eISSN 2783-6843 | ISSN 1392-0316 | DOI: 10.37522/aaav.107.2022.141

Kas yra „nacionalinis kinas“? Kanonas, transnacionalinis ir ankstyvasis kinas

Lina Kaminskaitė
Lietuvos muzikos ir teatro akademija
Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius
Lina.jancoriene@lmta.lt

——— Straipsnyje analizuojama „nacionalinio kino“ koncepcija, jos samprata tarptautinėje ir lietuviškoje kinotyroje. Pristatomi pagrindiniai autoriai, formavę ir praplėtę „nacionalinio kino“ istoriografinį diskursą (Andrew Higson, John Hill, Stephen Croft ir kt.), analizuojama ne tik „nacionalumo“ reikšmės kaita, bet ir kino – aptariami rečiau lietuviškoje kinotyroje aptinkami aspektai: auditorija, platinimas ir rodymas. Aiškinamasi, ką naujo kinotyrai suteikia pakitusi „nacionalinio kino“ samprata, atsižvelgiant į šiuolaikinius transnacionalinio ir pasaulio kino tyrimus. Tarptautinė dinamika lyginama su lietuviškuoju kontekstu (Marijona Malcienė, Laimonas Tapinas, Živilė Pipinytė), nurodomi pastarosios trūkumai. Remiantis konkrečiu ankstyvojo kino laikotarpiu Lietuvoje, demonstruojami praplėstos, perkrautos „nacionalinio kino“ sampratos privalumai. Pirmą kartą konceptualiai pagrindžiamas ir pasiūlomas Lietuvos kino ištakų datavimas.

Reikšminiai žodžiai: ankstyvasis kinas, kinotyros istoriografija, postkolonializmas.

Globalizacijos, transnacionalinio ir pasaulio kino (angl. *world cinema*) tyrimų tendencijų akistatoje „nacionalinio kino“ sąvoka gali pasirodyti atgyvenusi, konservatyvi ir nebeaktuali, tačiau jos gyvastingumas viešame ir akademiniame diskursuose verčia atidžiau žvilgtelėti. Pavyzdžiui, tarptautinei auditorijai pristatant Lietuvos kino raidą, dažnai klausiama: o koks gi yra pirmasis „lietuviškas“ filmas? Dėstant įvairius kinotyros kursus, diskusijoje su studentėmis (-ais) ne sykį iškilo vertinimo dilema: kas daro kiną nacionaliniu? kokie bruožai būdingi lietuviškam kinui? ar komercinis kinas laikytinas nacionaliniu? Tiriant ankstyvojo kino (1896–1918) procesus, kyla kino raidos, pirmeivių identifikavimo, datavimo klausimai – t. y. laikotarpiu, kai nebuvo modernios Lietuvos valstybės, bet buvo kinas.

„Nacionalinio kino“ samprata ne tik turi įtakos mūsų požiūriui, koks kinas laikytinas „savas“, vertintinas, tirtinas, vertas kanono, bet ir paveldosauginiams aspektams – t. y. koks kinas turi būti saugomas ateities kartoms. Pavyzdžiui, Lietuvos centriniame valstybės archyve pirmenybė teikiama Lietuvoje ir su Lietuva susijusiam profesionalių kino kūrėjų kurtam kinui[1]. Toks požiūris stipriai komplikuoja Lietuvoje rodyto, bet ne Lietuvoje kurto (pvz., gausi sovietmečiu kurto kitose SSRS valstybėse filmų kolekcija), neprofesionalaus (mėgėjiško, namų) kino išlikimą. Pastarasis atvejis iliustruoja, jog šiame dvižodyje svarbios abiejų žodžių reikšmės, nuo jų abiejų priklauso „nacionalinio kino“ samprata. Ar „nacionaliniu“ laikytini tik su tituline valstybės (t. y. Lietuva) kultūra susiję kultūriniai tekstai? Ar „nacionalumas“ priklauso nuo kuriančiojo pilietybės? O kokie kriterijai apibrėžia kino vertę ir reikšmę? Ar verti dėmesio tik aukštos meninės vertės filmai? O kaip su kitais svarbiais kino kultūrą apibrėžiančiais faktoriais (auditorija, platinimu, rodymu)? Kaip šių aspektų integravimas keičia „nacionalinio kino“ sampratą?

Gręžtis į „nacionalinio kino“ terminą skatina ne tik šie probleminiai klausimai, bet ir lietuviškos kinotyros vėlavimas tarptautinių kinotyros tendencijų akistatoje, rekonceptualizuojant, adaptuojant šiuolaikinės kinotyros siūlomą „nacionalinio kino“ sampratą Lietuvos kino laukui. Bandymus apibrėžti „nacionalinį kiną“ galima atrasti dar sovietmečiu ar pirmaisiais atkurtos Nepriklausomybės metais išleistuose Marijonos Malcienės,

1 Žr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė, Karolis Žukas, *Lietuvos audiovizualinio kultūros paveldo išsaugojimo ir prieigos sistemos analizė ir plėtros rekomendacijos. Tyrimo ataskaita* (Vilnius: VšĮ Meno avilys, 2020), 25–26, 51–53.

Laimono Tapino ir Živilės Pipinytės tekstuose[2]. Bene naujausią šio termino interpretaciją siūlo ir kino politiką reglamentuojantis kino įstatymas, kuriame randame nacionalinio filmo apibrėžimą[3]. Dokumentas paliečia tik vieną iš daugelio šiam straipsniui rūpimų aspektų (t. y. filmus) ir visų pirma skirtas kino gamybos procesams reguliuoti ir finansuoti, tam didelę įtaką turi Europos Sąjungos reguliaciniai dokumentai (pvz., konvencijos, *Eurimages* finansavimo schemos). Šių procesų poveikis Europos ir pasaulio kino industrijoms – svarbus šiuolaikinės kinotyros tyrimų aspektas, kuris lieka šio teksto užnugaryje[4]. Šio straipsnio tikslas nėra šiuolaikinių kino politikos, industrijos procesų analizė, bet „nacionalinio kino“ koncepcijos ir jos istoriografinės sampratos analizė – t. y. man rūpi ne šiuolaikiniai kino procesai, o šiuolaikinis mąstymas apie kino raidą. Būtent istoriografija ir formuoja mokslinį lauką, nuo kurio priklauso, kaip konstruojamas „nacionalinio kino“ kanonas, istoriografinis pasakojimas apie kiną. Tad tikslas – atlikti „nacionalinio kino“ koncepcijos analizę, pristatyti, kaip šioji taikoma tarptautinėje ir lietuviškoje kinotyroje, analizuojančioje kino raidą, istoriją. Ši analizė bus įgyvendinama atliekant lyginamąją istoriografijos, antrinių, tretinių šaltinių duomenų analizę ir interpretaciją[5].

