearers as fashionable, and film helped popularize this notion. By the 1920s and 30s, particularly in the United States, film had become a regular part of many people's lives. Movie attendance was high during The Great Depression of the 1930s, and a large population of the United States went to the movie theatre at least once weekly. In this era, a new story about changing attitudes about women and sexuality, as well as attitudes about money and class, unfurled on the film screen.

Fred Astaire and Ginger Rogers are famous for their graceful and physically challenging dance routines. They made many popular films in the 1930s, throughout the duration of and the recovery from The Great Depression. Their films are recognizable not only for their impressive dancing but for the sparkling, glittering sets and costumes on screen. Mirrored surfaces reflect light back to the camera, especially in elaborate, fantastical settings for dance numbers. Satin, alongside other types of ornamentation—such as sequined fabrics, lacquered floors, and mirrored walls—transforms the screen into a shining surface. Materials such as cut glass, polished chrome, mirrors, and satin work together to develop a canvas in which the viewer's eye constantly follows light in motion.

At this time, the act of watching light moving over women's bodies had taken on new anxiety. Censorship laws in accordance with the 1934 Hayes Code prevented overt discussion of sex on film: outrage over "morality" in 1920s and early 1930s films led to this code, which was developed in part by Hollywood studies. The code required that certain protocols were observed in order for films to be screened in US film theaters. In the UK, the British Board of Film Classification served a similar role. In order to get around these strict rules, filmmakers had to figure out different ways to express taboo topics. One of these, the restriction on showing an unmarried couple sleeping in the same bedroom,

років, особливо у Сполучених Штатах, кіно увійшло у повсякденне життя багатьох людей. Відвідуваність кінотеатрів залишалася високою навіть у часи Великої депресії 1930-х років, і значна частина населення США ходила до кінотеатру щонайменше раз на тиждень. У цей період на екрані розгорталася нова історія про зміну ставлення до жінок і їх привабливості, а також до грошей і соціальних класів.

Вдалим прикладом вищезгаданого є роль Фреда Астера і Джинджер Роджерс у кінематографі. Обидва відомі своїми граційними та фізично складними танцювальними номерами у фільмах. У 1930-х роках, а саме у часи Великої депресії та наступного періоду відновлення, вони стали обличчям багатьох відомих фільмів. «Їхні» стрічки впізнавані не лише завдяки вражаючим танцям, але й через блискучі, сяючі сценічні декорації і костюми. Дзеркальні поверхні відбивають світло назад у камеру, особливо у детально розроблених незвичних декораціях для танцювальних номерів. Сатин, поряд з іншими елементами оздоблення — такими як тканини з блискітками, лаковані підлоги та дзеркальні стіни — перетворює екран на суцільну сяючу поверхню. Матеріали, як-от грановане скло, полірований хром, дзеркала та сатин, поєднуються та створюють «полотно», на якому погляд глядача постійно стежить за рухом світла.

Закони про цензуру відповідно до Кодексу Гейза 1934 року забороняли відверті обговорення фізичної близькості у фільмах. Обурення через "моральність" у фільмах 1920-х і початку 1930-х років призвело до впровадження кодексу, який частково був розроблений самими голлівудськими студіями. Кодекс вимагав дотримання певних протоколів для показу фільмів у кінотеатрах США. У Великій Британії схожу роль виконувала Британська рада з класифікації фільмів. Щоб обійти ці суворі правила, кінематографісти були змушені вигадувати альтернативні способи вираження заборонених тем. Одна з таких заборон - показ неодруженої пари, яка спить в одній кімнаті - сприяла втіленню креативного використання підвішеної тканини у фільмі 1934 року «Це сталося якось вночі», який розглядається у четвертому розділі. Сатин та інші елементи мізансцени

resulted in a creative use of hanging cloth in the 1934 film *It Happened One Night*, which I discuss in Chapter 4. Satin and other elements of the *mise-en-scène* also helped to communicate unspoken desire during this era of censorship. Because the Astaire/Rogers film plots usually center around the marriage contract, nervousness about sex and desire often finds expression in nonsensical narratives, comical misunderstandings, and sparkling film sets. Lucy Fischer writes, “the Astaire/Rogers cycle was known for its ‘integration’ of narrative and production number. This stylistic unity followed from the fact that the films were essentially romantic comedies in which the love affair that blossomed between the leads was articulated through choreography. If, in the ‘screwball comedy,’ witty repartée functioned as a substitute for lovemaking, in the Astaire/Rogers musical that role fell to dance”. We trace the characters “blossoming” love affair through choreography as well as through the sparkling sets and the movement of light.



Figure 1.1 Fred Astaire and Ginger Rogers dancing in *Top Hat*, 1935. Courtesy Getty Images U.K.

In Astaire/Rogers films, as in other notable films of the period by Busby Berkeley and Ernst Lubitsch, a glittering film screen, spectacular costuming, and quick dialogue are more important than a clear plotline. The emphasis on *mise-en-scène* rather than

допомагали передати приховане бажання в умовах цензури. Оскільки сюжети фільмів з Астером та Роджерс зазвичай оберталися навколо шлюбу, тривожність щодо фізичної близькості і бажання, часто знаходила вираження у безглузвих історіях, кумедних непорозуміннях і сяючих декораціях. Як зазначає Люсі Фішер, цикл фільмів з Фредом Астером та Джинджер Роджерс був відомий поєднанням історій та музично-танювальних номерів у сюжетній лінії. Така стилістична єдність впливала з того, що насправді фільми були, романтичними комедіями, у яких історія кохання, що розгорталася між головними героями, розкривалась через хореографію. Якщо в «шалених комедіях» дотепні репліки замінювали фізичну близькість, то в мюзиклі за участі Астера та Роджерс ця роль перейшла до танцю. Розквітаюче кохання героїв можна відслідкувати як через хореографію, так і через сяючі декорації та рух світла.



Зображення 1.1 Фред Астер і Джинджер Роджерс танцюють у фільмі «Капелюх», 1935 рік. Надано Getty Images UK.

У фільмах з Астер та Роджерс, як і в інших видатних кінострічках американських кінорежисерів Басбі Берклі та Ернста Любича, «блискучий» кіноекран, ефектні костюми та короткі діалоги важливіші за чітку сюжетну лінію. Акцент на мізансценах, а не на глибині персонажів чи складності сюжету, створює палітру,

depth of character or complexity of narrative creates a palette that both stimulates the eye and flattens the screen space. Directors create an attitude toward watching film that is not unlike watching a beautifully draped gown—admiring, inspired, and transported. It is significant that this sort of escapist viewing experience was popular during this time. Many of these films were made and shown during The Great Depression, when a quarter of the population was unemployed. Films that presented worlds where characters did not worry about money, and where Hollywood's extravagant budgets could enable impressive props and luxurious costuming, were popular forms of temporary relief for many moviegoers.

While the glittering, moneyed world of Hollywood fiction films likely did offer a sense of escape for film audiences at this time, this same world also serves to heighten the intense desire for economic security many viewers of the time must have felt. Diverging from readings that position Astaire/Rogers films as escapist, I see the *mise-en-scène* of these movies operating as a sort of mirror, reflecting the viewers' capitalist longing back to them. In the Astaire/Rogers films, there is no respite from the obsessive display of wealth and consumerism. It is as if viewers are trapped inside the feeling of shopping for things they will never be able to afford. The Rogers/Astaire films, unlike other films of the period (such as Busby Berkeley musicals), are not explicit about the political reality of their time and do not claim to be anything other than fantasy. The films are easy to watch, and the narratives do not require much thought. On Lubitsch, François Truffaut writes, "there is no Lubitsch plot on paper, nor does the movie make any sense after we've seen it. Everything happens while we are looking at the film." This is also true for one of the most well-known of the Rogers-Astaire musicals, *Top Hat* (1935). Dale Tremont (Rogers) and Jerry Travers (Astaire) meet in

що формує яскраву, але водночас плоску екранну реальність. Режисери вибудовують такий спосіб перегляду фільмів, що нагадує захоплене милування гарно задрапірованою сукнею – він зачаровує, надихає і переносить у світ мрій. Примітно, що саме цей вид ескапізму здобув популярність у той період. Багато з цих фільмів були створені та демонструвалися у часи Великої депресії, коли чверть населення залишилася без роботи. Картини, що зображували світи, де герої не думали про гроші, а величезні бюджети Голлівуду дозволяли створювати вражаючі декорації та розкішні костюми, стали для багатьох глядачів способом тимчасово втекти від реальності.

Хоча блискучий і заможний світ голлівудських художніх фільмів, без сумніву, і пропонував глядачам того часу певний відпочинок від реальності, цей самий світ так само підсилював палке бажання досягти економічної стабільності, яке, ймовірно, відчувала більшість глядачів. Відходячи від трактувань, які позиціонують фільми з Астером і Роджерс, як виключно ескапістські, мізансцени у них розглядаються як своєрідне дзеркало, що відображає капіталістичні прагнення глядачів. У цих фільмах немає перепочинку від нав'язливого показу багатства і споживацтва — це ніби пастка, де глядачі постійно відчувають себе покупцями, які жадають речей, які їм ніколи не вдасться придбати. На відміну від інших фільмів того періоду, таких як мюзикли Базбі Берклі, стрічки з Астером і Роджерс не акцентують увагу на політичній реальності свого часу, і не претендують бути чимось більшим, ніж фантазія. Вони легкі для сприйняття, а їхні сюжети не вимагають особливих роздумів. Франсуа Трюффо писав про Любіча: «на папері немає сюжету Любіча, і навіть після перегляду фільм не здається логічним. Усе стає зрозумілим лише тоді, коли ми дивимося на екран». Те саме можна сказати й про один із найвідоміших мюзиклів із Роджерс і Астером — «Циліндр» (*Top Hat*, 1935). У фільмі Дейл Тремонт (Роджерс) і Джеррі Траверс (Астер) зустрічаються в Лондоні, а серія кумедних непорозумінь і музично-танцювальних номерів рухає сюжет їхнього роману. Постійна присутність дзеркальних поверхонь і заперечення будь-якої зовнішньої

London, where a series of humorous misunderstandings and musical numbers drive the narrative of their developing romance. The constant presence of mirrored materials and the denial of any outside reality forces the audience into a closed world, where their desire for escape is reflected back to them over and over.

While *Top Hat* does not mention the Depression directly, its focus is consistently on money and wealthy display. In part its *mise-en-scène* works to repeatedly remind audiences they have no access to the world on the screen. In *Top Hat*, light and satin help create the world of the film as a space of capitalist longing. An early scene uses satin to establish the sexual tension between Dale and Jerry. We are introduced to Jerry's hotel room, which is noteworthy for its modern *décor*: low horizontal lines; cut glass decanters; an angular pattern on the parquet floor; and small bright lights illuminating the rooms. As Jerry and Dale engage in banter, the camera moves closer to the actors and then moves back while Jerry dances, maintaining sparkling, light-filled compositions. The spectator's eye is pulled around the room and back to the actors' bodies in a way that feels smooth and constant. Catching on objects, light moves around the screen in a manner similar to the movement of light on the surface of satin.

реальності змушують аудиторію зануритися в замкнений світ, де їхнє бажання втечі відображається знову і знову.

У фільмі «Циліндр» не згадуються часи Великої депресії прямо, основною темою залишаються гроші і демонстрація багатства. Частково мізансцени фільму влаштовані так, щоб безперервно нагадувати глядачам про те, що вони не мають доступу до світу, що зображений на екрані. У фільмі «Циліндр» світло та сатин сприяють створенню простору, як символу капіталістичних прагнень. Напочатку кінокартини сатин використовують для підкреслення прихованого бажання близькості між Дейл і Джеррі. Ми потрапляємо в номер готелю Джеррі, який вирізняється сучасним декором: низькі горизонтальні лінії, скляні графини, гострі візерунки на паркетній підлозі, і маленькі яскраві лампочки, що освітлюють простір. Коли Джеррі та Дейл ведуть жартівливу бесіду, камера наближається до акторів, а потім від'їжджає назад, поки Джеррі танцює, зберігаючи іскристі, наповнені світлом композиції. Очі глядача безперервно рухаються по кімнаті, плавно повертаючись до тіл акторів. Легко відображаючи предмети, світло рухається на екрані так, наче по поверхні сатину.



Figure 1.2 Fred Astaire dancing in Top Hat, 1935. Courtesy Getty Images U.K.

The central plot point of the scene is that Jerry's dancing is disturbing Dale, who is trying to sleep in the hotel room directly below him. Her presence is revealed when the scene cuts to her room. The camera appears to move down to reveal a cutaway of the hotel, but the cut is actually a very brief dissolve. The appearance of tilting downward flattens the space of the film, an effect that emphasizes the film's theatricality: the film identifies itself as a fantastical construction, something which has been built. The viewer's eye moves freely between hotel rooms, peering in as if we are looking inside a dollhouse. The characters' trivial problems and minor annoyances with each other contribute to the sense that they are playing entertaining, doll-like roles for the audience. We see Dale in her hotel suite, where the walls, bed, and Dale herself are all draped in satin fabric.

Dale's platinum hair gleams like satin, and she pulls on a dressing gown with long heavy satin sleeves. When Dale leaves the room



Зображення 1.2 Фред Астер танцює у фільмі «Циліндр», 1935 рік. Надано Getty Images UK.

Центральна сюжетна точка цієї сцени полягає в тому, що танці Джеррі турбують Дейл, яка намагається заснути у готельному номері прямо під ним. Присутність Дейл стає очевидною, коли сцена переходить до її кімнати. Камера, здається, рухається вниз, щоб показати зріз готелю, але насправді це не плавне переміщення, а короткий перехід. Ілюзія нахилу камери вниз сплющує простір фільму, підкреслюючи його театралізованість: стрічка «самовиражається» як фантастична конструкція – щось, що створене штучно. Очі глядача вільно переміщуються між готельними номерами, зазираючи всередину, немов ми спостерігаємо за подіями в ляльковому будиночку. Буденні проблеми персонажів і їхні дрібні роздратування один на одного створюють враження, що вони виконують розважальні, майже лялькові ролі перед глядачем. Ми бачимо Дейл у готельному номері, де стіни, ліжко і сама Дейл задрапіровані сатиною.

Поки Дейл надягає халат з довгими сатиновими рукавами, її золоте волосся відблискує, наче сатин. Коли Дейл покидає кімнату, аби пожалітися на шум, здається, наче її тіло відокремлюється від тканини, яка вкриває її кімнату. Також,

to complain about the noise, it looks as if her body has detached from the fabric covering her room. As we are acquainted with Dale in her room, we crosscut to Jerry dancing and looking at himself in an oval mirror. Both actors are presented as physically immersed in their reflective surroundings. Their bodies, especially Dale's, appear almost sunken into the shiny, mirrored material around them. When they dance, it is as if they are decorative objects that have become animated. At one point, Dale catches Jerry dancing with a statue. This foregrounds Dale's eventual role as Jerry's dance partner—a piece of Art Deco statuary come to life. Art Deco is a movement associated with consumerism and capitalist progress, and so it makes sense this is the style shown most prominently in *Top Hat*. Satin embodies many of the ideals of the Art Deco movement. Art Deco innovations spanned, among other areas, architecture, fashion, and interior design, making material culture central to the study of this period. An emphasis on shine in particular made metal and lacquered surfaces an important part of the manufacture of Art Deco objects. While the materials of Art Deco architecture and *décor*—for example, the significant use of metals and glass—have been widely researched and examined, the role of satin in Art Deco has received little attention. Other than Deco print designs on fabric, textiles are usually not included in conversations about the aesthetics of this period. Attention to the use of satin on the film screen expands our understanding of Art Deco to include a broader range of materials and media. As discussed, the fashions of the time appear alongside mirrored and lacquered surfaces to create an overall shine effect on screen. This shininess, coupled with the draping techniques developed by Grès and Vionnet, create a dynamic canvas on which

коли ми знайомимося з героїнею у її кімнаті, сцена за допомогою перехресного монтажу переходила до Джеррі, який танцює і дивиться на себе в овальному дзеркалі. Обидва актори зображені, як фізично занурені в середовище, що спонукає до роздумів. Їхні тіла, особливо Дейл, здаються майже зануреними у світлі, відбитому від навколишніх матеріалів. Коли вони танцюють, виникає враження, ніби вони декоративні об'єкти, що ожили. В одному епізоді Дейл застає Джеррі за танцем зі статуєю. Це підкреслює майбутню роль Дейл як партнерки Джеррі по танцю — статуї в стилі ар-деко, що ожила.

Ар-деко — це рух, який асоціюється зі споживацтвом і капіталістичним прогресом, тому не дивно, що саме цей стиль є найяскравіше зображеним у фільмі «Циліндр». Сатин втілює чимало ідеалів стилю ар-деко. Інновації ар-деко охоплювали, серед іншого, архітектуру, моду та інтер'єрний дизайн, що робило матеріальну культуру центральною темою дослідження цього періоду. Акцент на блиску ретельно створених металевих і лакованих поверхонь є ключовим елементом виготовлення об'єктів у цьому стилі. Хоча матеріали ар-деко в архітектурі та декорі — зокрема широке використання металів і скла — були ґрунтовно досліджені, роль сатину в ньому залишилась майже неосвітленою. Окрім декорованих візерунків на тканинах у стилі ар-деко, текстиль зазвичай залишається поза увагою в обговоренні етики цього періоду. Увага на використанні сатину на кіноекранах розширює наше розуміння ар-деко, дозволяючи включити ширший спектр матеріалів та медіа. Як уже обговорювалося, мода того часу з'явилася разом із дзеркальними та лакованими поверхнями, щоб створити постійний ефект блиску на екрані. Цей блиск у поєднанні з технікою драпірування, розробленою Гресом і Віонне, створює динамічне полотно, на якому можна гратися зі світлом. Присутність сатину на кіноекранах розширює естетику ар-деко за межі архітектури та інтер'єрного дизайну, надаючи ідеям прогресу й сучасності голос та рух.

to manipulate light. The presence of satin on the film screen extends the Art Deco aesthetic beyond architectural and interior details, giving voice and movement to ideas about progress and modernity. Specifically, women's bodies, often present as static in Art Deco décor, are brought to life when draped with satin on Art Deco-themed film sets. Fischer explains Art Deco's "fixation on the figure of the woman" as expressing the "ambivalence" society felt about the New Woman. The "New Woman" usually refers to a post-First World War rejection of the Victorian puritanical view of women, a view also reflected in Art Deco styling, which stripped interiors of Victorian clutter and excessive decoration. In the relatively new medium of film, the New Woman embodies Art Deco's celebration of speed, athleticism, and the potential for transformation in the modern age.

It is important to note that the ideal future, as envisioned by Art Deco, is restricted to white women. On film, white satin gowns not only provide visual interest but also reinforce the whiteness of the (usually white) celebrities wearing them. Art Deco design was notorious for its embrace by fascists and Nazis, and its classical references are punctuated with images that reflect the Orientalist and Primitivist trends of the period.

While satin fabric is not as ideologically charged as other elements of Art Deco material culture, there are examples of the use of black satin as code for "bad" women. For example, in the 1935 film *Roberta* (dir. William A. Seiter), another Astaire/Rogers film, the plot revolves around a black satin dress made by Roberta, a fashion designer. The female characters use the dress, initially

Зокрема, жіночий образ у стилі ар-деко на екрані часто виражений у статичних елементах декору, покритому сатиною тканиною, та в одязі. Американський дослідник Фішер описує термін «ар-деко», як: «увага на жіночому образі», що в свою чергу демонструє «двозначність» думки суспільства про Нову Жінку того часу. У часи після Першої світової війни, коли в суспільстві панували Вікторіансько-пуританські погляди³, образ Нової Жінки піддавався неприємному ставленню та часто був відображений у стилі ар-деко, з яким інтер'єри були позбавлені вікторіанського безладу та надмірної декоративності. Також, у відносно новій сфері кіно «Нова Жінка» уособлює прагнення стилю ар-деко до швидкості, атлетичності та можливості підлаштовуватись до сучасних реалій.