Straipsnį sudaro trys dalys: pirmoje dalyje, atsispirdama nuo kertinių autorių ir leidinių (pvz., Andrew Higsono, Johno Hillo, Stepheno

2 Marijona Malcienė, *Lietuvos kino istorijos apybraiža* (Vilnius: Mintis); Laimonas Tapinas, „Prie gyvybingos versmės“, in *Lietuvių kino menas šiandien*, sud. Bonifacas Gintalas, Alfredas Šimkus (Vilnius: Mintis, 1981); Živilė Pipinytė, „Lietuvių kino integracija į tautinę kultūrą“, in *Ekrane ir už ekrano*, sud. Saulius Macaitis (Vilnius, 1993).

3 Lietuvos Respublikos kino įstatyme Nr. IX-752, 2018 01 01 redakcinėje versijoje 3 straipsnyje yra toks nacionalinio filmo apibrėžimas: „1. Filmas laikomas nacionaliniu filmu, jeigu jis atitinka visas šias sąlygas: 1) filmo gamintojas, kuriam priklauso didžiausias finansinis įnašas filme, yra Lietuvos filmo gamintojas; 2) filmo režisierius arba scenarijaus ar adaptuoto literatūros kūrinio autorius yra Lietuvos Respublikos pilietis; 3) filmas yra lietuvių kalba arba įgarsintas (subtitruotas) lietuvių kalba, jeigu filme kalbama užsienio kalba. 2. Bendros filmo gamybos filmas laikomas nacionaliniu filmu, jeigu jis atitinka Europos Tarybos konvencijoje dėl bendros kino filmų gamybos ir (ar) kitose Lietuvos Respublikos tarptautinėse sutartyse nustatytas sąlygas.“ Žr. https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/TAIS.162695/tWuHFAClEi.

4 Pvz., *European Film and Television Co-production. Policy and Practice*, edited by Julia Hammett-Jamart, Petar Mitric, Eva Novrup Redvall (Palgrave Macmillan, 2018).

5 Čia reikėtų nedidelio komentaro apie ankstyvojo kino šaltinius. Šio laikotarpio tyrimuose kertiniais šaltiniais tampa periodinė spauda (antriniai šaltiniai) ir kinotyrinink(i)ų sudarytos filmografijos (tretiniai šaltiniai), vadovaujantis jais, galima rekonstruoti pirmųjų filmų, kurtų kitose šalyse, pavadinimus, filmų, kurtų tarptautinių kompanijų operatorių arba kaimyninių miestų kino teatrų. Todėl kitų šalių tyrėjų sudarytos filmografijos tampa bene svarbiausiu ankstyvojo kino tyrimo šaltiniu. Remiantis tokio pobūdžio šaltinių analize, šio straipsnio trečiame skyriuje formuluojamos išvados, pasiūlytas naujas datavimas yra originalus ir prilygstantis unikaliam, niekur kitur neartikuliuotam atradimui.

Crofto), aptariu „nacionalinio kino“ sampratos raidą, didesnį dėmesį skirdama ne klasikinei, bet moderniajai sampratai, kuri išlieka aktuali ir šiuolaikinėje kinotyroje. Antroje dalyje pateikiu lietuviškos kinotyros istoriografijos analizę ir atkreipiu dėmesį į vyraujančios sampratos ribotumą. Trečiojoje, remdamasi konkrečiu istoriniu etapu – ankstyvojo kino pavyzdžiu, tarptautinės istoriografijos siūlymus integruoju į Lietuvos kontekstą, perinterpretuoju Lietuvos kino istoriją ir pasiūlau naują požiūrį į kino raidą. Straipsnis konstruojamas dedukciniu principu: pradžioje pristatau „nacionalinio kino“ sampratų žemėlapį ir jam turėjusius įtakos veiksnius, tada analizuoju lietuviškąjį istoriografinį kontekstą, kurio palyginimas su tarptautiniu leidžia įvardyti probleminius taškus, na o pabaigoje – demonstruoju kaip perkrauta „nacionalinio kino“ samprata keičia požiūrį į „nacionalinio kino“ raidą ir iš esmės keičia jos datavimą.

Šį straipsnį matau kaip diskusijos apie „nacionalinį kiną“ tęsinį, tikėdamasi, jog šioji gali pasirodyti įdomi kino, meno, kultūros tyrėjų laukui bei esamoms (-iems), būsimoms (-iems) studentėms (-ams).

„Nacionalinio kino“ samprata tarptautinėje kinotyroje

„Nacionalinio kino“ sampratos ištakos siekia XX a. 3 deš., kai ir pradėjo formuotis kino istoriografija. Pirmaisiais leidiniais laikomi amerikietiškai perspektyvai atstovavęs *A Million and One Nights* (1926) ir ambicinga Paulo Rothos knyga *The Film Till Now* (1930), kurioje, skirtingai nei pirmojoje, filmai aprašyti pagal šalis (pvz., Vokietijai, Prancūzijai, Britanijai ir pan.). Dauguma vėlesnių darbų būtent ir seks šiuo skirstymu – grupuos filmus, lygins įvairių „nacionalinių mokyklų“ bruožus ir identifikuos „savo“ nacionalinio kino“ pranašumus[6].

Antrasis „nacionalinio kino“ įsitvirtinimo etapas siejamas su XX a. 7 deš. kino disciplinos formavimusi Šiaurės Amerikos universitetuose. Šis procesas sutapo su autorių teorijos (politikos) įsitvirtinimu, todėl ir nacionalinis kinas, ir autorinis kinas tapo pamatiniais kinotyros istoriografijoje, pristatant kino raidą[7]. „Nacionalinis kinas“ buvo suprantamas ir kaip rašymo, ir kaip filmų sisteminimo būdas: kinotyros darbų skyriai įprastai formuoti

6 Ian Christi, „Where Is National Cinema Today (and Do We Still Need It)?“ *Film History* 25, Vol. 1–2 (2013): 21.

7 Mette Hjort, Scott MacKenzie, „Introduction“, in *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort, Scott MacKenzie (London: Routledge, 2000), 3.

pagal svarbiausius, reikšmingiausius kūrinius ir jų kūrėjus, priskiriant juos „nacionalinei“ (pvz., amerikietiškai, lietuviškai, prancūziškai ir t. t.) kultūrinei savasčiai[8]. Europos kino kontekstuose „nacionalinis kinas“ įgavo dar ir papildomų reikšmių.

Jau pokariu JAV (holivudinis) kinas dominavo ir Europos, ir pasaulio kino ekranuose. Dauguma Europos šalių, priešindamosis JAV įtakai ir siekdamos apsaugoti savą kino rinką, ėmėsi teisinio reguliavimo, įvesdamos kvotas JAV kino produkcijos kiekiui lokaliuose kino ekranuose. Šiame procese ypač svarbus buvo savo šalies kino filmų išskirtinumo, reikšmės apibrėžimas, akcentuojant nacionalinį tapatumą ar charakterį[9]. Palaipsniui radosi iki tol mažai girdėtų ar mažai pasižymėjusių nacionalinių šalių filmai, formavę *art cinema* – meninių ambicijų turintį kiną, kaip alternatyvaus holivudiniam kinui, bloką. Kaip pastebi Ianas Christi, šiuo laikotarpiu susiformavo savotiška kino procesų rutina – iš vienos pusės kino teatruose dominuoja holivudinė kino produkcija, iš kitos pusės kuriami nacionaliniai filmai[10]. Nacionalinis specifiškumas tapo reikšmingas komponentas naujos formos kultūriniam poveikiui, savęs reprezentacijai, kartu ir kitiems pasauliams bei kultūroms pažinti. Dėl šių procesų nacionalinio kino statusas įgavo ypatingą reikšmę, o prie jo formavimosi prisidėjo ir daug laisvesnis filmų judėjimas rengiant kino festivalius, kurie Europoje tapo įvairių šalių nacionalinės kino reprezentacijos arena, alternatyvi erdvė autoriniam, „meniniam“, nacionaliniam kinui egzistuoti ir jį rodyti[11].

Pakitusios sąlygos lėmė ir nacionalinio kino tyrimus, kuriuose ilgą laiką dominavo „nacionalinio kino“ ne tik meninė, autorinė, bet ir kultūrinė reikšmė, kai nacionalinis kinas – tai filmai, sukurti tam tikrame nacionaliniame kontekste, atspindėję tam tikrą šalies socialinę, politinę, istorinę kultūrą. O nacionalinio kino tyrimai įprastai kūrė kanoną – dokumentavo kino kūrimą, aprašė autorinio kino režisierius, pasižymėjusius savičiausiais filmais, išskyrė svarbiausius filmus, geriausiai atskleidusius nacionalinę dvasią[12]. Todėl ilgainiui susiformavo požiūris, kai režisieriai ir jų sukurti filmai

8 Valentina Vitali, Paul Willemen, „Introduction“, in *Theorising National Cinema*, edited by Valentina Vitali, Paul Willemen (Palgrave Macmillan, 2006), 3–4.

9 Ibid.

10 Christi, „Where Is National Cinema Today“, 22.

11 Ibid.

12 Annette Kuhn, Guy Westwell, *Oxford Dictionary of Film Studies* (2 ed.) (Oxford Univesity Press, 2020), https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198832096.001.0001/acref-9780198832096.

sieti su tam tikra šalimi. Pavyzdžiui, Ingmaro Bergmano filmai su Švedijos kinu ar kinu, kuris atskleidžia Švedijos nacionalinį charakterį. Jeanas-Lucas Godard'as ir François Truffaut pristatomi aprašant Prancūzijos kiną, Alfredas Hitchcockas, Howardas Hawksas, Johnas Fordas – su JAV ir t. t. Ir atvirkščiai, tam tikros temos, stiliai ar žanrai siejami su „nacionaliniais" tapatumais: pavyzdžiui, vesternas siejamas su JAV kinu, *Cinema verite* – su Prancūzija, Lietuvos ir Baltijos šalių atveju – su poetine dokumentika. Taigi pokariu susiformavo požiūris, kad „nacionalinis kinas" – tai toje šalyje sukurtas, aukštos meninės vertės, autorinis, šalies ypatingumą, kultūrą reprezentuojantis kinas[13].

Šia „nacionalinio kino" samprata kinotyroje vadovautasi ilgus metus, ji padėjo struktūruoti ir grupuoti filmus, remiantis estetiniais ir kultūriniais kriterijais. Kaip teigia Philipas Rosenas, „elementariausia nacionalinio kino samprata – didelė filmų grupė, kūnas sudarytas iš tekstų. Šiam tekstualumui suteikiant tam tikrą istorinį specifiškumą, jį pavadinant nacionaliniu kinu."[14] Tačiau į žodžio „nacionalinis" reikšmę gilintasi nebuvo, „nacionalinis", arba tautinis, buvo traktuojamas kaip savaiminė, organiška būsena, kurios kinas tiesiog buvo. Tokio požiūrio dominavimas, trukęs kelis dešimtmečius, ėmė eižėti XX a. 9 deš. – nuo tada „nacionalinio kino" samprata nuolat permąstoma, įtraukiant abu aspektus – ir kino, ir nacionalumo. Šiai permainai turėjo įtakos du svarbūs aspektai: pakitusi nacionalizmo samprata ir išsiplėtęs metodologinis požiūris į kiną.