Важливо підкреслити те, що «майбутнє мрії» крізь призму стилю ар-деко вбачається саме жінками європейського походження (білими жінками). У фільмах білі сатинові сукні не лише привертають візуальний інтерес, але й підкреслюють білизну шкіри акторок (переважно білих за кольором шкіри) знаменитостей, які їх вдягають. Стиль ар-деко, як відомо, цінувався прихильниками фашизму та нацизму, а класичні згадки про це підтверджені фото доказами, на яких зображений стиль орієнталізму та примітивізму того періоду.

Хоча сатинова тканина не несе такого ідеологічного змісту, як інші елементи матеріальної культури ар-деко, існують приклади, де чорний сатин слугує символом образу «фатальної» жінки. Наприклад, у фільмі «Роберта», 1935 року, (реж. Уільям Сайтер), у головних ролях якого Фред Астер та Джинджер Роджерс, основною темою історії є чорна сатинова сукні, яку пошила фешн-дизайнер Роберта. Акторки вбрані у стримані сукні, адже вони змагаються за увагу

³ Вікторіансько-пуританські погляди - спосіб життя, для якого характерні крайня строгість вдач, цнотливість і аскетичне обмеження потреб, обачність і ощадливість, працьовитість і цілеспрямованість; наприклад, іграшки вважалися марними, а діти змалку допомагали дорослим у роботі. Стиль, що увібрав у себе все найкраще, що притаманне англійцям: консерватизм, вишуканість, строгість, урочистість, неймовірну елегантність.

discarded for being too revealing, as they compete for the attentions of desirable bachelor John. The black satin marks its wearer as unmarriageable and therefore determines whom John will ultimately choose as his love interest. In *Pandora's Box* (dir. G.W. Pabst, 1929), the *femme fatale* Lulu at first wears white satin as she seduces and then marries her wealthy lover; when she appears on trial for his murder, she wears black satin. While many of the films of this period are noteworthy for their absence of any discussion or representation of racial diversity, the association of "blackness" with danger and threat reflects the unspoken racist attitude present in the worlds of these films.



Figure 1.3 Louise Brooks as Lulu, wearing white satin on the set of *Pandora's Box*, 1929. Courtesy Getty Images U.K.

Pandora's Box does not confront the issue of skin color, but it does make intriguing visual connections between satin and skin. At the beginning of the film, we see Lulu through her lover Schön's eyes: lying back on a bed, her neck and décolletage are lit at an angle so her skin appears as satiny as the sheen on the fabric of her dress. The painting hanging above her features a harlequin dancer wearing a shiny white satin suit, enhancing the appeal of Lulu's

омріяного холостяка Джона. Чорний колір сатину відзначає «вбрану», як незаміжню та ненароком вказує на ту, кого Джон скоріш за все має обрати. У німому фільмі «Ящик Пандори» (реж. Георг Вільгельм Пабст, 1929), *femme fatale*⁴ Лулу спершу одягнена у сатин білого кольору, оскільки зваблює чоловіків, а згодом виходить заможного чоловіка; і коли вона з'являється на судовому розгляді справи про його вбивство, ми бачимо, що колір сукні - чорний. Більшість фільмів цього періоду відзначаються відсутністю будь-яких обговорень чи представлень расової різноманітності, але асоціація «темношкірих» з небезпекою та загрозою все ж таки відображає невисловлене расистське ставлення.



Зображення 1.3 Луїза Брукс в ролі Лулу, вдягнена у сатин білого кольору на знімальному майданчику фільму «Ящик Пандори», 1929 року. Надано Getty Images U.K.

У фільмі «Ящик Пандори» не порушується проблема кольору шкіри, але водночас присутність інтригуючих візуальних зав'язків між сатином та кольором шкіри дає про себе знати. На початку фільму ми бачимо Лулу очима її коханця Шена, де вона невимушено лежить на ліжку, її шия та декольте освітлені під кутом світла, тож її шкіра виглядає дуже гладкою та блискучою, як і тканина її сукні. На картині вище зображений танцівник-арлекін, вбраний у яскраво білий

⁴ *Femme fatale* – (фр.) фатальна жінка

skin as she tells the engaged-to-be-married Schön that he will have to kill her to get rid of her. Lulu's body serves as an object of exchange several times in the film's narrative, as she is traded for money or sexual currency. Her body is bought and sold, and she never seems to be in complete possession of it. Over the course of the film, Lulu is portrayed repeatedly destroying the lives of those around her (in this way she is similar to the femme fatale character in *A Fool There Was*, which I discuss in Chapter 3). At the same time, her numerous seductions and manipulations of others do not bring her any power or influence.



Figure 1.4 Louise Brooks as Lulu. Credit: Pandora's Box (dir. G.W. Pabst, 1929), Praesens Film AG.



Figure 1.5 Louise Brooks as Lulu, confronting Schön (Fritz Kortner), 1929. Courtesy Getty Images U.K.

сатиновий костюм, підкреслюючи привабливість сяючої шкіри Лулу, у той час як вона говорить зарученому Шену, що йому доведеться вбити її, і лише так він зможе її позбавитись. Тіло Лулу декілька разів слугує «розмінною монетою» у сюжеті фільму, оскільки її «обмінюють» на гроші або фізичну привабливість. Її тіло можна купити та продати і, здається, що вона сама ніколи до кінця ним не володіє. Упродовж фільму Лулу часто показують в ролі «руйнівниці» життя тих, хто знаходить у її колі спілкування (схоже на образ героїні-фатальної жінки у фільмі «Жив-був дурень», про який розповідається у 3 розділі). Разом з тим ми бачимо, що її численні спокуси та маніпуляції іншими, насправді не надають героїні владу та впливовість.



Зображення 1.4 Луїза Брукс в ролі Лулу. Джерело: «Ящик Пандори» (реж. Георг Вільгельм Пабст, 1929), кіностудія Praesens Film AG.



Зображення 1.5 Луїза Брукс в ролі Лулу, сидить навпроти Шена (Фріц Кортнер), 1929. Надано Getty Images U.K.

Pandora's Box emerges from Weimar Germany, not, like the Astaire-Rogers films, from Hollywood, and the cultural and political contexts around sexuality are different. The Weimar period in cinema history refers to the interwar years in Germany, when financial anxieties and artistic and sexual experimentation resulted in innovative and influential film productions. Mary Ann Doane writes of "the tendency of Weimar society in general to test continually the limits of sexuality in relation to legal (or moral) jurisdiction." In Pandora's Box Lulu constantly moves against and away from the moralizing of her social circles, alternating between positions of power and vulnerability. Despite speaking from an environment more open to discussion of sexual difference, contemporary critics of Pabst dismissed his "obsession with surfaces and atmosphere" and "the decorative."

Lulu's status as a "New Woman" and flapper (in other words, a woman who embraces changing ideas about sex and power in the 1920s) does not give her lasting control or influence in her society. Instead, she is continually "traded" among powerful men. As the figure of the woman in Art Deco is lifted up as the symbol of modernity and forward movement, at the same time she is reduced to a form of currency. In the United States, the link between surface and sexuality is portrayed more directly in pre-Hayes Code Hollywood. The qualities of satin fabric highlight issues of sexual subversion and power in films made before the establishment of the code. Mick LaSalle says, "the best era for women's pictures was the pre-Code era, the five years between the point that talkies became widely accepted in 1929 through July 1934, when the dread and draconian Production Code became the law of Hollywoodland. Before the Code, women on screen took lovers, had babies out of wedlock, got rid of cheating husbands, enjoyed their sexuality, held down professional positions without

«Ящик Пандори» знімали у місті Веймар, Німеччина, а фільми з Астер та Роджерс - у Голлівуді, тож культурні та політичні контексти вираження сексуальної ідентичності є абсолютно різними. Веймарський період в історії кінематографа охоплює міжвоєнні роки, коли фінансові скрутнощі і творчо-еротичні експерименти призвели до інноваційного та визначного кіновиробництва. Авторка Мері Енн Доан у своїх книгах пише про: «схильність веймарського суспільства постійно випробовувати обмеження теми статевої поведінки разом з правовими або моральними нормами. У «Ящику Пандори» Лулу постійно протистоїть моральним принципам свого соціального оточення і віддаляється від нього, чергуючи між позиціями влади та вразливості. Попри те, що Г. Пабст (режисер) працював у сіспільстві, більш відкритому до обговорення статевої відмінностей, сучасні критики зневажають «одержимість поверхнями та атмосферою» і «декоративність» Пабста.

Образ Лулу як «Нової Жінки» та флєпперки (іншими словами жінки, котра приймає нові уявлення та владу у 1920-х роках) не дає їй тривалого контролю чи впливу на її коло спілкування. Замість цього, вона постійно «продається» серед впливових чоловіків. Хоча образ жінки (головної героїні фільму) в період розквіту ар-деко підноситься як символ сучасності та руху уперед, у той самий час зводиться до «форми валюти». У Сполучених Штатах, а саме Голлівуді, зв'язок між зовнішністю та звабливістю більш відкрито зображувався до Кодексу Гейза⁵. Так само, до встановлення кодексу, з якості сатинової тканини можна було зробити висновок про вплив проблем підризу сексуальних норм та влади у фільмах того часу. Американський кінокритик Мік Ла Саль говорить, що найкращою епохою, коли відзначились фільми для жінок, був період до встановлення Кодексу Гейза - 5 років між 1929 роком, коли ток-шоу стали широко розповсюдженими, та липнем 1934, коли безжальний Кодекс Гейза став законом Голлівудленду (стара назва Голлівуду). До його прийняття жінки на екрані могли мати коханців, народжувати дітей поза шлюбом, розлучатися з невірними чоловіками, насолоджуватися своєю сексуальністю, займали

⁵ Кодекс Гейза - етичний кодекс виробництва фільмів у Голлівуді, прийнятий 1930 року Асоціацією виробників і прокатників фільмів (нині Американська асоціація кінокомпаній), і 1934 року неофіційним чинним національним стандартом моральної цензури кінематографа США.

apologizing for their self-sufficiency, and in general acted the way many of us think women acted only after 1968.

I would argue that pre-Code films are not entirely liberating—in fact many of them present a mixed message about women. In the pre-Code *Dancing Lady* (1933), the modern woman is figured as a type of coinage while also displaying agency and ambition. Joan Crawford plays Janie Barlow, a dancer who wants to get out of burlesque work and into dancing on the Broadway stage. Janie spends much of the film alternating between two high-powered men who exercise their control while expressing a confusing mix of love and disdain for Janie. The shining satin fabric so prevalent in the fashions of this time reinforces the sense that women are powerful primarily in their role as objects of exchange. Tracing the use of fabric in Janie's costuming shows how satin in particular communicates Janie's transition from economic desperation into financial stability. Always at stake in the narrative is the role Janie's body—both as a dancer and as a potential lover—will play in determining whether she succeeds. The shininess of her costuming throughout reinforces the idea that her body operates as a kind of currency.

At the start of the film Janie is arrested for lewd dancing at a strip club and is bailed out by a wealthy suitor who was slumming at the club. Her suitor, Tod Newton, gives her fifty dollars and advice on how to change her dress and language to appear less working class. In the apartment she shares with another burlesque dancer, we see Janie struggling with whether she should follow Tod uptown and seek societal approval for her dancing. She confesses her true ambitions to her skeptical roommate: Janie wants to be a legitimate dancer. Janie says she is through with burlesque and wants to go uptown, where dancing is considered "art." We see her ambition and, although she is insulted by Tod's attempts to change and control her, Janie decides to pursue dancing opportunities uptown.

професійні посади, не виправдовуючись за свою самодостатність, та в цілому поводитись так, як за думкою багатьох, жінки поводитись лише після 1968.

Можна заперечити той факт, що у фільмах до-Кодексного періоду не зовсім демонструється незалежність – навпаки, в багатьох презентують змішане уявлення про жінок. До прикладу, у фільмі до-Кодексного періоду «Танцююча Леді» (1933 року), сучасна жінка зображена в образі розмінної монети, попри її самостійність та амбітність. Джоан Кроуфорд грає роль Джені Барлоу, танцівниці, котра хоче вирватись з «пародійної» роботи та виступати на сцені Бродвею. Більшу частину фільму Джені вагається між двома впливовими чоловіками, які проявляють контроль і водночас виражають дивну поєднання любові та зневаги до неї. Блискуча сатинова тканина була настільки поширеною в моді того часу, що стала визначальною рисою, яка підкреслювала образ жінки – насамперед впливової постаті, але водночас лише розмінної монети. Сатин у костюмах Джені відображає її шлях від економічної безвиході до фінансової стабільності. У сюжеті постійно порушується питання про те, яку роль відіграватиме тіло Джені — як танцівниці та потенційної коханки — у її шляху до успіху. Блиск її костюмів наголошує на тому, що її тіло функціонує як своєрідна валюта.

На початку фільму Джені заарештовують за непристойні танці в стрип-клубі, а згодом її рятує багатий залицяльник, який розважався в тому ж закладі. Інший залицяльник, Тод Ньютон, дає їй 50 доларів і радить змінити вбрання та мову, щоб виглядати менш як представниця робітничого класу. Кадри у квартирі, яку героїня знімає з іншою кабаре-танцівницею, показують, як вона вагається, чи їй слід поїхати в елітний район з Тодом, де танці вважають мистецтвом. Тож, Джені зізнається сусідці у своїх намірах бути законною танцівницею. Ми бачимо її амбітність, та попри зневагу Тода і його спроби змін та контролю, Джені вирішує піти за своєю мрією.

Сцена з фільму*

After shutting off the lights, Janie undresses in front of the window. Outside, a neon light flashes on and off. The presence of flickering neon outside their apartment, likely in an undesirable downtown New York City location, underlines their marginalized economic status. The repeated flashing light also echoes Janie's persistent distaste for her working-class life and her anxious desire to get out. As this is a pre-Code film, the on-and-off motion of the light also provides a peek-a-boo look at Janie's body as she undresses.

First, the outline of her satin-clad body is highlighted as she leans into the window. After this, we see her silhouette, the neon light behind her, at the center of the screen. Interestingly, this occurs at the moment of Janie's strongest assertion of ambition and willpower. As we look at the outline of her body, she voices her determination to create legitimacy and independence for herself. The fact that this legitimacy is linked to an already-established financial dependency between herself and Tod shows us that she has been caught in an exchange relationship and must spend the rest of the film attempting to sort this out. The pointed focus on her body demonstrates that it is her body which is at stake here and which will be at the center of this exchange, both in her dance career and in her role as object of sexual desire.

Immediately after this scene we are subject to a barrage of images, sounds, and editing techniques such as a whip pan and a fast tracking shot, intended to convey the speed with which Janie is traveling uptown. We are first in the subway, racing past signs marking different stops, and then find ourselves immediately at the stage door. This sequence makes a parallel between Janie's determination and modern transportation and photographic technologies. The linking of transportation with speed and modern life is found through films of the period; an important example is the pre-Code *Flying Down to Rio* (dir. Thornton Freeland, 1933), another Astaire-Rogers vehicle. This musical romance celebrates

Джені вимикає світло та роздягається перед вікном. Десь на вулиці ми бачимо мерехтливе неонове світло. Наявність мерехтливого неонових світла на вулиці, як вірогідно буває у небажаному середмісті Нью-Йорку, підкреслює недооцінений економічний статус героїні. Повторні спалахи світла відлунюють постійну відразу Джейн до її життя, як робочого класу та невимовного бажання позбутися його. Оскільки це фільм до-Кодесного часу, нестабільний рух світла дозволяє нам в піжмурки побачити оголене тіло Джені.

Вперше нам показують силует одягненої у сатин дівчини, коли вона спирається на вікно. Згодом за її тілом видніється неонове світло. Цікаво, що світло з'являється у кадрі лише коли Джейн заявляє про свою амбітність та силу волі. Дивлячись на її тіло, чітко простежується рішучість героїні стати правомірно незалежною. Те, що її легітимність пов'язана з фінансовою залежністю від Тода, показує нам, що вона потрапила у пастку «розмінних відносин» та повинна протягом фільму з цим розібратися. Зосередженість на тілі Джені демонструє загрозу бути центром обміну не лише заради кар'єри, але й у ролі об'єкту сексуального бажання.

Одразу після цієї сцени нас охоплює потік кадрів, звуків та технік монтажу, таких як панорамування (тип обертання камери) та швидке відстеження кадрів, аби показати швидкість, з якою Джені збирається переїжджати. Спочатку ми знаходимося у метро, біжучи повз знаки, що позначають різні зупинки, і потім раптово опиняємось біля службового входу. Така послідовність сцен паралельно вказує на рішучість Джені, сучасність техніки переходів та фотографічні технології. Зв'язок між швидким переміщенням та сучасним життям простежується у фільмах того часу; важливими прикладами до-Кодесного періоду також є фільм «Політ до Ріо» (реж. Торнтон Фріланд, 1933) та інші фільми за участю Астера та Роджерс. У цьому музичному романсі перші авіаперевезення відзначаються так, наче це вершина досягнення сучасності, що

air travel as the pinnacle of modernity, displaying unusual Art Deco-styled wipes and split screen effects to transition between scenes, as well as a finale number featuring gravity-defying dancers performing on airplane wings.



Figure 1.6 Promotional poster for *Flying Down to Rio* (dir. Thornton Freeland, 1933), featuring dancers on a moving airplane. Courtesy Getty Images U.K.

We follow Janie's rise to success and the narrative eventually culminates in a production number that celebrates Janie as a transformed modern woman. In the "Rhythm of the Day" finale, the story turns on the visual transition of the stage from an "old-fashioned," slow-moving group of people in a Baroque setting to a new, modern Art Deco world. Film editors insert a vertical split at the center of the stage to show aesthetic, technological, and cultural transformation. As actors move from one side of the screen to the other, the costume, props, and background design undergo a dramatic change. Horse-drawn carriages are turned into cars, and speed and jazzy music become an essential part of the environment. Janie emerges from the car in a satin gown,

підкріплена незвичними спецефектами переходів між сценами, як от: «витіснення шторкою» та «розщеплення екрану» (для відображення двох зображень), і на додачу танцівники, що кидають виклик гравітації, танцюючи на крилах літака.



Зображення 1.6 Рекламний постер фільму «Політ до Ріо» (реж. Торнтон Фріланд, 1933), за участі танцівників на літаку, що взлітає. Надано Getty Images U.K.

За досягненням успіху Джені ми спостерігаємо аж до моменту кульмінації у музично-танцювальному номері, де відзначається перевтілення Джені у сучасну жінку. У фіналі фільму «Ритм Дня» сюжетна лінія змінюється через візуальний перехід, де група людей повільно рухається від атмосфери стилю Бароко до нового сучасного світу ар-деко. Монтажери створюють ефект вертикального розриву у центрі кадру, аби показати естетичну, технологічну та культурну трансформацію. Коли актори рухаються з однієї сторони екрану в іншу, дизайн костюмів, декорацій та фону зазнає різких змін. Кінні екіпажі замінюються машинами, а прискорена джазова музика стає важливою частиною атмосфери. Джені виходить з автомобіля в сатиновій сукні, оточена танцівниками у відвертих костюмах. Група літніх жінок йде до *Beauty Repair Shop*, де їх перетворюють на «нові моделі». Міські пейзажі, як зазначає Маркета Улірова, є

surrounded by dancers in risqué costumes. A group of older women go to a "Beauty Repair Shop" where they are turned into "newer models." City backgrounds such as this one, Marketa Uhlirova writes, provides a "prime sites of modernity": "ever-evolving visual (and aural) landscapes that provide ideal landscapes against which fashion and film are staged." In the modern setting, the fast-paced point of view continues to rely on the figure of the woman as commodified object in need of "repair." Janie emerges from the narrative as a "new model," now wearing the classy satin gown of an uptown lady, having discarded the satin lingerie of her former working-class life. Esther Leslie, through Georg Simmel, links lighting, fashion, and the modern metropolis by connecting the "intensified level of sensory stimulation" of fashion and cinema to "an overflow of stimuli [intrinsic] to modern life itself." As an uptown woman in a scintillating urban setting, Janie now projects this type of light-filled glamour. She has negotiated her way to legitimacy, though she remains stuck as a piece of shiny currency exchanged between powerful men.

As previously mentioned, the shine on satin gives it a metallic look, and metals—especially chrome—are associated with futuristic Art Deco design. The metal of cars, planes, and other machinery have the smooth, lustrous look of satin. The quality of light created by satin and metal differs from the shininess of glitter and sequins. Glitter, sequins, glass, rhinestones, and other faceted, jeweled surfaces scatter light, reflecting and fracturing light away from themselves, often suggesting a magical, singular moment. The starburst or pointillist effect—which throws dots of light in a sort of spray toward the camera lens—can illustrate a sense of otherworldliness or fleetingness. Satin also reflects, rather than

«провідними місцями сучасності». У сучасному середовищі швидка зміна поглядів на речі асоціюється з образом жінки, як комерціалізованого об'єкта, що потребує «відновлення». Джені з'являється у фільмі в образі «Нової Жінки», що одягнена в класичну сатинову сукню, та є представницею вищого класу, відмовившись від неякісної сатинової нижньої білизни та колишнього життя робітничого класу. Професорка політичної естетики Естер Леслі, посиляючись на роботи філософа Георга Зіммеля, пов'язує освітлення, моду та сучасну метрополію, підкреслюючи, як «збільшений рівень сенсорної стимуляції»⁶ в моді та кінематографі пов'язаний з «переповненням стимулів, які є невід'ємною частиною сучасного життя». Як справжня жінка високого класу у блискучому міському середовищі, тепер Джені проектує цей тип гламуру, наповнений світлом. Вона пройшла такий тернистий шлях до правомірності, однак все одно залишається сяючою монетою, якою обмінюються впливові чоловіки.

Як згадувалось раніше, блиск сатину надає йому металевого відтінку, а метали — особливо хром — асоціюються з футуристичним дизайном стилю ар-деко. Метал автомобілів, літаків та іншої техніки має гладкий, блискучий вигляд, подібний до сатину. Характер блиску сатинової тканини та металу відрізняється від блиску глітеру чи блискіток. Глітер, блискітки, скло, стрази та інші грановані, прикрашені коштовностями поверхні, розсіюють, відображають та заломлюють світло від себе, часто демонструючи магічний та винятковий момент. Ефект зоряного спалаху або пуантилістичний ефект⁷, що розкидає точки світла на об'єкти камери, створює відчуття потойбічності або ефемерності. Сама по собі сатинова тканина скоріше відображає, аніж вбирає світло. На відміну від

⁶ Сенсорна стимуляція в кіно — це ефекти, які впливають на різні органи чуття глядача, створюючи певні емоційні чи фізіологічні реакції.

⁷ Pointillist effect (пуантилістичний ефект) в мистецтві і кіно означає техніку, коли зображення чи сцена створюється через розміщення безлічі дрібних точок кольору або світла.

absorbs, light. Instead of catching light and throwing it back in flecks and fragments to the viewer, satin holds light, creating a more concentrated (and metallic-looking) optical effect.

Across historical and cultural lines, the use of light reflection in dress and ornament is an effective way to communicate economic value. Victoria Rivers writes that “civilizations all around the world assign great value to cloths and items of personal adornment which use light-reflecting materials,” and that “much human endeavor, energy, and expense are devoted to the creation of stunning, lavish, and imaginative light- reflecting textiles, although they are hardly essential to survival.” Though shiny textiles themselves are not necessary to survive, the object they reference and celebrate—money—is of course crucial to survival. The seductive image of the woman, especially those glowing with an Art Deco shine, express the physical and psychological longings of capitalist culture.

However, the figure of a commodified, metallic-looking woman can also edge toward representations of horror and monstrosity. The 1927 film *Metropolis*, directed by Fritz Lang, another Weimar director, is often held up as the pinnacle of Art Deco set design. The film's noteworthy *mise-en-scène* is the setting for a moral fable that confronts wealth and privilege and the plight of industrial workers. Maria, the primary female character, is depicted as simultaneously a compassionate, maternal savior figure and a demonic robot unleashing the worst of capitalist industrialist greed. Played by the same actress, Brigitte Helm, the human Maria and her robot counterpart (created in Maria's image) are a particularly straightforward example of how metallic material and femininity combine to create a vision of modern horror. When the mad scientist Rotwang brings his metal robot form to life, she has the face of the angelic Maria but is a heartless and chaos-provoking machine.

матеріалів, які розсіюють світло, сатин утримує його, створюючи зосереджений та металевий за виглядом оптичний ефект.

У різні історичні та культурні періоди відбиття світла на одязі та прикрасах ефективно передавало їхню економічну цінність. Авторка Вікторія Ріверс пише, що: «цивілізації по всьому світу надають велике значення тканинам та предметам особистого прикрашання, що використовують матеріали, які відбивають світло», і що «значна частина людських зусиль, енергії та витрат спрямована на створення вражаючих, розкішних та оригінальних тканин з ефектом відбиття світла, хоча вони далеко не є необхідними для виживання». Хоча сяючі тканини самі по собі не є важливим атрибутом повсякдення, то гроші – на противагу. Звабливий жіночий образ, особливо той що сяє блиском стилю ар-деко, виражає фізичні та психологічні прагнення капіталістичної культури.

Однак, разом з тим, звабливість може перетворитися на жах та потворність. Фільм «Метрополіс» (реж. 1927 Фріца Ланга, 1927), ще одного веймарського режисера, часто вважають вершиною дизайну сценографії ар-деко. Знакова мізансцена фільму слугує майданчиком для моральної притчі про конфлікт між багатством, привілеями та тяжким становищем промислових робітників. Марія, головний жіночий персонаж, зображена милосердною рятівницею та водночас демонічним роботом, що вивільняє найгірші прояви промислової жадібності. У виконанні тієї ж актриси, Бріджит Гелм, людина-Марія та її робот-копія (створена за образом Марії) є особливо яскравим прикладом того, як металевий матеріал і жіночність поєднуються, щоб створити бачення сучасного жаху. Коли божевільний вчений Ротванг оживляє металевого робота, створеного за образом Марії, він отримує її обличчя, але залишає бездушною машиною, що сіє хаос.

Karl Toepfer says of *Metropolis*: "no other film has ever used dance, costume and cinematic technique to produce such a complicated emotional response from the viewer and make such a complex statement about the relation between technology and sexuality." The robot Maria's seductive dance in a men's nightclub brings about rioting and destruction in the city (similarly, *Pandora's Box* explores the figure of the woman who incites chaos). Dangerous and desired, the machine/woman is capable of inciting chaotic transformation. Fears about technology often find expression on the film screen; during the first half of the century in particular, before widespread use of color processing, the visual effect of metal is well-suited to the cinematography of the time as well as to imagined visions of a technological future.



Figure 1.7 Robot Maria (Brigitte Helm)'s face as she incites chaos among male viewers with her provocative dancing. Courtesy Getty Images UK.

More recently, films such as *Under the Skin* (dir. Jonathan Glazer, 2013) utilize digital special effects to, in the tradition of *Metropolis*, create a terrifying combination of beautiful woman and inhuman alien/robot. In this film the transitions from reality into an otherworldly dimension are marked by the presence of a digitally enhanced environment. The narrative revolves around what Ara Osterweil calls "the female protagonist's ritual

Автор Карл Топфер говорить про «Метрополіс» так: «ще в жодному фільмі не використовувалось поєднання танцю, костюмів та кінематографічних технік так майстерн, щоб викликати настільки емоційну реакцію у глядача, та настільки глибоко показати зв'язок між технологіями та людською природою». Звабливий танець робота-двійника Марії в чоловічому клубі призводить до бунту та нищення в місті (дотично до фільму «Ящик Пандори», де простежується образ жінки, що розпалює хаос). Небезпечна та бажана, жінка-робот так само здатна розпалити хаос. Страхи перед технологіями часто знаходять своє вираження на кіноекрані; зокрема, у першій половині століття, до широкого використання кольорового кіно, візуальний ефект металу добре відповідав тогочасному кінематографу, а також уявному баченню майбутнього технологій.



Зображення 1.7 Обличчя робота-Марії (Бригітта Гельм), у сцені її провокаційного танцю та хаосу серед чоловіків. Надано Getty Images U.K.

Нещодавно з'явилися такі фільми як «Опинись в моїй шкірі» (реж. Джонатан Глейзер, 2013), де застосовано цифрові спецефекти, щоб, у традиціях фільму «Метрополіс», створити моторошне поєднання привабливої жінки у тілі робота. У цьому фільмі переходить від реальності в інший, потойбічний вимір, позначені появою цифрового середовища. Як говорить Ара Остервейл, сюжет обертається навколо «ритуальних зваблень головною героїнею»: «вона їде Шотландією, дивлячись у вікно свого фургончика. Якщо їй спаде до ока незнайомий

seductions”: “driving around Scotland while gazing through the window of her van, she picks up random male passerby, and lures them to a distant site where they are conveniently disemboweled in a viscous lagoon.” As the protagonist seduces her male victims, they sink into an often colorless space. Somewhere between solid and liquid, this environment acts like the malleable metal of the morphing, dangerous woman.

While *Under the Skin* does not make explicit use of satin fabric, the metallic shine of the alien's world recalls the qualities of satin. The deadly “viscous lagoon” shines like satin; the use of concentrated, pooling light is another satin-like feature of *Under the Skin*. In the film, gleaming surfaces are figured as seductive. Like the femme fatale characters in *Pandora's Box* and *Metropolis*, the alien woman in this film is predatory and destructive. A seductive and manipulative “monster,” she uses men's fixations on her body in order to prey on them. Throughout, we are presented with a series of void-like spaces as well as an ocean drowning-mirrored surfaces that bewitch victims and pull them under. The alien's lure, seemingly connected to the landscape, serves as a warning about the attractive sheen of late capitalism: rather than promising the hope of a modern future, as seen in Art Deco-styled sets, *Under the Skin* offers a vision of horror.

The film's sleek surfaces, associated with the alien, suggest a cold metal world in opposition to reality. In making significant use of the properties of metal, including its liquid quality when unformed, the filmmaker depicts the processes of making, both in craft and in industry, as alien and alienated from the characters' lives. It is the liquid form of metal that envelops the victims, suggesting they are returning to some sort of unformed state. Created using computer technology, the images of men sinking into the liquid presents an eerie vision of total disappearance. This specific aspect of the film's *mise-en-scène*—the motif of both melted and hardened metal—echoes earlier films which link women

перехожий чоловік, вона підбере його та заманить у віддалене місце, схоже на чорний блискучий безмежний простір, де ніхто не побачить, як вона витягне його нутроші та залишить лише шкіру». Коли головна героїня спокушає своїх жертв ми бачимо, як вони обидва поступово занурюються у безбарвну рідину. Деся між твердим і рідким станом, це середовище «поводиться», як податливий метал мінливої, небезпечної жінки.

У фільмі «Опинись в моїй шкірі» не простежується явний показ сатинової тканини, але металеве сяйво рідини, в'язкої лагуни, нагадує про її властивості. Ще однією особливістю фільму є використання насиченого зосередженого світла, тож на екрані будь-які блискучі поверхні нам показані спокусливими. Як і головні героїні фільмів «Ящик Пандори» та «Метрополіс», у цій кінокартині жінка-прибулець також є нищівною хижачкою. Як зваблива та маніпулятивна потвора вона користується одержимістю чоловіків, аби заманити у свої «сітки». Протягом фільму нам представлений ряд пустопорожніх просторів, як от затуляюча дзеркальна поверхня океану, що зачаровує жертву та манить її на дно. Режисер фільму «Опинись в моїй шкірі» пропонує нам зануритись у відчуття страху. Звабливість прибульця, здавалося б пов'язана з описом пейзажу, слугує застереженням про небезпечне привабливе сяйво та блиск доби пізнього капіталізму, аніж дає надію про сучасне майбутнє, як показано у сценах стилю ар-деко.

Гладкі поверхні у фільмі, що асоціюються з прибульцями, демонструють холодний металевий світ, що протистоїть реальності. Використовуючи властивості металу, зокрема його рідку форму в несформованому стані, кінорежисер показує, як процеси виготовлення у ремеслі та промисловості, відчужені від життів персонажів. Саме рідка форма металу огортає жертв, натякаючи на те, що вони повертаються до якогось несформованого стану. Створені комп'ютером зображення людей, що тонуть в рідині, представляють моторошну картину повного зникнення. Цей конкретний аспект кінематографічної постановки фільму — мотив рідкого і твердого металу — відображає ідеї попередніх фільмів, які пов'язують жінок і комодифікацію як відповідь на технологічний розвиток та економічні зміни.

and commodification as a response to technological development and economic change. The qualities of satin-its metallic, liquid appearance and association with women and sexuality-has made for evocative costuming and set design.

At a time of financial collapse, the Hollywood studios of the 1930s offered up silvery reflections of wealth and comfort to its audiences. Shiny materials presented on screen act as mirrors, continually reflecting audience's (usually cash-strapped) reality back to them. Futuristic Art Deco sets and costuming move light-and the viewer's eye-around the screen, highlighting modern women and modern technology. Characters restricted by set social roles and science-fiction visions of robotic, unfeeling femmes fatales convey a darker, more fearful side of how women are seen within this *mise-en-scène*. Reading satin and satin-like surfaces as they appear through the camera lens brings focus to how a particular fabric illuminates meaningful background elements on screen. The idea that a single fabric type can absorb, alter, and disseminate cultural information, particularly in representations of gender, class, and power, is a central concern of my next chapter, which explores the look and connotations of polyester and other synthetic fabrics. Both satin and polyester fabric were marketed as cutting-edge fabrics, designed to meet the needs and desires of their forward-thinking buyers. Like satin, polyester offered the public a vision of the future in which a machine-made textile might transform their lives. The historical trajectory of polyester, however, moved from a celebration of its high-tech origins to a rejection of its tackiness and lack of connection to modern culture. Imagery projected on the film screen embodied and reframed perceptions of what was new, what was "natural," and what was potentially threatening.

"That Polyester Look"

Cinematic/Synthetic/Aesthetic

Іншим аспектом, що посприяв створенню виразного дизайну костюмів та декорацій є властивості сатину – рідке переливання блиску та асоціація з жіночністю і звабливістю.

Тож в часи фінансової кризи, у 1930-х роках, кіностудії Голівуду представляли глядачам картину сріблястого відблиску багатства і комфорту. Блиск на екрані, як дзеркало, що постійно відбиває реальність глядача (здебільшого неможливого). На знімальних майданчиках та в дизайні костюмів панував футуристичний стиль ар-деко – рух світла, що показує сучасність образу жіночності та технологій. Герої піддаються обмеженням, що встановлені соціальними ролями та науково-фантастичним баченням роботизації і бездушності фатальної жінки; а її жахливіша сторона розкривається у мізансценах. «Зчитування» сатинової тканини та схожі на неї поверхні через об'єктив камери, фокусує увагу глядача на тому, як певна тканина висвітлює фонові елементи на екрані. Ідея про те, що один тип тканини може поглинати, змінювати і поширювати культурну інформацію, особливо в репрезентаціях гендеру, класу і влади, є головною темою наступного розділу, яка досліджує зовнішній вигляд і значення поліестеру, та інших синтетичних тканин. І сатин, і поліестер продавалися як найсучасніші тканини, розроблені для задоволення потреб і бажань своїх просунутих покупців. Як і сатин, поліестер висуває публіці бачення майбутнього, в якому текстиль машинного виробництва може змінити їхнє життя. Однак, говорячи про історичний шлях виробництва поліестеру слід згадати не лише відзначення високотехнологічного походження, але й вульгарності та далекості від сучасної культури. Ця «картинка», спроектована на екрані, стала втіленням та переосмисленням сприйняття «натурального» і водночас потенційно загрозливого.

«Вигляд поліестеру»

Кінематографічний, синтетичний, естетичний

Sifting through used clothes in thrift stores, I find synthetic fabrics offer up a wide range of textures. Older, more cheaply made polyester garments feel scratchy and make a sound when I drag my fingernails across them. Other 100 percent polyester clothes are smooth-almost like satin-to the touch. Many appear to be soft and luxurious, but often you have to touch them to know for sure. The resemblance between polyester and silk on screen helps create a visual illusion—a fabric that in reality is inexpensive could look luxurious and costly. Polyester is particularly cost-efficient for film costumers, as, especially in its more high-quality forms, it looks very similar to silk.

Speaking about polyester fabric immediately provokes an emotional reaction. Most often, this emotion is some shade of revulsion. Whether recoiling at its stiff, scratchy feel, laughing at its gauche sensibility, or being embarrassed by its cheapness and lower-class associations, we experience visceral reactions to this cloth. Consumers and practitioners dislike polyester for its associations with tackiness and its lack of sensory appeal. As fabric manufactured for clothing, polyester has moved from being celebrated (in the mid-late twentieth century) for its efficiency and convenience, to being mocked for its discomfort and "unnaturalness." This chapter is concerned with reading the cultural and emotional language of polyester and, more broadly, synthetic fabrics. The films I discuss in this chapter occasionally present compelling examples of polyester as props and costuming; their main points of interest, however, lie in the way they present us with a multisensory, multidimensional articulation of polyester's role in society. Emerging from the technological invention that produced nylon, and providing the foundation for future synthetics such as spandex, polyester's impact has been significant. In his study of the influential DuPont chemical

Щоразу переглядаючи вживаний одяг у секонд-хенді, я знаходжу синтетичні тканини в широкому асортименті їх текстур. Старіші, більш дешевого виготовлення поліестерові сукні, дряпаються, коли я проводжу по ним нігтями. Інший одяг, виготовлений зі 100% поліестеру, більш гладкий і на дотик нагадує сатин. Майже увесь одяг виглядає м'яким та розкішним, але аби впевнитись у цих властивостях вам просто слід до нього доторкнутися. Схожість між поліестером та шовком на екрані створює візуальну ілюзію – тканина, що насправді є недорогою, могла виглядати розкішно та коштовно. Поліестер є особливо економічним матеріалом для костюмерів в кіно, оскільки зазвичай ця тканина (якісного виробництва) виглядає наче шовк.