Kinotyroje ypač reikšmingas buvo ir yra 1983 m. Benedikto Andersono pasirodęs tekstas[15], siūlęs požiūrį, jog nacija, tauta – tai įsivaizduojama bendruomenė, kurios konsolidavime, susitapatinime ir bendrystės jausmo kūrime aktyviai dalyvauja medijos (knygos, spauda). Pastaroji įžvalga vertė permąstyti kino vaidmenį modernaus nacionalizmo kūrimesi, klausiant, kaip kinas, prieinamiausia XX a. medija, dalyvavo kuriant tautinį tapatumą ir valstybingumą? Kokį vaidmenį valstybės politika atliko formuodama kino mediją? Kaip matysime, Andersonas turėjo didelę įtaką ankstyvojo kino tyrimams (žr. trečią straipsnio dalį) bei tyrimams, kuriuose analizuota kultūrinė reprezentacija – t. y. kaip tam tikroje šalyje kurti filmai, pristatomi kaip

13 Ibid.

14 Philip Rosen, „History, Textuality, Nation Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas", in *Theorising National Cinema*.

15 Žr. Benedict Anderson, *Įsivaizduojamos bendruomenės. Apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą* (Vilnius: Baltos lankos, 1999).

nacionaliniai (pvz., lietuviški, amerikietiški, japoniški), prisideda prie nacionalumo mitalogemos kūrimo – vaizdinio, kas yra lietuviška, amerikietiška, japoniška ir pan.[16] Arba kaip filmai dekonstruoja tradicinę „nacionalizmo“ sampratą, vaizdinius apie nacionalizmą[17].

„Nacionalinio kino“ sampratą keitė ir pakitusi kinotyra, savo dėmesį po truputį kreipusi nuo filmų ir jų tekstų analizės (filmų grupavimo pagal formaliąsias struktūras) link kino industrijos tyrimų (kino platinimo, rodymo) ir auditorijos tyrimų. Pirmu atveju suprasta, kad kinas formuojasi tam tikros rinkos sąlygomis, turi savo ekonominę, socialinę struktūrą ir sąrangą, antru atveju – jog auditorija yra aktyvi, kurianti savitas žiūrimų filmų (tekstų) reikšmes.

Vienas pirmųjų kinotyrinink(i)ų, atsiliepusių į pastaruosius pokyčius, buvo Andrew Higsonas, pasiūlęs „nacionalinį kiną“ apibrėžti ne tik „kaip filmus, gaminamus tam tikroje valstybėje“[18], bet taip pat ir kaip platinamus, rodomus ir žiūrimus toje valstybėje. Juk įsivaizduojama bendruomenė formuojasi ne tik žiūrėdama nacionalinę kino produkciją, bet ir visos šalyje matomos produkcijos pagrindu. Todėl norint suprasti kino vaidmenį ir reikšmę, reikia tirti „nacionalinę auditoriją“: „Kas gi yra nacionalinis kinas be nacionalinės auditorijos?“[19] Higsonas taip pat atkreipė dėmesį į tai, kad nacionalinis kinas, kad taptų sėkmingas savo šalyje, dažnai turi būti tarptautinis savo esme – t. y. turi atitikti tarptautinį (holivudinį) standartą[20]. Tad „nacionaliniu kinu“ laikytina ne tik savita, ypatingus estetinius standartus atitinkanti meno raiška, bet ir įvairiapusė kino produkcija (populiari, komercinė, propagandinė ir pan.).

Šį požiūrį kritikavo kinotyrininkas Johnas Hillas, „nacionalinio kino“ sampratą siūlęs interpretuoti remiantis ne industrinėmis, bet kultūrinėmis kategorijomis. Jo požiūriu „nacionalinis kinas“ kaip kurioje nors šalyje sukurtas kūrybinis ir meninis produktas turi būti aiškiai įvardijamas ir tam tikrais atvejais valstybės ginamas. Atkreipė dėmesį, kad kino

16 Istoriografiniai pavyzdžiai, iliustruojantys Andersono įtaką kinotyrai: *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort, Scott MacKenzie (London: Routledge, 2000); *The Media in Europe's Small Nations*, edited by Huw David Jones (Cambridge Scholars Publishing, 2014); *Filmspanism. A Critical Companion to the Study of Spanish Cinem*a, edited by Juan F. Egea (2020) ir t. t.

17 Pvz., Mika Ko, „The Break-up of the National Body: Cosmetic Multiculturalism and the Films of Miike Takashi“, in *Theorising National Cinema*.

18 Sąšauka su straipsnio pradžioje minėtu kino įstatymu, apsiribojančiu tik filmų gamyba.

19 Andrew Higson, „The Concept of National Cinema“, *Screen* 30, 4 (1989): 36–46.

20 Ibid.

klestėjimas, filmų sėkmė priklauso ir nuo šalių kultūros politikos bei finansavimo, kurių tikslas išsaugoti nacionalinį kiną, esant tarptautinei kino ir medijų industrijos plėtrai[21].

Bandydamas išteisinti kritikuotą „nacionalinio kino“ terminą, Hillas teigė, jog „nacionalinio kino“ sąvoka nebūtinai gali būti grįsta siauro nacionalizmo arba homogeniško nacionalinio tapatumo sampratomis, o atvirkščiai, nacionalumą galima suprasti kaip skirtingų tapatybių samplaiką ir koegzistavimą, įvertinant socialinius skirtumus, tokius kaip etniškumas, klasė, lytis, seksualinis tapatumas: „šiuolaikinio kino pagrindinis iššūkis užtikrinti skirtingas ir sudėtingas reprezentacijas, atspindinčias šiuolaikinės Britanijos kompleksiškumą.“[22] Nors Hillas „nacionalinę kultūrą“ suprato kaip konkrečių valstybės sienų apibrėžtą, tačiau ją matė kaip pliuralistinę, daugiakultūrę, atstovaujančią įvairioms patirtims. Tiek Higsono, tiek Hillo požiūriai rado stiprų atgarsį kinotyroje, komplikuodami „nacionalinio kino“ sampratą lėmusią kinotyros tekstų įvairovę[23].