Часто розмови про поліестер викликають емоційну реакцію, а саме – огиду. Інтуїтивні реакції на цю тканину, це – відразу до неприємного дряпаючого відчуття, насмішки над невитонченою естетикою, здивовані очі після почуття ціни, та асоціації з людьми нижчого соціального класу. Споживачі та фахівці не сприймають поліестер через асоціації з вульгарністю та відсутністю витонченої привабливості тканини. Як тканина, яку створили для виготовлення одягу, поліестер пройшов шлях від визнання (в середині та наприкінці ХХ століття) його ефективності та зручності до висміювання його дискомфорту та штучності. Цей розділ присвячений аналізу культурної та емоційної мови поліестерової тканини, ширше — синтетичних тканин. Фільми, які розглядаються в цьому розділі, подекуди пропонують виразні приклади використання поліестеру в реквізиті та костюмах. Однак, їхня головна цінність полягає в тому, як вони передають багаточуттєве та багатовимірне осмислення ролі поліестеру в суспільстві. Поліестер був створений після появи технологічного винаходу, що виготовляв нейлон, а згодом забезпечував основу для майбутніх синтетичних матеріалів, таких як спандекс⁸. У своєму дослідженні про впливову хімічну компанію *DuPont*, французький історик Пап Ндіай зазначає вирішальну роль компанії як у виробництві синтетичних волокон (найлону), так і ядерних компонентів (плутонію), а, разом з тим, і факт, що у 1950-х роках найлон

8 Спандекс (spandex), лайкра (Lycra) або еластан — загальна назва всіх видів поліуретанових еластичних ниток, вискоеластичних каучукоподібних волокон.

company, Pap Ndiaye points out DuPont's crucial role in "both synthetic fibers (nylon) and nuclear components (plutonium)," and how "in the 1950s, nylon symbolized a new way of life, the future, the spirit of America and its mythical modernity."

Nylon and its increasing numbers of polymer cousins (such as polyester) represented a sense of post-Second World War optimism at the same time as they presented new environmental dangers. Polyester and other synthetic textiles were practical and resilient, with good elasticity and uncomplicated washing instructions. The affordability and malleability of nylon in the 1920s and 1930s, Rachel Worth notes, "made it attractive to the ready-to-wear industry, and it offered men and women on modest incomes an opportunity to enjoy mainstream fashions at affordable prices." The reduced labor required for consumers to care for synthetic fabrics was an important selling point; in addition, the ability of these textiles to be manufactured inexpensively was crucial to their success. Worth writes, "In the period after the Second World War, Marks & Spencer technologists were preoccupied with introducing new, commercially viable fabrics as population increased and living standards slowly began to improve following the economic dislocation caused by the war. Natural fabrics such as cotton, linen and wool- though in high demand-were exhaustible and the perceived advantages of man-made and synthetic alternatives lay in their lower price potential and easy-care qualities.

Over time, the mass production associated with synthetic fabric eventually marked it as unfashionable: Susannah Handley writes, "the very proliferation of polyester was its downfall." Though polyester has become a laughable textile, the current iteration of popular synthetic fabric-especially in "athleisure" clothing—shares a chemical history with early synthetics. The manufacture of polyester in particular grew in conjunction with an increasingly globalized textile industry (especially in the latter half of the

символізував новий спосіб життя, майбутнє, дух Америки та її міфологізовану сучасність.

Нейлон та його численні полімерні аналоги, такі як поліестер, одночасно уособлювали післявоєнний оптимізм і створювали нові екологічні загрози. За властивостями, поліестер та інші синтетичні тканини були доволі практичними та стійкими, з гарною еластичністю та нескладними інструкціями до прання. Доступність та еластичність нейлону в 1920-1930х роках, авторка Рейчел Уорт визначає так: «це робило його привабливим для текстильної промисловості та дозволяло незаможним людям насолоджуватись модними тенденціями за доступною ціною». Зменшення трудовитрат споживачів на догляд за синтетичними тканинами було важливим фактором продажу; крім того, можливість недорогого виробництва цих тканин мала вирішальне значення для їхнього успіху. Уорт пише: «у період після Другої світової війни, найвідоміші британські технологи *Marks & Spencer* були зосереджені на впровадженні нових, комерційно вигідних тканин, оскільки чисельність населення зростала, а рівень життя після економічної кризи помалу почав покращуватися. Натуральні тканини (бавовна, льон та шерсть) хоч і користувалися великим попитом, все ж таки були дефіцитними, а переваги штучних та синтетичних альтернатив полягали у їхньому нижчому ціновому сегменті та легкому догляді.

З часом, масове виробництво почало асоціюватися з виробництвом синтетичних тканин, які згодом вийшли з моди. Авторка Сюзанна Хандлі пише: «розповсюдження поліестерової тканини спричинило її крах». Можливо поліестер і став об'єктом насмішок, та сучасний вигляд синтетичної тканини – особливо в спортивному одязі – наче навіює історію хімічної промисловості з початку створення синтетичних тканин. У другій половині XX століття, разом із глобалізацією текстильної промисловості, зростало і виробництво поліестеру. Доречним фільмом, де показано занепокоєння виробництвом синтетичних

twentieth century). *The Man in the White Suit* (dir. Alexander Mackendrick, 1951) is an important film for understanding anxieties around synthetic fiber, especially in the UK. The growing popularity of polyester was central in blurring the rigid lines that separated economic groups. A fiction film about the textile industry (though not necessarily about the representation of textiles), the Ealing satire *The Man in the White Suit* imagines a magical fabric that poses a threat to the capitalist textile industry. Of the film, Susannah Handley says: «*The Man in the White Suit* was, in reality, symptomatic of many of the attendant worries of the sudden chemical-fibre revolution. Nothing would ever be the same again: textile making, clothing manufacture, retailing, dry cleaning, and, most confusing of all, the social status and value attached to fabrics and fashion. Would an everlasting suit be the dream or the nightmare of modern man? This was the cultural background against which polyester was set».

Among polyester's assets was the fact that it did not demand additional housework such as ironing. For this reason, the birth of polyester, and the subsequent incorporation of synthetics into everyday life, make polyester a provocative touchpoint for discussing consumption and culture in the mid-late twentieth century. Women, often associated with domestic labor, have been important consumers of synthetic fabrics from the initial production of DuPont nylon in the late 1930s. Susan Smulyan writes, "as the company interacted with the women who bought nylon stockings, DuPont constructed what it meant to be gendered humans as well as gendered consumers in the twentieth century." From the beginning, the making and usage of synthetic fabrics have intertwined with issues of gender and labor.

As I show in several films from the 1970s, a changing perception of what it means to be a housewife finds expression in the presentation of fabrics on film. Historically, the housewife of the 1950s is presented as celebrating the relief that synthetics brought

тканин є британська комедія «Чоловік у білому костюмі» (реж. Александр Маккендрик, 1951). Зростання популярності поліестерової тканини відіграло основну роль у розмитті жорстких ліній, що розділяли економічні групи людей. Художній фільм про текстильну промисловість (не обов'язково про зображення текстилю), сатирична стрічка кіностудії Ілінг «Чоловік у білому костюмі», розповідає про чарівну тканину, яка становить загрозу капіталістичній текстильній промисловості. Сюзанна Хандлі коментує фільм так: «кінострічка «Чоловік у білому костюмі» насправді відображала багато супутніх тривог, спричинених раптовою революцією хімічних волокон. Її не можна було зупинити: виготовлення текстилю, виробництво одягу, роздрібна торгівля, хімчистка, та найбільш дивне – соціальний рівень і закріплену цінність тканини та моди. Класичний костюм, що ніколи не виходить із моди став би мрією чи кошмаром для людей? Ось це і було культурним тлом появи поліестеру».

Серед переваг поліестерової тканини було те, що від жінок не вимагалось додаткової домашньої роботи, як от прасування. За цієї причини, поява поліестеру та подальшого приднання синтетики у повсякденне життя, робить цю тканину суперчливим аспектом стосовно її використання та культури, середини-кінця XX століття загалом. Повертаючись до компанії *DuPont* слід зазначити, що найважливішими споживачами синтетичних тканин, ще з самого початку їх виробництва в кінці 1930-х років, були саме жінки. Професорка американських студій Сьюзен Смулян пише: «коли компанія почала взаємодіяти з жінками, котрі купляли у них нейлонові панчохи, *DuPont* створив те, що означає бути гендерно-визначеними людьми та споживачами у XX столітті». Ще з початків виробництва, створення та використання синтетичних тканин перепліталось з питанням гендеру та праці.

У декількох фільмах 1970-х років показується процес зміни ставлення до того, що насправді означає бути домогосподаркою, та вираження цих ідей у тканині. У 1950-х роках домогосподарки відчували полегшення від того, що синтетика з'явилась у їхньому домашньому господарстві. Поліестер став частиною

to domestic labor. Polyester is linked to the growing middle-class suburbs in post-Second World War United States, and its usage altered the mechanics of daily household work. As growing feminist movement begins to question the role of "housewife," polyester on film reflects a new perception of women and work. Societal attitudes toward new synthetic fabrics (as toward many aspects of the fashion industry) often move between, at first, admiration for its new technological possibilities, then disgust and dissatisfaction. The waxing and waning of the popularity of certain fabrics occurs alongside the repeated rebranding, renaming, and revamping of chemically created fibers. Textiles such as polyester are usually defined in opposition to "natural" fibers: "synthetic fibers-those that do not occur in nature-have been produced since the end of the nineteenth century from both natural and man-made materials."

The use of chemically engineered plastic material-the source of both the film strip and synthetic fabric- marks a sharp break from a sole reliance on natural fibers in textile production. Giuliana Bruno says "film can be said to be a form of tailoring. It is stitched together in strands of celluloid, woven into patterns, designed and assembled, now even virtually, like a customized garment." The origin of synthetic textiles is the same as that of filmic material, and the manipulation of the material-the way it is "designed and assembled"—is often similar. Pre-digital film editors handled the film strip by cutting, mending, and patching it in preparation for assembly and eventually projection.

The synthetic material used to make a polyester shirt is noteworthy for its ability to be mass-produced and made accessible to people from a range of income backgrounds. Esther Leslie writes, "when celluloid first appeared, it was used in clothing-corset stays, waterproof shirt collars, cuffs and false shirt fronts." She notes, "at the turn of the century celluloid found application as film strips," and that the cellulose in celluloid was later used in textile

зростаючого середнього класу в передмістях США після Другої світової війни, та змінив повсякденну домашню працю. Зі зростанням феміністичного руху піднімається питання ролі «домогосподарки»; тож поліестер на кіноекранах, в свою чергу, відображає нове сприйняття жінки та праці. Ставлення суспільства до нової синтетичної тканини (як і до більшості аспектів модної індустрії) часто коливається між захватом новими технологічними можливості, та відразую і невдоволенням. Злети і падіння популярності певних тканин відбуваються паралельно з постійним ребрендингом, перейменуванням і модернізацією хімічно створених волокон. Визначення поліестеру протилежне слову «натуральний», адже синтетичні волокна не існують у природі, а почали виготовлятися в кінці 19 століття з натуральних та штучних матеріалів.

Використання хімічно розробленого пластмасу – ресурсу, який використовується для виготовлення плівкової стрічки та хімічних волокон – свідчить про різкий відхід від лише натуральних волокон в текстильній промисловості. Спеціаліст у галузі візуального мистецтва та медіа Джуліана Бруно говорить: «можна сказати, що фільм – це форма кравецтва. Усі кадри зшиті разом у стрічках целулоїду, вбудовані у візуальні композиції, спроектовані та змонтовані – навіть зараз цей процес нагадує пошиття одягу на замовлення». Походження хімічних волокон та кіноплівок однакове, втім як і їх обробка. Кіномонтажери доцифрової епохи обробляли плівки таким чином: розрізати, склеїти та підлатати для подальшого збирання і зрештою проєкції.

Тож, синтетика (хімічні волокна), що використовувалась для виготовлення поліестерових сорочок відзначається своєю здатністю вироблятися у промислових масштабах та бути доступною для людей з різним рівнем доходів. Професорка політичної естетики Естер Леслі пише: «коли вперше з'явився целулоїд (простіше кажучи - пластик), його використовували у корсетних «кістках», водонепроникних комірах для сорочок, манжетах та фальш-сорочках». Вона зазначає: «на рубежі століть пластик почали застосовувати у кіноплівках»,

manufacturing. The malleability of cellulose-based synthetics made them widely adaptable. Mark Miodownik points out that: «celluloid film was developed by George Eastman as a replacement material for glass plates, and was as central to the photographic revolution as his invention of the compact Kodak cameras. By changing from glass plates to a flexible film of celluloid, which could be rolled up, he made the camera much smaller, lighter, cheaper, and simpler.»

Photographic technology has become even more widespread due to the use of individual cellphones. Celluloid, in its photographic and fiber-based forms, widened the scope of twentieth-century consumers. In its close association with mass production, polyester lacks uniqueness; Lou Taylor writes that "rarity of fibre or cloth type adds exclusivity and high cost and, with those in place, notions of luxury and high positive hierarchical status." In contrast to textiles such as velvet, which I discuss in Chapter 4, polyester does not evoke luxury and rarity. Similarly, early film was considered a "low" art, in part because of its affordability and accessibility for working-class audiences. Polyester's lack of "rarity" is essential to its status as a disparaged textile. Below I follow the different thematic strands of polyester's development through the portrayals of class, gender, and artifice on screen.

Twentieth-century factory production opened up new types of visual culture—including fashion, photography, and cinema—to audiences who were not upper class. The perception of film, especially in the early twentieth century, as associated with "the masses" and therefore not "art," contributed to the idea that widely available media was not worthy of serious study—Walter Benjamin calls this "the same ancient lament that the masses seek distraction

та те, що целюлоза в штучному пластику пізніше використовувалась і у текстильному виробництві. Еластичність синтетичних матеріалів на основі целюлози зробила їх широко застосованими у різних сферах. Британський матеріалознавець Марк Міодовнік зазначає, що: «целулоїдна плівка була розроблена американським підприємцем та винахідником Джорджем Істменом, як заміна матеріалу для фотографічних скляних пластин⁹, і стала настільки ж осередковою, як і його винахід компактної плівкової камери Kodak. Він змінив фотографічні скляні пластини на гнучку плівку з целулоїду, яку можна було згорнути, що зробило камеру більш компактною, легкою, дешевою та простою до використання».

З поширенням мобільних телефонів фотографічні технології стали ще доступнішими. Тож, однозначно, використання целулоїду у фотоплівках та текстильній промисловості розширило можливості споживачів ХХ століття. Поліестеру, через масовість його виробництва, бракує унікальності. Історикиня Лоу Тейлор пише: «рідкісність волокна чи типу тканини додає ексклюзивності, високої вартості, а також формує уявлення про розкіш і високий соціальний статус». Тож, на відміну від вельвету, якому присвячений Розділ 4, поліестеру бракує розкоші та рідкості. Подібним чином раннє кіно вважалося «низьким» мистецтвом, частково через його доступність і дешевизну, що робило його популярним серед робітничого класу. Відсутність «рідкості» у поліестеру є ключовим чинником його сприйняття, як менш престижного текстилю. Нижче простежуються різні тематичні напрямки розвитку поліестеру через його зображення класу, гендеру та штучності на екрані.

Фабричне виробництво ХХ століття стало відкриттям нових форм візуальної культури в моді, фотографії та кіно для аудиторії, що не належала до вищого класу. Кіно на початку ХХ століття асоціювалося з «масовістю» та «немистецтвом». Таке ставлення сприяло формуванню уявлення, що широко доступні медіа не вартують уваги. Німецький філософ Вальтер Бенямін називає це «тією давньою скаргою про те, що люди хочуть розваг, а мистецтво вимагає від них зосередженості». Утримання цього є частиною спроби визначити

⁹ Фотографічні скляні пластини - використовувалися в ранній фотографії для нанесення світлочутливого шару.

whereas art demands concentration from the spectator." Perpetuating this is part of an attempt to define art as class-based. As a result, "bad taste" has taken on a distinct class bias.

We often associate polyester with the tacky men's leisure suits of the 1970s, famously celebrated on screen in the 1977 film *Saturday Night Fever*. *Saturday Night Fever* offers a window into a world where polyester is not embarrassing but covetable. John Travolta's character (Tony Manero) is obsessed with advancing his class standing; in part, this involves upgrading his polyester wardrobe. Tony has achieved respect and admiration in his community for his dancing ability, and his talent gains him some attention outside of his neighborhood. The opening shots of *Saturday Night Fever* introduce us to Tony's Brooklyn environment: tough, crowded, and made of metal and brick. This tells us the rural, natural world will not be an important part of this film; instead, we are in New York City, the center of commerce and fashion in the United States, where characters must negotiate the limitations of their economic place in the city.

Tony has internalized the persistent demand, in fashion, to "keep up" with trends, and he believes this is essential to moving up in class status and out of Brooklyn. Our first look at Tony is a close-up of his shoe- we see him lift his foot up to compare his shoe to a newer, better pair behind glass in a store window. As the initial scene of the film tracks Tony as he walks down the street to his job at a hardware store, he stops at a shop window that displays a shirt he wants to purchase. A conversation with the shop owner reveals that Tony is interested in buying the shirt but he can't afford it. This initial presentation of Tony as longing for what lies out of his reach, embodied in his desire for clothing, carries throughout the film. Both Tony and his love interest Stephanie are obsessed with the visual signs that distinguish them from their working-class surroundings (Tony's passionate commands, "watch the shirt!" and "watch my hair!," exemplify this).

мистецтво як таке, що залежить від класової приналежності. У результаті «поганий смак» набув виразної класової упередженості.

Часто поліестер асоціюється з несмаком чоловічих поліестерових костюмів у 1970-х роках, відзначених у фільмі «Лихоманка суботнього вечора». Цей фільм відкриває вікно у світ, де поліестер не ганебний, а бажаний. Персонаж Джон Траволта (Тоні Манеро) одержимий прагненням підвищити свій соціальний статус; частково, це стосується оновлення гардеробу. Тоні досягнув поваги та захоплення у своїй громаді завдяки своїм танцювальним здібностям; його талант привертає увагу і за межами району. Початкові кадри фільму «Лихоманка суботнього вечора» знайомлять нас з навколишнім середовищем Брукліну, де живе Тоні: суворим, багатолюдним, забудованим металом та цеглою. Такі кадри демонструють, що «натуральність» не буде важливою частиною фільму. Натомість, ми опиняємось в Нью-Йорку – у центрі комерції та моди США, де персонажі мають долати обмеження свого економічного становища.

Тоні засвоїв наполегливу вимогу моди «йти в ногу з трендами» і притримується думки, що це необхідно для того, аби підвищити свій соціальний статус та виїхати з Брукліна. Перша зустріч з Тоні – це приближений кадр його взуття – ми бачимо, як він піднімає ногу аби порівняти своє старе взуття з новим, кращою на вигляд парою, яка знаходиться за склом вітрини магазину. Коли в першій сцені фільму кадр слідує за Тоні, і показує як він йде на роботу у будівельну крамницю вниз по вулиці, він зупиняється біля вітрини магазину, де висить сорочка, яку він дуже хоче купити. Розмова з власником магазину розкриває те, що Тоні зацікавлений у покупці, але не може собі цього дозволити. Перше враження від цього персонажу – це тужіння за недосяжним, що протягом усього фільму підкреслює його бажання гарно одягатися. Тоні та його кохана Стефані одержимі візуальними ознаками, що відрізняють їх від оточення (палкі вказівки Тоні, як от: «глянь на мою сорочку» або «глянь на моє волосся», є прикладом цього).

As he prepares for his night out, Tony takes his time choosing the perfect shirt. Shots of Tony reviewing and selecting his shirt are crosscut with scenes from the interior of the disco. The winning shirt is framed dramatically on his bed. Establishing Tony's shirt as central to his presentation of self-foreshadows other instances of class struggle and desire in the rest of the film. Stephanie declares a wish to be "refined" (in other words, to separate herself from her provincial Brooklyn surroundings). Tony's longing for the higher-priced polyester shirt shows us that he shares this class aspiration. The shirt, for Tony, is an object of desire that he believes can lead to the fulfillment of another desire: a move up in class status. Tony and Stephanie do not know that the concealment of these aspirations is crucial to convincing others that they are higher class their unawareness makes them appear comical. Viewers might laugh at their earnest desire to escape their circumstances through superficial objects and mannerisms; similarly, we laugh at the dated presentation of polyester fabric as fashionable.