Išplitusią „nacionalinio kino“ sampratą suprasti padeda Stephenas Croftas, kuris apibendrinęs XX a. 9–10 deš. diskusijas, pasiūlė moderniosios kinotyros įrankių ir kategorijų žemėlapį. Mažindamas įtampą tarp skirtingų kino sampratų, nulėmusių kino analizės metodų įvairovę (teksto, auditorijos, reprezentacijų, industrijos ir t. t.), ir nacionalinio kino apibrėžties, Croftas pirmiausia atskyrė kino analizės įrankius ir nacionalinio kino tipus[24].

Kino analizės plotme „nacionalinis kinas“ gali būti analizuojamas dėmesį telkiant į: gamybą (angl. *production*); platinimą ir rodymą; auditoriją; diskursus; filmų tekstinę (formaliąją) sąrangą; nacionalinį-kultūrinį specifiškumą; žanrus ir judėjimus; valstybės politiką ir jos vaidmenį; globalizacijos įtaką. Kaip matyti, Croftas derino klasikines kino tyrimų prieigas su naujomis kino tyrimų tendencijomis. Pavyzdžiui, produkcijos analizės lygmenyje akcentavo industrinių procesų (ekonominių, technologinių, ideologinių) sąryšių su filmų tekstais svarbą, atkreipdamas dėmesį, kad filmai

21 John Hill, „The Issue of National Cinema and British Film Production“, in *New Questions of British Cinema*, edited by Duncan Petrie (London: British Film Institute), 18.

22 Ibid., 16, 19.

23 Tai puikiai iliustruoja ne sykį šiame straipsnyje cituotas leidinys *Theorising National Cinema*.

24 Stephen Croft, „Concepts of national cinema“, in *The Oxford Guide in Film Studies*, edited by John Hill, Pamela Church Gibson (Oxford University Press, 1988), 386–387; Stephen Croft, „Reconceptualising National Cinemas, Theorising National Cinema“, in *Theorising National Cinema*.

ne autonomiški kūriniai, o industrinio proceso dalis, sąlygojama politikos, ekonomikos, industrinės struktūros, technologinių galimybių, asmeninių nuostatų, kiną kuriančių žmonių parengimo, stilistinių tendencijų ir t. t. Platinimo ir rodymo lygmenyje, sekdamas Higsonu, teigė, kad „nacionalinio kino“ ar auditorijos lūkesčiams formuotis didžiulę įtaką daro toje šalyje rodomi filmai, todėl turi būti analizuojama, ne tik kokie kuriami, bet ir kokie rodomi filmai. Be to, atkreipė dėmesį, jog tam tikros šalys dėl ekonominių ir politinių priežasčių neturi lokalios kino produkcijos (pvz., Pietų Azijoje), tačiau turi klestintį kino platinimą, kuris aktyviai dalyvauja formuojant nacionalinę auditoriją, t. y. nacionaliniuose kino procesuose. Diskursyvios analizės plotme jis atkreipė dėmesį į filmų reprezentacijų analizės, susiejant ją su platesniais šalies kultūriniais, politiniais, socialiniais procesais, svarbą[25].

„Nacionalinio kino“ kategorijas Croftas išskyrė atsižvelgdamas į valstybės vaidmenį, valstybinį finansavimą, formuojant nacionalinį kiną (jo gamybą, platinimą, rodymą), industrinius (įtraukiant visus tris aspektus: gamybą, platinimą, rodymą), kultūrinius ir politinius aspektus. Todėl pasiūlė aštuonis „nacionalinio kino“ tipus[26]. Šioje sintezėje jam visų pirma rūpėjo parodyti kino reikšmių įvairovę, „nacionalinio kino“ sampratą dekolonizuoti, nuelitinti bei sumažinti istoriografijoje egzistavusią įtampą tarp Europos kino (tapataus „meninių ambicijų kinui“, „nacionaliniam“) ir holivudinio. Crofto schemoje pasirodė ir būsimos kinotyros tendencijos, nulemtos globalizacijos (kompiuterizacijos, aktyvaus filmų cirkuliavimo VHS, DVD bei kitų skaitmeninių formatų): transnacionalinio (angl. *transnational*), trečiojo pasaulio, vėliau tapsiančio pasaulio kinu (angl. *world cinema*) sąvokos palaipsniui keitusios „nacionalinio kino“ sampratą.

„Transnacionalinio kino“ diskurso teoretikai remiasi požiūriu, jog, vykstant globalizacijai, „nacionalinio kino“ samprata, besiremianti uždara, vienos šalies kino procesų analize, yra per siaura. Kita vertus, naujuoju diskursu nesiekiama pakeisti ar išstumti mąstymo apie nacionalinį kiną, bet jį papildyti, išplėsti. „Nacionalinio kino“ terminas išlieka svarbus kinotyroje,

25 Ibid.

26 JAV kinas (ir nepriklausomas, ir holivudinis), Azijos kinas, kitas pramoginis kinas, kuris apima Europoje, Vidurio Azijoje bei Afrikoje ir kt. pagal išbandytas žanrines schemas kuriamus komercinius filmus; totalitarinis kinas – fašistinių, nacionalsocialistinių, komunistinių režimų kinas; meninių ambicijų turintis kinas (angl. *art cinema*) – išskirtinės meninės vertės kinas; tarptautinių kooprodukcijų kinas; trečiojo pasaulio kinas – Lotynų Amerikos politinis kinas; valstybės remiamas kinas. Ibid., 389–390.

o dėmuo „trans-“ verčia mąstyti apie kiną kaip apie nacionalines sienas kertantį, mobilų, bet nestatišką reiškinį[27]. Remiantis Higsono pasiūlytu nacionalinio kino kaip negryno, vienai kultūrai nepriklausančio reiškinio aiškinimu, transnacionalinis – kviečia permąstyti, kokią įtaką kinui turi besikeičiančios valstybių sienos, migracija, ekonominė, kultūrinė globalizacija, laisvas kultūros produktų judėjimas.

Willas Higbee ir Songas Hwee Limas pasiūlė tris pagrindines mąstymo apie transnacionalinį kiną kryptis: filmų ir kūrėjų judėjimas, kertantis sienas gamybos, platinimo, rodymo lygmenyse; regioninio kino raida, (nacionalinių) kino kultūrų analizė, susieta su bendros kultūros paveldu ar geopolitiniais procesais; diasporų, išeivijos ir postkolonijinio kino ir kultūrinio tapatumo reprezentacijų analizė, kurios tikslas dekonstruoti vakarietišką (neokolonijinę) tautos, nacionalinės kultūros bei nacionalinio kino kaip stabilaus, europocentrinio reiškinio sampratas[28]. Kritika europocentriniam, tolydu vakarietiškam diskursui atstovaujančiam, požiūriui – dar vienas svarbus transnacionalinio kino aspektas, išjudinęs tradicinę hierarchinę tvarką – mes (Vakarai) ir jie (Rytai, kiti), diktavusią Europoje kurto kaip etaloninio, turėjusio įtakos visoms kitoms kino kultūroms.

Be jau minėtų aspektų, transnacionalinio kino samprata atvėrė naują požiūrį į lokalių kino kultūrų tyrimus, kuriuose svarbus ne tiriamos šalies kino unikalumas ir išskirtinumas, o jo sąryšis su kitomis kultūromis; paskatino tyrimų, analizuojančių ne titulinių, bet ribinių kultūrų kiną, arba kiną, kuris tradicine samprata dažnai buvo vertinamas kaip nenacionalinis. Šiandien transnacionalinio kino samprata yra įsitvirtinusi kinotyroje ir konkuruoja su pasaulio kino (angl. *world cinema*) diskursu.

Pasaulio kinas formavosi postkolonijiniame kontekste kaip atsakas dominuojantiems holivudinio ar Europos kino tyrimams ir formavo atskirą kinotyros bloką, skirtą trečiojo pasaulio šalių kinui (pvz., Afrikos, Azijos, Pietų Amerikos). Šiuolaikinė pasaulio kino kategorija formuojama integruojant visų šalių kino tyrimus, atsisakant tokios griežtos binarinės opozicijos, kuri, kaip pastebėta, gilino kultūrinę atskirtį, atskaitos taškais paliekant tuos pačios galios centrus JAV ir Europą. Antai pasaulio kinui skirtoje koncepcijų sintezėje teigiama: „Daugumoje senesnių koncepcijų,

27 Steven Rawle, *Transnational Cinema: An Introduction* (Palgrave, 2018), 18.
28 Ibid., 41–42.

tokių kaip Holivudo ar nacionalinio kino modelio dominavimas, skirtumų tarp meninių ambicijų turinčio kino ir populiaraus, akcentavimas arba trečiojo pasaulio kino vaidmens stiprinimas, turi būti peržiūrėtos.“[29] Ir pasiūloma trijų lygmenų, formuojančių „pasaulio kino“ sampratą, sistema: policentrinis, polimorfinis, polivalentinis[30]. Policentrinė perspektyva siūlo nuolat besikeičiančio centro požiūrį, pripažįstant tam tikro regiono kino reikšmę konkrečiu istoriniu metu, tačiau tos reikšmės svoris nuolat kinta. Antrojoje, polimorfinėje, svarbu suprasti sąryšius tarp įvairiausių nacionalinių, transnacionalinių, postkolonijinių, diasporinių, mažų ir didelių kino kultūrų. Visos jos svarbios, įdomios ir turi būti analizuojamos atskirai, tačiau nepamirštant sąryšių su globaliu pasaulio kontekstu. Galiausiai, pasaulio kinas yra polivalentinis, įvertinant, kad filmai įvairiose šalyse skirtingai suprantami, ir remiamasi požiūriu, jog „kiekvienas filmas yra kažkur užsienietiškas.“[31]

Šiam straipsniui aktuali „nacionalinio kino“ kategorija pasaulio kino kontekste matoma kaip svarbi ir analizuojama, tačiau neužsidariusi, o atvira sąryšiams ir diskursams:

> „Pasaulio kinas“ įtraukia sampratos kismą nuo kadais dominavusio nacionalinio link transnacionalinio kino. Tačiau transnacionalizmas čia suprantamas plačiau nei tik nacionalinio kino transformacija į platesnę, globalią konfigūraciją, jis turi įtraukti ir tokias kompleksines kategorijas kaip postkolonijinis, diasporinis ar moterų kinas […]“[32]

Taigi, kaip matoma, nacionalinio kino tyrimų aktualumas išlieka, tačiau yra įkrautas naujų sampratų ir lūkesčių. Tarptautinės kinotyros tendencijos skatina gręžtis į lietuviškąjį kontekstą ir pažvelgti, kokios nacionalinio kino sampratos vyrauja lokalioje kinotyros istoriografijoje, kiek ji atliepia pasaulines kino tyrimų tendencijas?

29 Shekhar Deshpande, Meta Mazaj, *World Cinema. A Critical Introduction* (Routledge, 2018), 5–6.

30 Ibid.

31 Ibid.

32 Ibid., 11.

Lietuviškas „nacionalinis“ kinas

Prieš pradėdama antrą poskyrį, kviečiu stabtelti ir savo mintyse pabandyti atsakyti į klausimą: koks yra lietuviškas kinas? Lėtas, melancholiškas, bežanris, perkrautas simboliais, metaforomis ir nutylėjimais, personažai susirūpinę, gilūs, tylūs, įrėminti gamtos kraštovaizdyje? O dabar pabandykime įvardyti, kas yra nacionalinis lietuviškas kinas? Autorinis, „arthauzinis“, keliaujantis po festivalius, t. y. menine verte pasižymintis kinas. Šiuos stereotipinius nacionalinio lietuviško kino vertinimus įtvirtino ne tik patys filmai, jų žiūrovai ar kino kritika, bet ir Lietuvos kinotyros istoriografija, sudėliojusi nacionalinio kino bei jam būdingų bruožų verčių koordinates.