In the midst of the first nightclub scene, which introduces us to Tony's social circle and establishes the trendy disco aesthetic of the film, the DJ shouts out "I like that polyester look!" to an enthusiastic crowd of dancers. In the world of Saturday Night Fever, polyester is fashionable, aspirational, and emblematic of youth culture and style. The primary role of polyester in the film is as a symbol of a general style and attitude. The "look" of the nightclub dance scene in Saturday Night Fever is itself influential and evocative of the period in which disco was at the height of its popularity. Specifically, the quality of the lighting captured on camera creates an atmosphere that alternates between tacky and dreamy. The multicolored, blinking lights surrounding the dancers—in the background, overhead, and under their feet—combine, with the soft-focus effect of the lens and smoke machines, to give the scene a warm glow.

У кадрі, коли Тоні готується до вечірки, він витрачає немало часу, аби обрати ідеальну сорочку. Моменти, коли він роздивляється та обирає її, перехресні з показом інтер'єру місця, де проходитиме захід. Обрана сорочка лежить на ліжку, ніби трофей. Те, що сорочка Тоні стає центральним елементом його самопрезентації, провіщає інші випадки класової боротьби та прагнень упродовж фільму. Згодом Стефані заявляє про своє бажання «очиститись» - іншими словами, сепаруватися від провінційного бруклінського оточення. Разом з тим, прагнення Тоні купити поліестерову сорочку показує, що він це абсолютно підтримує. Для нього сорочка є бажаним об'єктом, який, на його думку, може сприяти досягнення ще однієї цілі – підвищення соціального статусу. Тоні та Стефані не усвідомлюють, що приховування цих прагнень є ключовим для того, щоб переконати інших у своїй належності до вищого класу. Їхня необізнаність робить їх комічними. Глядачі можуть сміятися над їхнім щирим бажанням втекти від реальності за допомогою поверхневих предметів і манер; так само ми сміємося над показом застарілої поліестерової тканини, як модної.

У самому розпалі початкового кадру у нічному клубі, де нам представлено соціальне коло Тоні та загальна естетика фільму, ді-джей викрикує до енергійного натовпу танцюючих таку фразу: «Мені подобається ваш поліестер!». У світі фільму Лихоманка суботнього вечора поліестер є дуже модним, надихаючим та символічним для молоді культури. Головна роль поліестеру у фільмі є символом загального стилю та поведінки. Вигляд танцювальної сцени у нічному клубі фільму «Лихоманка суботнього вечора» є сам по собі доволі виразним для періоду, в якому диско було на піку популярності. Особливо якість освітлення створює наче манірну, а з іншої сторони й мрійливу атмосферу. Різнокольорове, мерехтливе світло, що оточує танцюючих – позаду, над головою та навіть під ногами – поєднується з ефектом «м'який фокус» та генератором диму, надаючи сцені легкого саява.

In the nightclub setting, the lighting does not try to appear natural; in fact, we are encouraged to admire its fake, plasticky beauty. The multiple light sources bounce off the surfaces of faceted disco balls and synthetic clothing worn by the actors, creating starburst effects and scattered, random dots of light. Polyester fabric takes on a particular sheen under the flashing lights. As Katy Kelleher writes of iridescent fabrics: "Like all iridescent things, it looks best when you can see how light plays over the surface of the cloth. When you freeze it, some of the wonder is lost." The motion of the lights in the disco, as well as the movement of the dancers and the movement of film itself, create the special look of the disco light in *Saturday Night Fever*.



Figure 2.1 John Travolta and Karen Lynn Gorney in *Saturday Night Fever*, 1977. Courtesy Getty Images U.K.

Saturday Night Fever, a mainstream Hollywood film, makes some reference to changing ideas about conventional masculinity and femininity in the late 1970s. "Stayin' Alive" plays on the soundtrack as we move from Tony's shoes up his body and watch him strutting down the street, eyeing women who pass by. Interestingly, in this film we are encouraged to look at Tony in the same way he looks at women: the camera moves up and down his body admiringly. Not only does this introduce Tony's body as a

У нічному клубі освітлення навмисно виглядає неприродно, підкреслюючи його штучну, майже пластмасову красу. Кілька джерел світла відбиваються від поверхонь гранованих диско-шарів та синтетичного одягу, в який одягнені актори; разом це створює ефект спалаху зірок та випадково розсіяних крапок світла. Поліестерова тканина набуває особливого блиску під мерехтливим світлом. Авторка Кейті Келлехер пише про блискучу тканину так: «усі блискучі речі виглядають найкраще, коли на них падає достатньо світла, адже коли його бракує, диво сяйва губиться». Рух світла на танцювальному майданчику, танцюючих та кінокадрі створює особливий вигляд.



Зображення 2.1 Джон Траволта та Карен Лінн Горні у фільмі «Лихоманка суботнього вечора», 1977. Надано Getty Images U.K.

Фільм «Лихоманка суботнього вечора» – відомий голлівудський фільм. Тут простежується зміна ідей «чоловічості» та жіночності пізніх 1970-х років. Під час кадру, де фокус камери плавно рухається зі взуття Тоні на його тіло, коли він пихато крокує вниз по вулиці та оглядає жінок, що проходять повз, грає пісня з альбому британсько-австралійського рок-гурту *Bee Gees* під назвою «Stayin' Alive». Виразним є сприйняття Тоні глядачем, адже ми можемо оцінити його так само, як він оцінює жінок - рухом камери по тілу. Слід зазначити, що особливістю цього фільму є роль Тоні як танцівника; це надає йому

significant feature of the film-his role as dancer is a major aspect of his character's appeal within the film and the film's success with audiences-but the camera movement feminizes Tony, suggesting we can watch him as a man might watch a woman. This reversal of the male gaze foregrounds the new concept of male femininity that comes up occasionally in *Saturday Night Fever*. Tony's father insultingly compares Tony to a girl, and at one point we see the bullying of gay men and people of color on the streets of Brooklyn. While not explicitly political, the film associates Brooklyn, through Tony's eyes, with outdated ideas about identity expression and femininity. Part of his new "self" is the suggestion that he is considering a more progressive attitude toward cultural difference. Tony and Stephanie are invested in the idea that fabric and dress are crucial to establishing identity. An important perspective on polyester is a theoretical stance that, particularly in the history of queer culture, celebrates rather than denigrates artifice and plasticity. Artifice, for example in the films of Jack Smith and Kenneth Anger, who I discuss in Chapter 5, is a source of joy and beauty. The ability of plastics to transform and morph into new forms has an enchanting quality. Writing in the 1970s, Roland Barthes admires the "magic" of plastic: "the quick-change artistry of plastic is absolute: it can become buckets as well as jewels." For Barthes, plastic's association with the domestic middle class is part of its extraordinariness: «until now imitation materials have always indicated pretension, they belonged to the world of appearances, not to that of actual use; they aimed at reproducing cheaply the rarest substances, diamonds, silk, feathers, furs, silver, all the luxurious brilliance of the world. Plastic has climbed down, it is a household material. It is the first magical substance which consents to be prosaic.»

The material of plastic-and polyester—has "magical" transformative possibility, not only in the creation of new products but in the creation of self. Thinking about plasticity as a theoretical

привабливості та успіху перед глядачем. Але разом з тим рух камери робить його більш жіночним. Така зміна чоловічого вигляду передусе новому концепту «чоловічої жіночності», що іноді з'являється у «Лихоманці суботнього вечора». Батько Тоні зневажливо порівнює його з дівчиною, та в певний момент фільму навіть простежується ідея засудження чоловіків-гомосексуалістів і людей з іншим кольором шкіри на вулицях Брукліну. Не будучи відверто політичним, фільм асоціює Бруклін очима Тоні із застарілими уявленнями про вираження ідентичності та жіночність. Частина його нового «себе» - це припущення того, що він має більш сучасний підхід до культурної різноманітності.

Тоні та Стефані захоплені ідеєю, що тканина і одяг є важливими елементами становлення ідентичності. Одним із ключових підходів до розгляду поліестеру у контексті квір-культури полягає в тому, що він не засуджується як штучний, а навпаки, прославляється за свою пластичність і стилізованість. Гарним прикладом шанування штучності є фільм Джека Сміта і Кеннет Ангер, який розглядається у Розділі 5. Менше з тим, гнучкість і здатність пластмаси набувати різноманітних форм наділяє цей матеріал магнетичною привабливістю. У своїй праці 1970-го року, французький філософ Роланд Барт захоплюється «магічністю» пластмаси, а саме: «швидкою та майстерною зміною форми. З нього можна зробити як корзинку, так і прикрасу». Барт стверджує, що для нього порівняння пластмаси з робітничим класом - це не ганьба, а ознака незвичності матеріалу: «досі штучні матеріали завжди вказували на удаваність, вони належали світу зовнішніх образів, а не реального використання; їхньою метою було дешеве відтворення найрідкісніших речовин — діамантів, шовку, пір'я, хутра, срібла, усієї розкішної блискучості світу. Пластик зійшов на рівень буденності, став побутовим матеріалом. Це перша чарівна речовина, яка погодилася бути буденною».

Матеріал пластику та поліестеру має «магічну» здатність до трансформації — не лише у створенні нових продуктів, а й у зміні власної форми. Розгляд пластичності, як теоретичного концепту, переноситься і на дискусії про гендер і

concept carries over into discussions of gender and language. Jack Halberstam embraces the political potential in recent debates about pronoun usage and trans identity. Gender transitioning is an ongoing, "plastic" process, not a singular event with a clear beginning and end; in keeping with this attitude, Halberstam states a desire "not to clarify what must categorically remain murky." Insisting on linguistic uncertainty rejects strict definitions of "male" and "female." In refusing to commit to certain definitions, Halberstam retains the plasticity and potential for change in the rhetoric of gender.

Part of the transformative possibility in plastic/synthetic material is in the way it forces us to question the idea of what is "natural." Much of the past and current debates around dress and identity expression return repeatedly to an attempt to define the "natural" and the "unnatural." Textiles in particular are divided into these categories for consumers, even though the processes of textile development and production are often less well-defined, as they incorporate both factory made and naturally sourced materials. "Unnatural" usually refers to the presence of chemistry or chemical processing. In Chapter 3's discussion of the film *Black Girl* I discuss how the Senegalese black woman at the heart of the story gradually restores her natural (not chemically processed) hair as she faces the truth of her situation—she is trapped in the horrors of racism and colonialism. The embrace of natural hair is political and self-affirming; Malcolm X writes of the "self-degradation" of chemically processing his hair, "literally burning my flesh to have it look like a white man's hair." This shows how the term "natural" can assume different ethical connotations depending on viewpoint and cultural context. The word "unnatural" as applied to sexual identities not labeled "heterosexual" has historically been used as a statement of judgment, suggesting an individual is distanced from their natural/"true" self.

мову. Американський вчений Джек Галберстам визнає політичний потенціал у сучасних дебатах щодо використання займенників і трансгендерної ідентичності. Гендерний перехід — це безперервний, «пластичний» процес, а не одноразова подія з чітким початком і кінцем. Відповідно до цього підходу, Галберстам висловлює бажання «не прояснювати те, що категорично має залишатися нечітким». Відмовляючись від фіксованих визначень, Галберстам зберігає пластичність і можливість змін у риториці гендеру.

Здатність пластмаси та синтетичного матеріалу змінювати форму, ставить під сумнів ідею «натурального матеріалу». Більшість дебатів тоді і зараз, стосовно вираження ідентичності в одязі та ідентичності як такої, постійно призводить до спроби визначити, що «натуральне», а що «штучне». Текстиль, зокрема, поділяється на ці категорії для споживачів, хоча процеси розробки та виробництва текстилю часто менш чітко визначені, оскільки включають в себе як фабричні, так і природні матеріали. «Фабричні» (або штучні) відносяться до матеріалів, виготовлених за допомогою додавання хімічних речовин та хімічної обробки. У Розділі 3, присвяченому фільму «Темношкіра з...», розповідається про те, як темношкіра дівчина з Сенегалу, головна героїня історії, поступово відновлює своє природне (не оброблене хімічно) волосся, коли раптом розуміє, що знаходиться у пастці жаху расизму та поневолення. Прийняття природнього волосся — це політичний акт і форма самоствердження. Малкольм Ікс писав про «знищення» свого волосся хімічними обробками так: «буквально спалюють себе, просто щоб їхнє волосся було як у світлошкірої людини». Це показує, як термін «натуральний» може набувати різних етичних відтінків, залежно від точки зору та культурного контексту. Термін «неприродний», застосований до нетрадиційних форм самоідентифікації в контексті сексуальності, історично мав оціночний характер і використовувався для припущення, що особа нібито відходить від своєї природної або "істинної" сутності.

As a defiantly unnatural fabric, polyester is uniquely poised to challenge the idea that "naturalness" is superior. Examples in queer history of embracing what is considered "unnatural" include nineteenth-century aesthetes and dandies and Joris-Karl's 1884 novel *Against Nature*. In bodily and architectural adornment, a taste for excessive, maximalist décor has historically been associated with femininity, flamboyance, and dandyism. This aesthetic can be traced further to the world of film melodrama and to layered, heavily ornamented sets and costuming. Synthetic fabric, and especially polyester, is part of an aesthetic tradition that uplifts the excessively feminine and the obviously artificial. Speaking about aesthetic conflict during the mid-1960s to mid-1970s, Mike Kelley explains the use of "displays of femininity as a sign of resistance": he says, "if the female is Other, then the homosexual is doubly Other since he is 'unnatural'."

The Gay Rights Movement took place alongside other movements such as back-to-the-land, the 1970s craft revival, and a growing awareness of the benefits of organic farming—in other words, a growing popularity of artisanal, anti-chemical, pro-local politics. At this same time, filmmaker John Waters wrote and directed films that celebrated the unnatural, the synthetic, and the artificial. Unlike *Saturday Night Fever*, which was created in the traditional Hollywood film system, Waters's films during this period were outside the industry, and were aligned with the punk, hippie, and other counterculture movements of the time. Waters, who is known for his celebration of uncomfortable subject matter, complicates our understanding of 1970s counterculture. His 1972 film *Pink Flamingoes*, like his 1981 film *Polyester*, takes as its title a tacky object representing 1950s suburbia and middle-class aspiration. *Polyester* revels in what society rejects as gauche and

Як відверто неприродна тканина, поліестер однозначно підходить для того, щоб кинути виклик ідеї, що «натуральність» є кращою за «штучність». До епохи прийняття неприродного можна приписати естетів, денді та новелу 19 сторіччя – Йоріс-Карла «Навпаки», 1884 року. Якщо говорити про тілесне та архітектурне оздоблення, то слід підкреслити, що смак надмірності та максималізму у декорі історично асоціювався з проявом жіночності, екстравагантності та дендизму¹⁰. Такі стилістичні особливості можна відстежити у світі кіно-мелодрами, рясно прикрашених декораціях та костюмах. Синтетична тканина, особливо поліестер, є частиною естетичної традиції, що значно підвищує і так надмірну жіночність та очевидну штучність. Говорячи про естетичний конфлікт протягом середини 1960-х до 1970х років, сучасний американський художник Майк Келлі пояснює використання «показу жіночності як знаку спротиву». Він говорить: «якщо жінка – Інша, тоді гомосексуал є вдвічі Іншим, ще з того часу як став «неприродним».

Рух за права ЛГБТ відбувався одночасно з іншими рухами, такими як «Назад до землі»¹¹, відродження ремесла у 1970 році. Зростала і обізнаність перевагами ведення органічного домогосподарства – іншими словами, зростала популярність ремісничої, антихімічної та локалістської політики. У цей час, кінорежисер Джон Уотерс писав та продюсував фільми, де відзначалася ненатуральність, синтетичність та штучність. На відміну від фільму «Лихоманка суботнього вечора», створеного в межах традиційної голлівудської кіносистеми, фільми Уотерса того періоду залишалися поза індустрією та відповідали панк-, хіпі- й іншими контркультурними рухами того часу. Уотерс, відомий за відзначення «незручних» тем у своїх кінокартинах, ускладнює наше розуміння контркультури 1970-х років. Його фільм «Рожеві фламінго», 1972 року, як і його фільм «Поліестер» 1981 року, отримали звання «дешевий та вульгарний», адже презентують історії людей середнього класу, що живуть у передмісті. Режисер фільму «Поліестер» надихнувся тим, що суспільство відзначає, як недоречне та відлякує, а саме: нетрадиційну красу, вираження гендерної ідентичності,

¹⁰ Денді (англ. dandy) - соціально-культурний тип XIX століття: чоловік, підкреслено стежить за естетикою зовнішнього вигляду та поведінки, вишуканістю мови.

¹¹ Рух «назад до землі» - це будь-який із різних аграрних рухів у різні історичні періоди.

repellent, including: unconventional beauty and gender expression, the frustrations of the middle-class housewife, and bourgeois aspirations to move up in class status. The film explores the multiple cultural connotations of this often reviled and trivialized fabric. Like the Douglas Sirk melodramas of the 1950s in which bourgeois women suffer under stultifying cultural restraints—and which influenced Waters-Polyester combines ironic camp with sincere feeling to deepen Francine's character and emotional complexity. Utilizing sound and, surprisingly, smell, Polyester creates a highly stylized environment in order to articulate Francine's social standing and ongoing despair at her condition.

Before introducing us to Francine, the film opens with an homage to past film-screening gimmicks that tried to sell smell experiences to theatrical audiences. A "mad" scientist announces the film will feature "Odorama," an accompanying scratch-and-sniff card to follow with numerical film cues. The smells include "gasoline" and "skunk"; we are warned, "some odors may shock you." Sensory revulsion is established as an important part of the mood and theme of the film. Soon after meeting Francine, we are acquainted with her exceptional sensitivity to smell. She notices the scent of new clothing, and sniffs an air freshener when she needs to relax. Notably, all of the smells in this beginning section of the film are synthetic. The fake floral, chemical aromas of synthetically produced scent are key to understanding Waters's celebration of the unnatural. Francine's (unexplained) attentiveness to constructed, scientifically enhanced smells works with other elements to create an overall multisensory "polyester" aesthetic for the film.

The song that opens Polyester carries us through a crane shot of the neighborhood and into the house where the drama begins. Tab Hunter croons Francine's name and calls her a "polyester queen."

невдоволення домогосподарками середнього класу та буржуазними вподобаннями, які «підвищують класовий статус». Фільм досліджує значну кількість культурних конотацій, часто зневаженої та знеціненої поліестерової тканини. Як от наприклад у фільмах-мелодрамах Дугласа Сирка 1950-х років, де буржуазні жінки страждають під гнітом задушливих культурних обмежень – і які вплинули на фільм Уотерса «Поліестер» - поєднують в собі іронічний кемп¹² зі щирим почуттям, щоб розкрити характер Франсін і підкреслити її емоційну глибину. З використанням звукових ефектів та запаху, Поліестер створює дуже стилізоване середовище задля того, аби виразити соціальне становище Франсін і разом з тим її неспинний розпач.