Profesionali kinotyros istoriografija Lietuvoje pradėjo formuotis labai vėlai. Pirma kinotyros studija laikytina 1974 metų Marijonos Malcienės monografija *Lietuvos kino istorijos apybraiža*. Nors pagal anuometinius reikalavimus knygoje gerokai atsijota ideologinei retorikai, tačiau tai nesumažina jos svarbos – pirmą kartą susisteminta Lietuvos kino raida, pasiūlytas datavimas. Knygoje didžiausias dėmesys skirtas sovietmečio profesionaliai dokumentinei, vaidybinei kino kūrybai ir režisieriams. Pasitelkusi filmų tekstų analizę bei interpretaciją, su užuominomis į (ne)palankius ideologinius filmų vertinimus, Malcienė išryškino svarbiausius pokario kino gamybos aspektus: 1956 m. profesionalaus vaidybinio kino gimimą, autorinę režisūrą, lietuviškos kino mokyklos formavimąsi. Atliepdama anuometinės kinotyros tendencijas, apibrėžė lietuviško kino specifiškumą: „tai rūstus, santūrus paprastumas, atidumas gyvenimo realijoms, kupinas poetinių žmogaus ryšių su sava žeme [...]“[33], ir pagrindines stilistines kryptis – intelektualiąją (filosofinę) kino estetiką, socialinę-psichologinę, poetinę. Malcienė iš esmės įtvirtino vėlesniuose kinotyros darbuose pasirodysiantį nacionalinio kino vertinimą: nors nacionalinių filmų kūrimas prasidėjo tarpukariu, tačiau esminis lūžis įvyko pokariu, kinui tapus menu, kai susiformavo pirmoji profesionalių autorinio kino kūrėjų karta[34]. Pavyzdžiui, tapatų kino raidos struktūravimą galima atrasti bene populiariausioje, trejais dešimtmečiais vėliau pasirodžiusioje Vytauto Mikalausko knygoje[35].

33 Malcienė, *Lietuvos kino istorijos apybraiža*, 134.

34 Ibid., 7.

35 Vytautas Mikalauskas, *Kinas Lietuvoje. Nuo atrakciono iki nacionalinio kino meno* (Vilnius: Margi raštai, 1999).

Marijonos Malcienės užčiuoptą lietuviško kino specifiškumo temą toliau plėtojo Laimonas Tapinas, 1981 m. straipsnyje „Prie gyvybingos versmės. Lietuvių kino nacionalinio savitumo klausimai“, *a priori* nacionalinio kino susiformavimą siejo su svarbiausiais XX a. 6–8 deš. filmais ir jų režisieriais, o kino tapimą nacionaliniu – su savitais, išskirtiniais, „lietuviškais“ bruožais, kuriuos įžvelgė keturiuose filmų lygmenyse: erdvėlaikyje, personažų charakteriuose, meniniame stiliuje ir archetipuose[36]. Pasak Tapino, lietuviškų filmų erdvėlaikiui būdingas gilinimasis į pokarį, o filmų personažams trys elgsenos strategijos: nuolankumas, nepasitikėjimas valdžia, karingumas. Filmų stiliui ar „meniniam mąstymui“ – lyrinis, jausminis, neepinis pradas, poetiškumas, neosimbolizmas, metaforiškas, asociatyvus mąstymas. Žanrinėms konvencijoms nepasiduodanti filmų logika prisotinta glaudaus ryšio su gamta, žeme. Na, o apibendrindamas lietuviško kino specifiškumą, konstatavo: „kalbant apie lietuvių filmų ritmą, tempą nacionalinė specifika įžvelgiama jo neskubioje įvykių eigoje, kur herojai labiau linkę samprotauti, o ne veikti.“[37]

Dar griežtesnį nacionalinio kino apibrėžimą pasiūlė Živilė Pipinytė, pasak kurios, kinas nacionaliniu tampa tada, kai atspindi Lietuvos kultūrinį savitumą ir yra profesionalus, o nacionalinio kino išlikimo strategiją užtikrina gręžimasis į Europos kiną ir į savą kultūrą, kuri „vienintelė gali padaryti lietuvių kiną įdomų ir aktualų kitoms tautoms, kurioms nereikalingas kosmopolitinio kino erzacas.“[38] Šiame jos vertinime, pasirodžiusiame praėjus vos keleriems metams po Sovietų Sąjungos griūties, nauja buvo tai, kad lietuviškas kinas tapatintas su Europos kinu, kūrusiu atsvarą dominuojančiam JAV kinui. Malcienės ir Tapino nacionalinio kino sampratos formavosi sovietmečio kino raidos kontekste, kai kino savitumas, specifiškumas buvo apibrėžiamas kitų Sovietų Sąjungos respublikų kino filmų fone (Gruzijos, Rusijos, Ukrainos ir kt.). Pipinytės tekstas lietuviško kino specifiškumą jau apibrėžė pakitusiame kontekste, kuriame atskaitos taškais tapo Europos ir kaimyninių šalių kinas (Lenkijos, Vengrijos etc.). Nors šie tekstai rašyti skirtingu metu, tačiau visiems jiems būdingos tapačios nacionalinio kino vertės.

36 Tapinas, „Prie gyvybingos versmės“, 38–39.
37 Ibid., 51.
38 Pipinytė, „Lietuvių kino integracija į tautinę kultūrą“, 34–35.