Перед тим як познайомити глядача з Франсін, фільм починається з пов'язанки до старих традицій кінопоказів, що використовували різноманітні трюки для створення ефекту запаху в залі. «Божевільний» вчений оголошує, що у фільмі буде використано *Odorama* — спеціальну картку зі скретч-ароматами, яку глядачі зможуть нюхати відповідно до нумерованих підказок у стрічці. Прикладами таких ароматів є «бензин» та запах «сунсу»; разом з тим, нас попереджають, що деякі запахи можуть шокувати. Важливою частиною настрою та теми фільму є чуттєва відраза. Згодом після зустрічі з Франсін, ми знайомимось з її незвичною чутливістю до запахів. Вона помічає запах нового одягу та глибше вдихає повітря, коли треба розв'язатись. Помітно, що усі запахи на початку фільму – штучні. Ключовим елементом, який вказує на те, що режисер фільму приймає штучність є несправжні квіткові, хімічні, штучно створені аромати. Неясна уважність Франсін до штучно створених, науково посиленних запахів поєднується з іншими елементами, формуючи загальну багатосенсорну «поліестерову» естетику фільму.

«Завіси» фільму Поліестер відкриваються з піснею, що супроводжує нас під час зйомки «кранівного плану» району та веде до будинку, де розгортається драма.

¹² Кемп (camp) — це специфічний термін, що описує навмисно перебільшену, китчову або театральну естетику, часто з елементами іронії та гротеску.

A handheld camera moves through the front door, around the house, and upstairs to our protagonist, Francine, who is getting ready at her dressing table. Surrounded by the paraphernalia of feminine artifice—hair removal products, home fragrance, perfume—we watch Francine as she engages in the private rituals of bodily preparation. She wears a tight-fitting girdle and bra, and checks her underarms for odor. Francine alters her odor in an attempt to cultivate femininity and conventional heterosexual desire.



Figure 2.2 Divine as Francine Fishpaw. Credit: Polyester (dir. John Waters, 1981), New Line Home Entertainment, Inc.

Sianne Ngai writes, "artists as well as philosophers have demonstrated that desire and disgust are dialectically conjoined." Throughout the film, Francine's desire to be desired is received with disgust. In *Polyester*, the emotions associated with polyester fabric are also associated with the character of Francine. Over and over, we see people repulsed by Francine—by her vulnerability, her naïveté, her willingness to trust despite being consistently rejected and taken advantage of. Echoing many female leads in "women's pictures" and melodramas, Francine is a victim, and the plot follows her repeated humiliations. Like *Cabiria* in Federico Fellini's 1957 film *Nights of Cabiria* (and *Charity* in the 1969 musical version, *Sweet Charity*, directed by Bob Fosse), Francine faces tragedy and disappointment despite her relentless hope that things will turn out differently.

Таб Гантер ніжно наспівує ім'я Франсін і називає її «королевою поліестеру». Камера рухається через вхідні двері, по першому поверху та нагору до нашої головної героїні Франсін, яка збирається за своїм туалетним столиком, оточена атрибутикою жіночих засобів для штучної епіляції та парфумами. Вона вдягнена в обтягуючий корсет і бюстгальтер та перевіряє, чи немає неприємного запаху під пахвами. Франсін завжди намагається пахнути добре, адже вважає, що це культивує її жіночність та гетеросексуальне бажання.



Зображення 2.2 Божественна, як Франсін Фішпоу. Фільм «Поліестер» (реж. Джон Вотерс, 1981), New Line Home Entertainment, Inc.

Американська теоретик культури Сієнн Нгай пише: «художники, як і філософи продемонстрували, що бажання та відраза діалектично пов'язані. Протягом фільму, бажання Франсін бути бажаною сприймається з відразою. У фільмі «Поліестер», відношення до поліестерової тканини та персонажа Франсін однакове. Франсін викликає огиду через свою вразливість, безпосередність, бажання довіряти іншим, попри постійні відмови та корисливість. Подібно до багатьох героїнь «жіночих картин» і мелодрам, Франсін є жертвою, і сюжет розгортається навколо її постійних принижень. Як і Кабірія у фільмі Федеріко Фелліні «Ночі Кабірії», 1957 року (і Чаріті у фільмі-мюзиклі «Мила Чаріті», 1969 року, режисера Боба Фосса), Франсін стикається з трагедією і розчаруванням, незважаючи на невпинну надію на те, що все обернеться інакше.

Cabiria is a prostitute, and Francine is a middle-class housewife. Both long for respect and attention while those around them laugh at them and take advantage of them. As targets of ridicule, the lives of these characters inspire sympathy in their viewers. Francine's husband and children are depicted insulting her- even Francine's own mother is cruel to her. Waters skirts the line between comedy and melodrama, using exaggeration to make Francine both comic and tragic. She longs for love and faces repeated rejection. Sandra, the woman with whom Francine's husband is having an affair, brags to Francine that she wears clothes made from "the finest of polyester and I didn't pay for them." The thought of polyester as a "fine" fabric is humorous; at the same time, the attentions her husband has given his mistress while disparaging and rejecting Francine exposes yet another layer of Francine's suffering.

Francine aspires to an idyllic marriage and home life. Like Tony in Saturday Night Fever, she imagines life and love outside of her current situation. Francine's longing for a conventional middle-class life is mirrored in the character of Cuddles, Francine's best friend and the one person in the film who is genuinely kind to her. Cuddles was Francine's maid until she inherited money and immediately assumed the life of an American woman born into old-money wealth: she plays polo, wants to move to Connecticut, and plans her debutante coming-out party. Both Cuddles and Francine continually expose their lower-class status and their dreams of different lives; however, while Cuddles embraces her fantasy, seemingly immune to humiliation, Francine becomes an increasingly abject object of derision.

In revealing the collective revulsion at Francine—her odor, her body, her embarrassing emotions-Waters conflates Francine with polyester fabric. Creating what we might think of as a humanized, metaphorical representation of polyester in the fictional character of Francine, Waters explores larger questions of difference,

Кабірія – повія, а Франсін – домогосподарка середнього класу. Обидві мріють про повагу та увагу, поки оточуючі сміються над ними та безупинно користуються добротою. Життя цих героїнь викликає співчуття у глядачів. Чоловік та діти Франсін змальовані негативно, адже ображають головну героїню – навіть рідна мати жорстоко до неї. Уотерс балансує на межі між комедією і мелодрамою, використовуючи прийом перебільшення, щоб зробити Франсін одночасно комічною і трагічною. Вона бажає любові, але стикається з постійними відмовами. Сандра, жінка, з якою чоловік Франсін завів роман, хвалиться, що надягає одяг, виготовлений з «найкращого поліестеру, за який не заплатила ні копійки». Думка, що поліестер є «найкращою тканиною» є доволі гумористичною; одночасно з цим, прояви уваги, які її чоловік дарує коханці, разом зі зневагою та відмовою до Франсін, розкриває ще один рівень страждань головної героїні.

Франсін прагне до ідеального шлюбу та сімейного життя. Як персонаж Тоні з «Лихоманки суботнього вечора», вона уявляє життя та кохання поза межами своєї реальності. Тужіння Франсін за звичайним середньостатистичним життям відображається у персонажі на ім'я Каддлс - найкраща подруга Франсін та одна з персонажів у фільмі, які проявляють до неї щирість та доброту. Каддлс була покоївкою Франсін, доки не успадкувала кошти родини та одразу прийняла життя Американської жінки, народженої у багатстві родової аристократії. Вона грає в поло, хоче переїхати до штату Коннектикут та планує свою дебютну вечірку. І Кадлз, і Франсін постійно виставляють напоказ свій статус нижчого класу та свої мрії про інше життя; однак, якщо Кадлз втілює свої фантазії, здавалося б, беззахисна перед приниженням, то Франсін стає дедалі більш жалюгідним об'єктом насмішок.

Виявляючи колективну огиду до Франсін - її запаху, тіла, сором'язливих емоцій - Уотерс порівнює Франсін з поліестеровою тканиною. Створюючи своєрідний одухотворений, метафоричний образ поліестеру в персонажі Франсін, Уотерс досліджує глибші питання відмінності, відторгнення та бунтарського потенціалу, який відкривається, коли ми починаємо уважніше придивлятися до непомітних речей повсякденного життя.

rejection, and the subversive potential in playing close attention to overlooked everyday objects.

In examining the attempt to find love in the midst of humiliation, Waters-while also relying on parody and satire-foregrounds the experiences of those who feel marginalized. Here, polyester serves as a useful touchstone for reading Francine: while not necessarily a prominent prop in the film, polyester fabric evokes the intangible emotions of being socially rejected and "othered."

Francine is played by Divine, a man in drag; however, in the film as a whole, trans identity is not a primary theme. The point of the film is not that a man is wearing traditionally feminine clothes but that this is a character who is doing all she can to achieve the supposed rewards of being a good woman. As he does not confront the question of gender expression directly, Waters turns the idea that there is a "natural," biologically determined femininity on its head. In focusing on Francine's character rather than the person acting in the role, Waters successfully shifts the thematic focus from the identity of the actor to sexism and anti-femininity. Julia Serano offers a nuanced reading of how the rigid association of femininity with artifice and "unnaturalness" harms all kinds of women. Serano writes, "in a world where femininity is so regularly dismissed, perhaps no form of gendered expression is considered more artificial and more suspect than male and transgender expressions of femininity." In defining the concept of femininity and breaking down its association with fakeness, Serano rejects the idea that femininity is not feminist.

Disgust for what is "natural" and an embracing of what is fake, constructed, and synthetic acknowledges that plastic and plasticity are part of our contemporary reality. The idea that chemical artifice is now part of everyday life is central to Paul B. Preciado's *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, a creative and theoretical look at the intersection of sexuality, chemistry, and technology. Preciado

Досліджуючи спробу знайти кохання посеред приниження, Уотерс, покладаючись на пародію та сатиру, висуває на перший план досвід тих, хто відчуває себе відторгненим. Тут поліестер слугує корисним орієнтиром для прочитання образу Франсін: хоча він не обов'язково є важливим реквізитом у фільмі, поліестерова тканина викликає нематеріальні емоції, пов'язані з соціальним відторгненням та «інакшістю».

Роль Франсін грає актор Дивайн, чоловік у жіночому образі; однак, у загальному сюжеті фільму транс-ідентичність не є основною темою. Суть фільму не в тому, що чоловік носить традиційно жіночий одяг, а в тому, що це персонаж, який робить все можливе, щоб досягти передбачуваної винагороди за те, що він є хорошою жінкою. Оскільки Уотерс не протистоїть питанню вираження гендерної ідентичності напряду, він руйнує уявлення про «природну», біологічно закладену жіночність. Зосереджуючись на персонажі Франсін, а не на людині, яка грає цю роль, Уотерс вдало зміщує тематичний фокус з особистості актора на сексизм та антифемінізм. Американська письменниця Джулія Серано подає тонке й глибоке тлумачення того, як жорстка асоціація жіночності з штучністю та «неприродністю» завдає шкоди всім жінкам без винятку. Серано пише: «у світі, де жіночність так регулярно відкидається, мабуть, жодна форма гендерного самовираження не вважається більш штучною і більш підозрілою, ніж чоловіче і транс гендерне вираження жіночності». Визначаючи поняття жіночності та руйнуючи його асоціацію з фальшивістю, Серано відкидає ідею про те, що жіночність не є феміністичною.

Відраза від «природного», прийняття штучного та синтетичного підтверджує те, що пластмаса та пластичність є частиною нашої сучасної реальності. Ідея про те, що хімічна штучність стала частиною повсякденного життя, є центральною у книзі Пола Б. «Пресіадо *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*», - творчого та теоретичного погляду на перетин сексуальності, хімії та технологій. Пресіадо описує, як пластик, «в'язкий, напівжорсткий матеріал, який є водонепроникним, термічно та електрично

describes how plastic, “a viscous, semi-rigid material that is waterproof, thermally and electrically resistant, produced by artificial propagation of carbon atoms in long chains of molecules of organic compounds derived from petroleum, and whose burning is highly polluting,” became an increasingly significant cultural and technological, as well as environmentally destructive, force in the twentieth century. Polyester is one result of this social, sexual, political phenomenon.

Significantly, Francine's job in Polyester, a film made at the end of the 1970s, is that of a housewife. In the 1970s, second-wave feminist movement in the United States and elsewhere questioned the idea that being a domestic wife and mother was a biologically determined role. The Wages for Housework movement, an international network of groups dedicated to activism for caregiving and other forms of reproductive labor, advocated for recognizing housework as work. In "Wages for Housework and Social Reproduction: A Microsyllabus," Arlen Austin, Beth Capper, and Tracey Deutsch tell us, "this movement attunes us to how the devaluation of reproductive work sustains capitalism's racial, sexual, and global hierarchies. It also attests to the ways in which actors on both the right and the left have disregarded, disavowed and rebuffed demands to take social reproduction and carework seriously."

In discussing feminist works that are increasingly attentive to the importance of technology and chemistry in gender/sexual identities, it is useful to revisit representations of femininity during second-wave feminism. The idea of a “natural” femininity was debated in the 1970s, especially in relation to the perception of women as innately suited to being housewives. Second-wave feminist critique of this labor division raised questions about domestic work and social value. As Rozsika Parker writes, “The conviction that femininity is natural to women (and unnatural in men) is tenacious. It is a crucial aspect of patriarchal ideology,

стійким, та вироблений шляхом штучного з’єднання атомів вуглецю в довгих ланцюгах молекул органічних сполук, отриманих з нафти, і спалювання якого забруднює навколишнє середовище», став все більш значущим культурно та технологічно, а також екологічно руйнівною силою ХХ століття. Поліестер є одним із результатів цього соціального, сексуального та політичного явища.

Показово, що у фільмі «Поліестер», знятому наприкінці 1970-х років, Франсін працює домогосподаркою. У 1970-х, друга хвиля феміністичного руху у Сполучених Штатах та будь-де ще, поставило під питання ідею, що роль домогосподарки та дружини була біологічно закладеною. Рух «Заробітна плата за хатню роботу», міжнародна мережа груп, що займаються активізмом у сфері догляду та інших форм репродуктивної праці, виступає за визнання хатньої роботи - роботою. У книзі «Заробітна плата за хатню роботу та соціальне відтворення: Мікропрограма» Арлен Остін, Бет Каппер і Трейсі Дойч розповідають, що цей рух привертає нашу увагу до того, як знецінення репродуктивної праці підтримує расові, сексуальні та глобальні ієрархії капіталізму. Це також свідчить про те, як представники правого та лівого спектра політичних сторін ігнорували, дезавували та відкидали вимоги серйозно ставитися до соціального відтворення та доглядової праці».

Обговорюючи феміністичні праці, які приділяють дедалі більше уваги значенню технологій і хімії у формуванні гендерних та сексуальних ідентичностей, доцільно повернутися до репрезентацій жіночності часів другої хвилі фемінізму. Ідея «природньої» жіночності була темою суперечок у 1970-х, особливо у відношенні до сприйняття жінки як «природно підходящої» для домогосподарства. Феміністична критика такого розподілу праці другої хвилі підняла питання про домашню працю та її соціальну цінність. Британська психотерапевтка Розсика Паркер пише: «переконавання у тому, що жіночність у жінки має бути природньою (та неприродньою для чоловіка) - устатковане. Це важливий аспект патріархальної ідеології, що санкціонує жорсткий і

sanctioning a rigid and oppressive division of labour. Thus women active in the upsurge of feminism which began in the 1960s set out to challenge accepted definitions of the innate differences between the sexes, and to provide a new understanding of the creation of femininity.”

Parker's book *The Subversive Stitch* continues to be an influential study at the intersection of feminism and textile studies. Parker explains the way textile work has presented women with a simultaneously liberating and restricting occupation: "Historically, through the centuries, it [embroidery] has provided both a weapon of resistance for women and functioned as a source of constraint. It has promoted submission to the norms of feminine obedience and offered both psychological and practical means to independence." Parker's interest in defining what we think is "natural" in terms of gender is relevant to my examination of textiles, particularly in how textile "craft" was both embraced and disparaged during this time period.

деспотичний розподіл праці. Таким чином, жінки, активні учасниці підйому ідей фемінізму, який розпочався в 1960-х роках, поставили собі за мету кинути виклик загальноприйнятим визначенням вроджених відмінностей між статями, і запропонувати нове розуміння жіночності».

Книга Розсики Паркер «*The Subversive Stitch*» продовжує бути впливовим дослідженням взаємозв'язку між фемінізмом та дослідженням текстилю. Паркер пояснює, що робота з текстилем давала жінкам можливість звільнитись від тягара і одночасно обмежувати себе: «вишивка історично, протягом століть, була засобом жіночого спротиву, а, разом з тим, і формою обмеження. Вона зміцнювала норми жіночої покори, проте водночас забезпечувала як психологічні, так і практичні шляхи до незалежності». Інтерес Паркер визначити те, що є «природним» з точки зору гендеру, має відношення до мого дослідження текстилю, зокрема до того, як текстильне «ремесло» було одночасно прийняте і принижене в цей період часу.

Chapter 2

Approaches to Translating Textile Terminology in Film Discourse: A Case Study of Textiles on Film by Becky Peterson

Chapter 2.1. Becky Peterson as a text creator

Becky Peterson is an honored academic and author, whose research focuses on the intersections of media, material culture, and gender expression. Her groundbreaking work, *Textiles on Film*, explores the cultural and emotional resonance of textiles as employed in cinema, offering a comprehensive analysis of the role fabrics play in shaping mood, character, and meaning. This interdisciplinary study draws from film, fashion, and textile studies, providing valuable insights into how textiles function as visual and symbolic tools in cinematic narratives.

Dr. Peterson holds advanced degrees, including an MFA in Poetry and a PhD in English. She has contributed numerous articles on film, literature, and materiality to esteemed scholarly journals. Her broader academic interests encompass the representation of labor and gender in both visual and literary arts. In addition to her scholarly output, she has published poetry and book reviews in prominent outlets, such as *Hyperallergic* and *The Rumpus*.

Her work, particularly *Textiles on Film*, is of significant value to scholars in the fields of film, fashion, and design. The genre of the book is a film critique. It is a highly recommended text for those interested in understanding how the materiality of fabrics contributes to cinematic storytelling. Through her research, Peterson demonstrates a nuanced understanding of how textiles, far from being mere set decorations, are integral to the conveyance of character, mood, and deeper societal themes within films.

In *Textiles on Film*, Peterson examines an array of films from various genres, emphasizing how materials such as satin, polyester, and velvet encapsulate notions of gender and labor. She approaches the subject from multiple academic perspectives, integrating gender studies, film studies, and literary analysis. Beyond her written work, Peterson actively engages in academic and public dialogues on textiles in media, frequently giving talks and contributing to broader conversations in the field.

One of the book's strengths lies in its interdisciplinary methodology. Peterson draws from a broad spectrum of cinematic examples, ranging from classical to contemporary films, and offers a detailed analysis of how costumes, fabrics, and patterns function not only as functional attire, but as narrative extensions, that deepen a film's thematic richness. From the elegant draped silks in historical dramas to the course, industrial textures, seen in dystopian genres, she demonstrates how textiles help construct the visual language of cinema, adding layers of subtext that enrich the viewer's experience. Particularly compelling is Peterson's exploration of textiles as reflections of socio-political contexts. She delves into the ways costumes signify power, class, gender, and identity, analyzing films such as *Gone with the Wind* and *Blade Runner*. These case studies serve as illustrative examples of the intricate relationship between fabric and identity, as well as the broader cultural implications. Moreover, her discussion of Edith Head's contributions, as a costume designer highlights the historical use of textiles to express character development, internal conflict, and cultural transitions.

However, *Textiles on Film* is not without its challenges. Some readers may find Peterson's in-depth analyses overly technical, particularly those who are not well-versed in textile design or film theory. For readers outside the fields of film and fashion studies, the more nuanced discussions may require additional contextual research to fully appreciate the complexities of her arguments.

Despite these challenges, *Textiles on Film* remains an indispensable resource for students, scholars, and film enthusiasts alike. Peterson's work opens new avenues for film interpretation, and enriches our understanding of how visual aesthetics influence cinematic storytelling. Her

scholarship offers a compelling testament to the pivotal role that costume design and materiality play in shaping both the visual and cultural significance of films.

In conclusion, *Textiles on Film* represents an insightful and substantial contribution to the fields of film studies and textile history. Peterson's interdisciplinary approach encourages readers to engage with films in a more profound way, revealing the often-overlooked narrative threads that textiles weave into the cinematic experience.

Chapter 2.2. Theoretical aspects of jargon analysis

In this study, the text provided for translation is characterized by a wide range of terminology. It covers three thematic areas - art, cinema, and textiles - and correspondingly contains metaphorical expressions and quotations. The process of translation a scientific and journalistic text was accompanied by a number of complications, caused by lexical and semantic features, cultural and ideological factors, and stylistic aspects. In the indicated chapter, the main translation challenges are provided. Along with it, they are professionally characterized and assessed by their impact on the quality of the final text.

Since the main topic of the study is the analysis of film industry jargon versus generally accepted terminology, in the indicated chapter, the concepts and appropriateness of terms “jargon” and “jargonism” are provided. According to the Ukrainian associate professor O. Glazova, “jargon” and “jargonism” are equivalent in nature, but indeed both have dissimilar connotations. Consequently, jargon is a characteristic style of speech inherent in certain social, age, or professional groups, united by common interest or long-term stay together. Jargon refers to platitudinous or meretricious ideas presented either in the colorless language of bureaucracy (technocracy, chancery language, officialese), or in the literary/national tradition of 'folk' (Newmark, 2008, pp. 209-210). To support the aforementioned theory, the following sentence can be provided: *The shirt, for Tony, is an object of desire that he believes can lead to the fulfillment of another desire: a move up in class status. (p. 31).* The idea of a shirt as an “object of desire” that leads to “social upgrade” sounds like an analytical formula, but it is essentially an over-intellectualized platitude: understandable that clothes often signal status, and it should not be put into a formula like “fulfillment of another desire”. Jargon differs from the literary language in its specific vocabulary and pronunciation, but does not have its own phonetic and grammatical system. Unlike argo (argotism), a type of social dialect, used by a certain group of people (on any grounds) to prevent people outside the group from understanding their conversations, slang is open, and occurs among relatively broad, mostly youthful groups of native speakers. The psychological basis for the emergence of jargon in certain groups of native speakers is their desire to be witty, to impress their interlocutors with freshness and vividness of expression, to show disdain or indifference to the subject of expression, and to avoid habitual worn-out words or expressions. In the translation text, the author used jargon precisely out of a desire to be witty and to point out the exact term that describes a particular action or object (The Encyclopedia of the Ukrainian Language, 2004, pp. 183-184). Accordingly, in this study, the source text contains jargon. Such an author's approach was made precisely out of a desire to be witty and to point out the exact term, describing a particular action or object. For instance: ... *fixation on the figure of the woman.* (p. 13); ... *embrace by fascists and Nazis.* (p. 13); ... *black satin marks its wearer as unmarriageable.* (p. 14). All the aforementioned examples serve as the critical theory jargon.

The right choice of jargon translation ensures accurate conveyance of meaning, taking into consideration cultural, social, and emotional nuances, which allows to maintain authenticity and the original style. This is important for effective communication with the target audience and avoiding misunderstandings or mistakes, that could distort the meaning or tone of the text.

Jargonisms are defined as words or expressions, used by members of a particular social or professional group. Indeed, jargonisms are the use of jargon. Academically, jargon is a system of

informal vocabulary, and jargonisms are individual words or expressions in the whole system (The Encyclopedia of the Ukrainian Language, 2004, p. 184).

Finally, the term jargonism was used for the analysis, since the study refers to specific words or expressions used within informal vocabulary or a specific language group that may be characteristic of a particular cultural or social context in a book.

The important aspect of the study is in the same manner a myriad of metaphorical expressions, concomitantly called translation challenges. The interpretation of the term metaphor is a semantic process in which a linguistic unit or category is transferred from one object to another, based on perceived similarities (The Encyclopedia of the Ukrainian Language, 2004, p. 334). Appropriate examples of metaphor in the translation text are: ... *polyester is emblematic of youth culture and style. (p. 31); ... create the special look of the disco light. (p. 32)*. Therefore, the metaphor is based on a curtailed or hidden comparison, and, more broadly, on the implicit analogy of the new with the existing, the “farther” with the “closer”, the lesser known with the better known, etc. Appropriate examples of the metaphorical analogy in the text are: ... *polyester fabric takes on a particular sheen under the flashing lights. (p. 32); In the nightclub setting, the lighting does not try to appear natural; in fact, we are encouraged to admire its fake, plasticky beauty. (p. 32)*. Metaphor can be considered in many approaches of lexical semantics, such as the semasiological approach - as one of the main ways of creating figurative meaning, changing the meaning of linguistic units and developing linguistic semantics. In the source text metaphors of the semasiological approach are used. Appropriate examples of the metaphors of the semasiological approach in the text are: *Sensory revulsion is established as an important part of the mood and theme of the film. (p. 36); Polyester revels in what society rejects as gauche and repellent, including: unconventional beauty and gender expression. (p. 36)*.

To provide an adequate translation of the term from the English language into the Ukrainian language, the word formation, morphological structure, and, moreover, semantic differences from common words ought to be recognized. Terms are divided into simple, derivative terms - suffixed, prefixed, suffixed-prefixed, compound, and phrase terms (Karaban, 2004). Simple terms consist of a single root, without affixes, or other parts of the word. For instance, the word *luster*, which is translated as *блиск*, can be provided as an appropriate example. Suffixed derivatives are formed with the help of a suffix, for example, *spectacular*, translated as *вражающий* (spectacle + -ar). Prefixed derivatives are formed with the help of prefixes, for instance, *overt*, translated as *відкритий* (over- + root). Suffix-prefix terms that have a suffix and a prefix, such as *interweaving*, translated as *переплетіння* (inter- + weave + -ing). Compound terms, consisting of two or more roots, for instance, *crosscut*, translated as *нонеречний розріз* (cross + cut). Phrase terms with two or more words, as *satin weave*, translated as *атласне переплетення*.

Lexical and semantic difficulties. The translation of terminology from three different industries as cinema, art, and textiles appeared challenging. Significant difficulties were caused by the same terms, requiring different translations in dissimilar contexts. Therefore, to overcome translation challenges, the two main translation techniques classifications were taken: V. Karaban and Molina, L., & Hurtado Albir, A. Both authors propound systematizing translation techniques, depending on the specifics of the text and context.

Considering cinematic context, the term *multiple layered surfaces*, translated with calque as *багатошарові поверхні*, can be provided. The aforementioned expression is used to describe complex sets, multi-dimensional framing, or digital compositions that create visual depth. Considering art context, the term *satin-clad*, translated with calque as *одягнений у сатин*, or *вбраний у сатин*, can be provided. Considering the textile industry context, the term *weft*, translated with the established equivalent as *уток*, can be provided. The choice of translation technique determines whether the translation will be understood by the recipient or not. Consequently, culture is defined as the way of life and its manifestations that are peculiar to a community, that uses a particular language as its means of expression (Newmark, 2008, pp. 94-95).

Along with lexical and semantic challenges, the text contains gender, racial, and cultural aspects. Appropriate examples of aforementioned are: *Polyester revels in what society rejects as gauche and repellent, including: unconventional beauty and gender expression...* (p. 36); *While many of the films of this period are noteworthy for their absence of any discussion or representation of racial diversity, the association of "blackness" with danger and threat reflects the unspoken racist attitude present in the worlds of these films.* (p. 14); *The idea that a single fabric type can absorb, alter, and disseminate cultural information, particularly in representations of gender, class, and power.* (p. 24). As in the skopos theory, translation is considered as a communicative act that occurs across cultural barriers, and the main criterion is the specific function of the translation for its intended recipient. (Snell-Hornby, 2006, p. 59). In the text, the gender aspects can be divided into the codedness of clothing, fabrics as a symbol of control or rebellion, and cross-gender wearing of fabrics. The coded nature of clothing in *Textiles on Film* is described by fabrics and textures that are often associated with certain gender norms. For instance, *her skin appears as satiny as the sheen on the fabric of her dress*, enhancing the image of femininity in films; or *the shine on satin gives it a metallic look*, enhancing the idea of shiny materials in films to have been associated with glamour. Furthermore, women's clothing in certain textures (for instance, stiff corsets or heavy fabrics), can symbolize oppression or, conversely, emancipation. The term emancipation appeared in the middle of the 19th century, and initially meant the movement of women for liberation from dependence and oppression, the abolition of restrictions on the basis of gender, and the desire for legal gender equality (Krotova, 2012, p. 3). The appropriate examples of the aforementioned are: *the shininess of her costuming throughout reinforces the idea that her body operates as a kind of currency.* (p. 17); *Lulu constantly moves against and away from the moralizing of her social circles.* (p.16). Conjointly, clothing and textiles in films, provided in the text, can undermine traditional gender roles, when actresses/actors wear materials that are "atypical" for their gender. An appropriate example of the aforementioned in the text is: *we are encouraged to look at Tony in the same way he looks at women; the camera moves up and down his body admiringly.* (p. 33). Additionally, the use of white clothing (e.g., purity, innocence) for white characters, and dark fabrics for negative or "other" characters, often reinforces stereotypes. In films, fabrics can be exploited to create the "color" of certain racial groups, sometimes in a stereotypical or superficial way. For instance, *there are examples of the use of black satin as code for 'bad' women...* (p. 13); *Art Deco design... punctuated with images that reflect the Orientalist and Primitivist trends of the period.* (p.13). Ultimately, there are cultural aspects presented. It reveals class affiliation, as textiles can signal the social status of characters (silk for the rich, rough fabrics for the poor). An appropriate example of the aforementioned is: *Tony's longing for the higher-priced polyester shirt shows us that he shares this class aspiration.* (p. 31).

Eventually, the choice of fabrics in films of a certain era can convey predominant messages. The translator's initial responsibility is to recognize cultural references. Moreover, as an American translator, Lawrence Venuti wrote, the translator is obliged to take into consideration the differences between culturally specific concepts of translation and respect the communicative intentions of the source language author (Venuti, 2008).

The combination of terms from different fields makes it difficult to ensure the integrity of the translation, as it is necessary to preserve the academic style of the text, and ensure that the terms are exactly in line with the context and the general concept of the translated material.

In this study, a composite approach to translation was used, based on Karaban's classification and complemented by Molina, L., & Hurtado Albir, A. techniques. This combination allowed to take into account both lexical and grammatical transformations, and cultural peculiarities, which is important when translating from the English language into the Ukrainian language. V. Karaban, allows to work with traditional lexical and grammatical techniques that ensure accuracy and clarity in translation, when Molina, L., & Hurtado Albir, A. offer more flexible techniques, that allow to work better with realities and cultural aspects, as well as add techniques for working with specialized terms and phrases. The following composite approach was used:

Adaptation. In this study, the usage of adaptation by *Molina, L., & Hurtado Albir, A.* classification is appropriate, since it is distinguished as a separate translation technique. Since the text contains many cultural elements, need to be acceptable or familiar to the target language culture, the aforementioned technique was decided to be used. Adaptation is a replacement of a ST cultural element with one from the target culture (*Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 14*). For instance, a verb *to strut*, translated as *крокувати*; *Beauty Repair Shop*, translated as *Салон краси*; *risqué costumes*, translated as *відверті костюми*.

Amplification. In this study, the amplification technique by *Molina, L., & Hurtado Albir, A.* classification was used, inasmuch the text requires adding information absent in the source text, but necessary for a full understanding of the content in the target text (*Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 15*). For instance, a word *jeweled*, translated as *прикрашений коштовностями*; *pinnacle*, translated as *вершина досягнення*; *disemboweled*, translated as *...вона витягне його нутрощі...*

Borrowing. In this study, the borrowing technique by *Molina, L., & Hurtado Albir, A.* classification was used. Borrowing is considered as an independent technique, which consists in transferring a word from the source language to the target language (*Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 15*). With aforementioned technique, we are allowed to more accurately analyze the transfer of realities, terms, and names that have no equivalent, as well as to distinguish borrowing from calquing or description, which is important for the accuracy of translation analysis. For instance, a word *mise-en-scène*, translated as *мізансцена*.

Literal translation. According to *Molina, L., & Hurtado Albir, A.*, literal translation is a technique that involves the literal translation of language units, with the maximum possible preservation of grammatical structure and lexical composition. It is acceptable only if it does not violate the norms of the target language (*Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 15*). For instance, a word *interweaving*, translated as *переплетіння*; *liberating*, translated as *незалежність*; *suitor*, translated as *залицяльник*.

Calque. In this study, the translation technique calque was implemented, according to the *Molina, L., & Hurtado Albir, A.* classification. Calque is a translation technique that involves the literal reproduction of the components of a foreign language expression, often with the formation of new phrases in the target language. Calque is used when preserving the structure contributes to clarity, and does not cause semantic disruptions (*Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 15*). For instance, a term *satin-clad*, translated as *вбраний у сатин*; *fast-paced point of view*, translated as *швидка зміна поглядів*; *in a scintillating urban setting*, translated as *у блискучому міському середовищі*.

Description. The use of the description technique is justified within the *Molina, L., & Hurtado Albir, A.* classification, as it involves the descriptive transmission of a concept that has no established equivalent in the target language. This approach allows a clear distinction to be made between the added information and the necessary description of a term or cultural phenomenon, which ensures analytical accuracy in analyzing the translation solution (*Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 15*). For instance, a collocation *whip pan*, translated as *панорамування (тип обертання камери)*.

Discursive creation. In this study, the discursive creation technique by *Molina, L., & Hurtado Albir, A.* classification was used. It involves the creation of a new expression or term that is not formally related to the words of the original, but is semantically adequate in the context (*Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 15*). For instance, *perpetuate*, translated as *підкреслювати*; *fragile*, translated as *м'який*; *slut*, translated as *розважатися*.

Established equivalent. In this study, the established equivalent technique by *Molina, L., & Hurtado Albir, A.* classification was used, as this technique allows to accurately convey terms, phrases, and fixed expressions that already have a common equivalent in the target language (*Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 15*). For instance, a collocation *tracking shot*, translated as *відстеження кадрів*; *horse-drawn carriages*, translated as *кінні екіпажі*; *art historian*, translated as *мистецтвознавець*.

Generalization. In this study, the generalization technique by V. Karaban's classification was used, which involves replacing a specific or particular term with a more general concept in the target language. This approach is used when the exact equivalent is absent or incomprehensible to the target recipient, as well as for stylistic or semantic adaptation (Karaban, 2004). For instance, a term *garment*, translated as *тканинний виріб*; *night out*, translated as *вечірка*.

Linguistic amplification. The linguistic amplification technique is used as part of the Molina, L., & Hurtado Albir, A. approach, inasmuch it involves adding lexical or grammatical units necessary to maintain the grammatical and stylistic completeness of the translation (Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 15). For instance, *gravity-defying*, translated as *кидати виклик гравітації*.

Modulation. In this study, the modulation technique by V. Karaban was used, which consists in changing the logical or semantic perspective of a statement while maintaining the content. Such a transformation makes it possible to convey the same idea by other linguistic means, making the statement more natural and understandable for native speakers of the target language (Karaban, 2004). For instance, a word *bail out*, translated as *рятувати*; *stage door*, translated as *службовий вхід*.

Reduction. In this study, the technique of reduction is considered through the prism of V. Karaban's classification, in particular, as omission - one of the lexical translation techniques. Omission (reduction) is used, when a certain element of the original is redundant, does not carry a significant semantic load, or does not meet the norms of the target language, and its removal does not distort the meaning of the message (Karaban, 2004). For instance, *easy-care qualities*, translated as *легкий догляд*.

Particularization. In this study, the particularization technique by Molina, L., & Hurtado Albir, A. classification is used, inasmuch it allows to use more precise or concrete terms (Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 15). For instance, *banter*, translated as *вести жартівливу бесіду*.

Transposition. In this study, the transposition technique by V. Karaban was used, which involves changing the grammatical form or part of speech, while preserving the meaning of the statement. This transposition allows the adaptation of the sentence structure to the norms of the target language, ensuring naturalness and stylistic consistency of the translation (Karaban, 2004). For instance, *insulted*, translated as *зневага*; *trapped*, translated as *настка*; *detached*, translated as *відокремлюватись*.

As a consequence, in this chapter, the expediency of using the V. Karaban's classification of translation techniques as the main theoretical basis, supplemented by individual techniques according to Molina, L., & Hurtado Albir, A. has been substantiated. The indicated approach allows to ensure accuracy, semantic adequacy, and stylistic naturalness of translation, as well as taking into account the cultural and contextual features of the English-Ukrainian language pair, along with cultural peculiarities.

Chapter 2.3. Translation techniques used for the translation analysis of the book *Textiles on Film*

Translation is a complex and multifaceted process that encompasses not only linguistic, but also cultural interaction between two different communication systems. According to the Handbook of Translation Studies, the translation is seen as “the process and result of the interlingual and intercultural communication, which means reproducing the content and form of the source text, using another language, taking into account the norms of this language and cultural context” (Handbook of Translation Studies, 2010).

The aforementioned definition emphasizes that translation is not only a technical reproduction of the text information, but also a process that involves a deep understanding of the cultural and social characteristics of both language systems.

Translation is not just a matter of automatically replacing words and grammatical structures of one language with another. It is an intellectual activity in which it is important to preserve the essence of the message by conveying it in a new cultural context that is consistent with the norms and linguistic traditions of the target language. A translator, therefore, is a kind of intermediary who not only transfers meaning from one language to another, but also adapts it for the perception of a foreign-speaking audience (Bassnett, 2002, p. 64).

In this context, it is important to take into account cultural aspects, since the language code cannot be separated from national and socio-cultural specifics. This means that a translator must take into account not only lexical and grammatical features, but also the meaning of the expression in the context of the culture and mentality of the target language speakers.

In the indicated translation study, a composite approach that combines the classification proposed by Ukrainian linguist V. Karaban and certain techniques from the model of Spanish researchers *Molina, L., & Hurtado Albir, A.* was used. These approaches were defined as:

V. Karaban

- Lexical translation techniques (generalization)
- Grammatical translation techniques/трансформації (transposition, reduction – omission) (Karaban, 2004).

Molina, L., & Hurtado Albir, A.

- Lexical translation techniques (amplification, adaptation, description, borrowing, discursive creation, established equivalent, calque, literal translation, particularization)
- Grammatical translation techniques, according to the *Molina, L., & Hurtado Albir, A.* are not separately distinguished (*Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 15*).

Let us examine several examples of the application of these techniques in the translation process within the framework of this study:

Adaptation is an important grammatical technique where the translator changes certain elements of the original text to make it more understandable for the target language audience. The aforementioned technique was used in the following examples:

In the United States, the link between surface and sexuality is portrayed more directly in pre-Hayes Code Hollywood. (p. 17). - У Сполучених Штатах, а саме Голлівуді, зв'язок між зовнішністю та звабливістю більш відкрито зображувався до Кодексу Гейза.

The "New Woman" usually refers to a post-First World War rejection of the Victorian puritanical view of women, a view also reflected in Art Deco styling, which stripped interiors of Victorian clutter and excessive decoration. (p. 13). - У часи після Першої світової війни, коли в суспільстві панували Вікторіансько-пуританські погляди, образ Нової Жінки піддавався неприємному ставленню та часто був відображений у стилі ар-деко, з яким інтер'єри були позбавлені вікторіанського безладу та надмірної декоративності.

Janie says she is through with burlesque and wants to go uptown, where dancing is considered "art." (p. 18). - Головна героїня заявляє, що покінчила з кабаре та хоче поїхати в елітний район міста, де танці вважають «мистецтвом».

Another imperative technique in translation is amplification. It consists in introducing additional lexical or syntactic elements to clarify the meaning. In the translation of the book *Textiles on Film*, this technique was used to more accurately convey implicit information that might have remained unclear in the original without clarification, while maintaining the semantic and functional consistency of the text. The aforementioned technique was used in the following examples:

Would an everlasting suit be the dream or the nightmare of modern man (p. 28). - Класичний костюм, що ніколи не виходить із моди став би мрією чи кошмаром для людей?

Mirrored surfaces reflect light back to the camera, especially in elaborate, fantastical settings for dance numbers. (p. 7). - Дзеркальні поверхні відбивають світло назад у камеру, особливо у детально розроблених фантастичних декораціях для танцювальних номерів.

Lucy Fischer writes, "the Astaire/Rogers cycle was known for its 'integration' of narrative and production number." (p. 8). - Люсі Фішер пише, що цикл фільмів за участю Фреда Астера

та Джинджер Роджерс був відомий своєю «інтеграцією» наративу та музично-танцювальних номерів.

The examples demonstrated above picture the feasibility of using the amplification technique to clarify culturally or semantically rich elements of the original in order to ensure functional equivalence. The indicated approach helps to increase the comprehensibility and communicative effectiveness of the translation while maintaining its semantic depth.

Borrowing is an example of another crucial translation technique. That involves the direct transfer of units from the source language to the target language without change. The aforementioned technique was used in the following example:

The film's noteworthy mise-en-scène is the setting for a moral fable that confronts wealth and privilege and the plight of industrial workers. (p. 22). - Знакова мізансцена фільму слугує майданчиком для моральної притчі про конфлікт між багатством, привілеями та тяжким становищем промислових робітників.

The usage of the translation technique *calque* is important in translation, inasmuch as it allows to maintain structural and semantic closeness to the original text without losing comprehensibility for the target audience. The indicated technique is effective for conveying new concepts, terms, or established expressions, especially in cases where a similar structural model already exists in the target language. The aforementioned technique was used in the following examples:

The painting hanging above her features a harlequin dancer wearing a shiny white satin suit, enhancing the appeal of Lulu's skin as she tells the engaged-to-be-married Schön that he will have to kill her to get rid of her. (p. 15). - На картині вище зображений танцівник-арлекін, вбраний у яскраво білий сатиновий костюм, підкреслюючи привабливість сяючої шкіри Лулу, у той час як вона говорить зарученому Шену, що йому доведеться вбити її, і лише так він зможе її позбавитись.

The starburst or pointillist effect-which throws dots of light in a sort of spray toward the camera lens-can illustrate a sense of otherworldliness or fleetingness. (p. 21). - Ефект зоряного спалаху або пунтилістичний ефект, що розкидає точки світла на об'єкти камери, створює відчуття потойбічності або ефемерності.

Esther Leslie, through Georg Simmel, links lighting, fashion, and the modern metropolis by connecting the "intensified level of sensory stimulation" of fashion and cinema to "an overflow of stimuli [intrinsic] to modern life itself." (p. 21). - Професорка політичної естетики Естер Леслі посиляючись на роботи філософа Георга Зіммеля пов'язує освітлення, моду та сучасну метрополію, підкреслюючи, як «збільшений рівень сенсорної стимуляції» в моді та кінематографії пов'язаний з «переповненням стимулів, які є невід'ємною частиною сучасного життя».

Sometimes the literal translation should be used by the translator. The indicated technique is often used when the structure of both languages is similar, and there is no risk of losing the meaning or naturalness of the text in the target language. The aforementioned technique was used in the following examples:

Mary Ann Doane writes of "the tendency of Weimar society in general to test continually the limits of sexuality in relation to legal (or moral) jurisdiction." (p. 16). - Авторка Мері Енн Доан у своїх книгах пише про: «схильність веймарського суспільства постійно випробовувати обмеження теми статевої поведінки разом з правовими або моральними нормами».

The robot Maria's seductive dance in a men's nightclub brings about rioting and destruction in the city (similarly, Pandora's Box explores the figure of the woman who incites chaos). (p. 23). - Звабливий танець робота-двійника Марії в чоловічому клубі призводить до бунту та нищення в місті (дотично до фільму «Ящик Пандори», де простежується образ жінки, що розпалює хаос).

Satin was and is sometimes still associated with bedroom décor, bridal wear, and lingerie. (p. 6). - Сатин асоціювався, а подекуди й досі асоціюється з декором спальні, весільним вбранням та білизною.

The structures of the English and Ukrainian languages differ significantly, which often requires the use of the technique of description in translation to maintain the adequacy of the translated text. Description involves the explanation or detailed clarification of concepts, terms, or situations that lack an exact equivalent in the target language. This technique is particularly useful when dealing with cultural or specialized terms. For instance:

Immediately after this scene we are subject to a barrage of images, sounds, and editing techniques such as a whip pan and a fast-tracking shot, intended to convey the speed with which Janie is traveling uptown. (p. 19). - Одразу після цієї сцени нас охоплює потік кадрів, звуків та технік монтажу, таких як панорамування (тип обертання камери) та швидке відстеження кадрів, аби показати швидкість з якою Джені збирається переїжджати.

Esther Leslie writes, "when celluloid first appeared, it was used in clothing-corset stays, waterproof shirt collars, cuffs and false shirt fronts." (p. 30). - Професорка політичної естетики Естер Леслі пише: «Коли вперше з'явився целулоїд (простіше кажучи - пластик), його використовували у корсетних «кістках», водонепроникних комірах для сорочок, манжетах та фальш-сорочках».

Sometimes, the discursive translation technique should be used. When there are terms or concepts in the source language that do not have a direct equivalent in the target language. This is especially important in situations where the source language contains cultural, social, or historical elements that cannot be conveyed through a simple translation, or where existing equivalents do not reproduce the required accuracy or shade of meaning. Examples of the discursive creation usage are:

Always at stake in the narrative is the role Janie's body—both as a dancer and as a potential lover—will play in determining whether she succeeds. (p. 18). - У сюжеті постійно порушується питання про те, яку роль відіграватиме тіло Джені — як танцівниці та потенційної коханки — у її шляху до успіху.

In the "Rhythm of the Day" finale, the story turns on the visual transition of the stage from an "old-fashioned," slow-moving group of people in a Baroque setting to a new, modern Art Deco world. (p. 20). - У фіналі 'Rhythm of the Day' сюжетна лінія змінюється через візуальний перехід, де група людей повільно рухається від атмосфери стилю Бароко до нового сучасного світу ар-деко.

... fashion, and the modern metropolis by connecting the "intensified level of sensory stimulation" of fashion and cinema to "an overflow of stimuli [intrinsic] to modern life itself." (p. 21). ... моду та сучасну метрополію, підкреслюючи, як «збільшений рівень сенсорної стимуляції» в моді та кінематографії пов'язаний з «переповненням стимулів, які є невід'ємною частиною сучасного життя».

The original text is full of established terminology. Accordingly, for these terms a translation technique called established equivalent was used. Established equivalents are commonly used for terms that are common in both languages, especially in technical, legal, or cultural contexts where certain expressions are standardized. The examples of the aforementioned technique are:

Satin's role in creating draping effects—in the development of the bias cut, for example—contributes to this new presentation of the body. (p. 6). - Роль сатину у створенні ефектів драпірування — наприклад, у розвитку косого крою — стала внеском у це нове уявлення про тіло.

As we are acquainted with Dale in her room, we crosscut to Jerry dancing and looking at himself in an oval mirror. (p. 12). - Коли ми знайомимося з Дейл у її кімнаті, сцена за допомогою перехресного монтажу переходила до Джеррі, який танцює і дивиться на себе в овальному дзеркалі.

The use of chemically engineered plastic material—the source of both the film strip and synthetic fabric—marks a sharp break from a sole reliance on natural fibers in textile production. (p. 29). - Використання хімічно розробленого пластмасу – ресурсу, який використовується для виготовлення плівкової стрічки та хімічних волокон – свідчить про різкий відхід від лише натуральних волокон в текстильній промисловості.

Sometimes, while translating narrow or specific terms, the translation technique named generalization should be used. As acknowledged, this technique consists in replacing words in the source language with a narrow meaning with a word in the target language with a broader meaning. The indicated technique is used in the following examples:

The idea of the modern woman, often expressed in the metallic and lacquered surfaces of Art Deco interiors and statuary, is brought to life by the satin-clad Hollywood film starlet. (p. 4). - Сам образ «оживає» завдяки майстерності голлівудської кінозірки, вбраній у сатин.

The strong, carefully directed bulbs on film sets control the directionality of light on satin in a way that focuses, rather than diffuses, light. (p. 6). - Потужні й ретельно спрямовані освітлювальні елементи на знімальних майданчиках контролюють напрямок світла на атласі таким чином, що воно фокусується, а не розсіюється.

Shiny materials presented on screen act as mirrors, continually reflecting audience's (usually cash-strapped) reality back to them. (p. 25). - Блиск на екрані, як дзеркало, що постійно відбиває реальність глядача (здебільшого незаможного).

To explain cultural, historical, or technical terms when there is no exact equivalent in the target language, the linguistic amplification should be used. This is often used when the explanation or expansion of a certain term or phrase meaning is needed. The indicated is used to make terms more understandable to the target audience. For instance:

Satin, alongside other types of ornamentation—such as sequined fabrics, lacquered floors, and mirrored walls—transforms the screen into a shining surface. (p. 7). - Сатин, поряд з іншими елементами оздоблення — такими як тканини з блискітками, лаковані підлоги та дзеркальні стіни — перетворює екран на сяючу поверхню.

Modulation is one of the most popular techniques used in the translation process for achieving translation adequacy. The core of this technique is in logically expanding on the idea presented in the original language and substituting the dictionary equivalent with a different one that more effectively captures the underlying meaning. Examples of the indicated technique are:

...Waters explores larger questions of difference, rejection, and the subversive potential in playing close attention to overlooked everyday objects. (p. 40). - Вотерс досліджує глибші питання відмінності, відторгнення та бунтарського потенціалу, який відкривається, коли ми починаємо уважніше придивлятися до непомітних речей повсякденного життя.

The waxing and waning of the popularity of certain fabrics occurs alongside the repeated rebranding, renaming, and revamping of chemically created fibers. (p. 29). - Злети і падіння популярності певних тканин відбуваються паралельно з постійним ребрендингом, перейменуванням і модернізацією хімічно створених волокон.

Whether recoiling at its stiff, scratchy feel, laughing at its gauche sensibility, or being embarrassed by its cheapness and lower-class associations, we experience visceral reactions to this cloth. (p. 26). - Інтуїтивні реакції на цю тканину, це – відраза до неприємного дряпаючого відчуття, насмішки над невитонченою естетикою, здивовані очі після почуття ціни та асоціації з людьми нижчого соціального класу.

When the target language can convey an idea in fewer words without losing important information, the translation technique of reduction can be used. It is important for a translator to be careful when using reduction, as excessive reduction can lead to the loss of important information or a shift in the meaning of the original. For instance:

Fragile, beautiful, and difficult to acquire, satin's origins established its rarity and desirability. (p. 5). - М'яка, гарна та рідкісна сатинова тканина має цікаву історію.

The female characters use the dress, initially discarded for being too revealing, as they compete for the attentions of desirable bachelor John. (p. 14). - Акторки вбрані у стримані сукні, адже вони змагаються за увагу омріяного холостяка Джона.

Another important translation technique that involves replacing a general or abstract term with a more specific and detailed expression in the target language is particularization. Examples of particularization in this study are:

As Jerry and Dale engage in banter, the camera moves closer to the actors and then moves back while Jerry dances, maintaining sparkling, light-filled compositions. (p. 10). - Коли Джеррі та Дейл ведуть жартівливу бесіду, камера наближається до акторів, а потім від'їжджає назад, поки Джеррі танцює, зберігаючи іскристі, наповнені світлом композиції.

Another equally important translation technique, which consists of changing the grammatical structure during translation, in particular, changing the word order or changing the part of speech, without changing the main meaning, is transposition. Examples of the transposition technique provided:

Over the course of the film, Lulu is portrayed repeatedly destroying the lives of those around her ... (p. 15). - Упродовж фільму Лулу часто показують в ролі «руйнівниці» життя тих, хто знаходить у її колі спілкування ...

In the indicated chapter, the detailed analysis of translation techniques examples of translation transformations, such as modulation, reduction, transposition, generalization, and others, was conducted.

Using each of the aforementioned techniques, we are allowed to adapt the text to the norms and requirements of the target language, while maintaining the accuracy and naturalness of the meaning. The analysis revealed that the choice of a particular transformation depends on the context, type of text, and cultural characteristics of the source and target languages. Consequently, the percentage of the translation techniques used are: established equivalent (33%), modulation (26%), literal translation (11%), discursive creation (8%), adaptation (6%), calque (4%), transposition (3%), amplification (3%), generalization (2%), linguistic amplification (1%), reduction (1%), description (1%), particularization (1%), borrowing (0.3%).

Conclusion

In the indicated study, the peculiarities of translating the film industry jargonisms, textile industry jargonisms, and terminology in a non-fiction text dedicated to the book *Textiles on Film* by Becky Peterson, have been analyzed. The jargonisms, used in the text, serve a vital function in creation a professional context, conveying the specifics of film production, and reflecting the language of industry professionals. All the aforementioned carry not only informational, but, conjointly, stylistic load, therefore their translation requires careful selection of equivalents, taking into account the genre, function, context, and target audience.

According to the classification of the film industry jargonisms, textile industry jargonisms, and terminology, technical, organizational and stylistic terms were defined.

The main difficulties have become the translation of the aforementioned terminology and rendering of the cultural and contextual features of the source text terminology for the Ukrainian readership.

During the translation process, to overcome translation challenges, the two main translation techniques classifications were taken: V. Karaban and Molina, L., & Hurtado Albir, A. Both authors propound systematizing translation techniques, depending on the specifics of the text and context. Along with the aforementioned, the indicated composite approach has been used. More precisely, the following translation techniques were have been used:

V. Karaban

- Lexical translation techniques (generalization, reduction – omission)
- Grammatical translation techniques (transposition) (Karaban, 2004).

Molina, L., & Hurtado Albir, A.

- Lexical translation techniques (amplification, adaptation, description, borrowing, discursive creation, calque, literal translation, particularization)
- Grammatical translation techniques (established equivalent) (Molina & Hurtado Albir, 2002, p. 15).

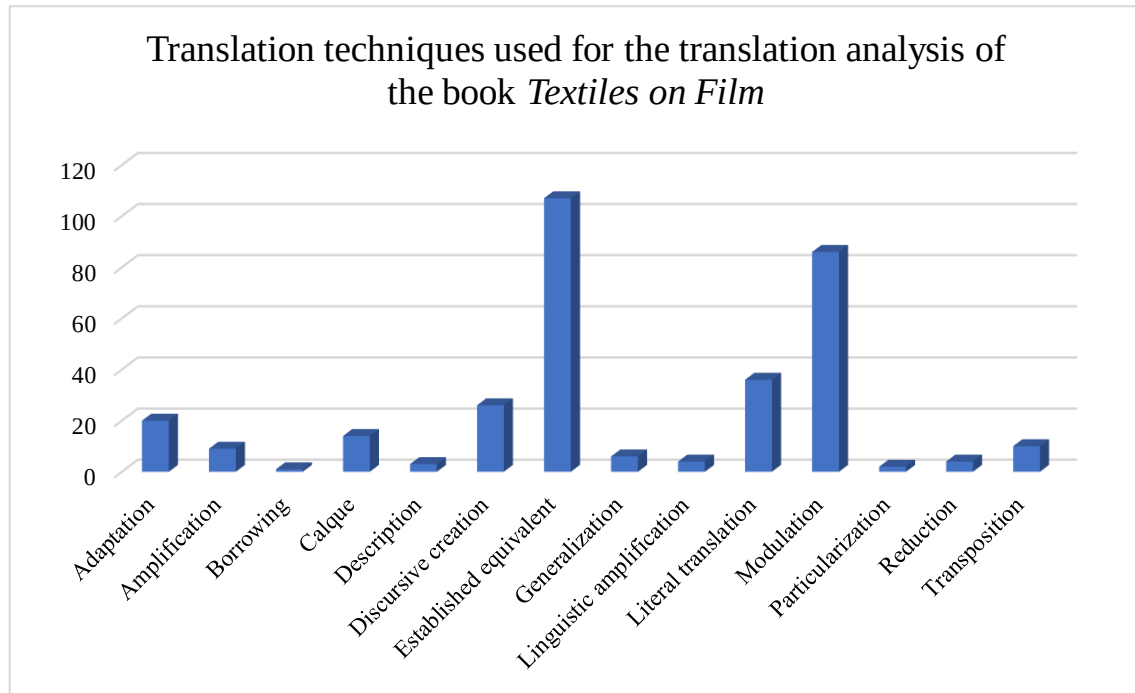
The results of the analysis have shown that the most effective approaches in the film industry jargonisms, textile industry jargonisms, and terminology translation, are the use of functional equivalents, descriptive constructions, calque, and established equivalent, provided that the context is clear. In some cases, it is justified to use commentary or adaptation, when literal translation could disturb the text perception by the Ukrainian readership.

Thus, epy translation of the film industry jargonisms, textile industry jargonisms, and terminology in the non-fiction texts on cinematography is a complex, but important task that requires not only linguistic, but also sectoral competence of the translator. The results of the indicated study could be useful for the translators of professional literature, researchers of the translation studies, and teachers of the translation disciplines.

References

1. Baker M. (2011). *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Routledge.
2. Bassnett S. (2014). *Translation Studies*. Routledge.
3. Gambier, Y., van Doorslaer, L. (Eds.). (2010). *Handbook of Translation Studies*. John Benjamins Publishing Company.
4. Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*. Meta: Journal des traducteurs 47(4), 498-512. <https://doi.org/10.7202/008033ar>
5. Newmark, P. (2008). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall.
6. O'Sullivan, C. (2011). *Translating Popular Film*. Palgrave Macmillan.
7. Snell-Hornby M. (2006). *The Turns of Translation Studies*. John Benjamins Publishing Company.
8. Venuti L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.
9. Глазова О. (2013). *Жаргон і сленг: як ставитись до них словеснику?* Київський столичний університет імені Бориса Грінченка.
10. Карабан В. (2004). *Переклад англійської наукової і технічної літератури*. Нова Книга.
11. Караман С., Караман О., Плющ М. (2011). *Сучасна українська літературна мова*. Літера ЛТД.
12. Козачук А. (2023). *Перекладацькі трансформації та прийоми: термінологічні виклики у перекладознавстві*. Гельветика.
13. Корунець І. (2003). *Теорія і практика перекладу*. Нова Книга.
14. Кротова Т. (2012). *Вплив руху емансипації на образ «Нової Жінки» другої половини XIX ст. «Rational dress»*. Київський столичний університет імені Бориса Грінченка.
15. Миславський В. (2007). *Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми*. Харківський державний університет мистецтв імені М. П. Котляревського.
16. *Українська мова. Енциклопедія*. (2004). Українська Енциклопедія.

Appendix A



Appendix B

Translation techniques used for the translation analysis of the book *Textiles on Film* (percentage)