Tapinas ir Pipinytė nacionalinio kino sampratą apibrėžė remdamiesi kultūrinėmis, meninėmis filmų vertėmis, kurių išryškinimas padėjo pademonstruoti, kad kinas pajėgus artikuliuoti tapačias „nacionalines“ reikšmes kaip ir literatūra, dailė ar teatras. Tokiam sampratos formavimuisi įtakos turėjo pakankamai trapus kino statusas meno ir kultūros hierarchijoje, nulemtas vėlyvo kino gamybos institucionalizavimosi sovietmečiu, ir daugmaž sutapo su tarptautinėmis kino vertinimų tendencijomis, todėl jų siūlymuose išskaitome labai panašų apibrėžimą: nacionalinis kinas – tai vaidybinis, autorinis, profesionalus, aukštos meninės vertės, nepramoginis, savitą nacionalinį tapatumą atspindintis. Toks vertinimas nors ir padėjo sustiprinti kino autoritetą, tačiau remdamasis pernelyg abstrakčiomis kategorijomis atvėrė erdvę sunkiai atsakomiems klausimams. Jei sutinkam su pasiūlytomis nacionalinį kiną apibrėžiančiomis prielaidomis, tai kuris „nacionalinis“ filmas pirmas? Ar tas, kuris labiau lietuviškas, ar tas, kuris labiau meniškas? O gal tas, kuris labiau profesionalus? O kas tiksliai apibrėžia lietuviškumą, meniškumą, profesionalumą? Susitelkimas į kino menines, kultūrines vertes paliko nuošalyje ir dokumentinį kiną, ir ankstesniais laikotarpiais kurtus filmus, kurie neatitiko profesionalumo ir meniškumo standartų.

Tapino ir Pipinytės vertinimas atitiko klasikinės kinotyros kanoną, kuris tapo savotišku standartu ir šiuolaikiniame viešajame kultūros lauke[39]. Antra vertus, taip ir liko užsidaręs ribotų verčių sistemoje, nebuvo plėtojamas besikeičiančios kinotyros perspektyvoje. Tam, be jokios abejonės, įtakos turėjo taip ir nesugebėjusi įsitvirtinti moksliniame menotyros lauke kinotyra.

Lietuvoje kinotyros atsinaujinimas įvyko palyginus neseniai, apytiksliai prieš dešimt metų[40], didžiausias poslinkis įvyko kino sampratos, metodologinės kino analizės lygmeniu: nors vis dar dominuoja tyrimai, kuriuose kinas suprantama kaip formali tekstinė, dažnai tik režisierių pasaulėvaizdžiui priklausanti praktika, tačiau vis pasirodo darbų, kuriuose į kiną žvelgiama ir kaip į reprezentaciją, nulemtą ideologijų ir sociokultūrinių procesų, ir kaip į industrinę, valstybės, ekonominių, socialinių, politinių procesų

39 Pvz., Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuje 2021 m. vykusi paroda *Laisvas kinas: 1990–2020* (kuratorė Sonata Žalanarevičiūtė) ar žurnalo *Kinas* specialusis numeris, skirtas kino istorijai (nr. 4 (2021), red. Rasa Paukštytė).

40 Kinotyros atsinaujinimas moksliniu lygmeniu sietinas su Renatos Šukaitytės, Natalijos Arlauskaitės, Nerijaus Mileriaus, Annos Mikonis-Railienės, Linos Kaminskaitės (-Jančorienės), Audriaus Dambrausko, Luko Brašiškio, Nariaus Kairio ir kt. tyrimais, publikacijomis.

reguliuojamą praktiką ar kaip auditorijos žiūrimą kultūrą[41]. Pastaruoju dešimtmečiu išaugo dėmesys ir įvairiems Lietuvos kino istorijos tarpsniams – sovietmečiui, tarpukariui skirtuose tyrimuose peržiūrimi ir pildomi įtvirtinti kanonai[42]. Tačiau palyginus su tarptautinėmis kinotyros tendencijomis, integruojančiomis nacionalinio kino tyrimus į transnacionalinius ar pasaulio kino kontekstus, lietuviška kinotyra stipriai atsilieka. Tam, žinoma, turi įtakos kino tyrimų nenuoseklumas, nulemtas kinotyros institucinio pagrindo neturėjimu. Lokalių atvejų integravimas į tarptautines sintezes įmanomas, kai Lietuvos konteksto tyrimai vykdomi taikant kokybiškai lygiavertį tarptautinėms metodologinėms ir konceptualioms tendencijoms žvilgsnį. Tačiau tai įmanoma tik tuomet, kai yra pakankamai gerai išplėtotas lokalių tyrimų masyvas. Kitaip tariant, reikia lokalių, „nacionalinio kino“ tyrimų pagrindo, kuris padėtų integruoti Lietuvos kontekstą į globalius kinotyros reiškinius. Naujos tarptautinės ir lietuviškos kinotyros tendencijos skatina gręžtis ir į Lietuvos ankstyvojo kino laikotarpį, kuris šiandien vis dar yra besikuriančio „nacionalinio kino“ kanono nuošalyje. Be to, kaip matysime, ankstyvojo kino atvejis puikiai atliepia nacionalinio, transnacionalinio ir globalaus kino sampratas, leidžiančias naujai pažvelgti į „nacionalinio kino“ istoriją.

Savas svetimas anktyvasis (trans)nacionalinis kinas

Ankstyvojo kino (1896–1918) tyrimai Lietuvos kinotyroje labai fragmentiški[43]. Minėtuose Malcienės, Pipinytės tekstuose ankstyvasis kinas pasirodo tik tarp kitko, atsietai nuo kino raidos. Pavyzdžiui, nacionalinio

41 Pvz., Anna Mikonis-Railienė, Lina Kaminskaitė-Jančorienė, *Kinas sovietų Lietuvoje: sistema, filmai, režisieriai* (Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2015); Nerijus Milerius, *Žiūrėti į žiūrintįjį: kinas ir prievarta* (Vilnius: Jonas ir Jokūbas, 2018); Anna Mikonis-Railienė, Renata Šukaitytė, Mantas Martišius ir Renata Stonytė, *Politinis lūžis ekrane: (po)komunistinė transformacija Lietuvos dokumentiniame kine ir videomedžiagoje* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020); Natalija Arlauskaitė, *Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020); *Fokuse: moterys Lietuvos kine*, sud. Natalija Arlauskaitė, Lina Kaminskaitė (Vilnius: Lapas, 2021).

42 Pvz., Anna Mikonis-Railienė, Lina Kaminskaitė-Jančorienė, *Kinas sovietų Lietuvoje*; *Fokuse: moterys Lietuvos kine*, sud. Natalija Arlauskaitė, Lina Kaminskaitė; Audrius Dambrauskas, *Kinematografinė kultūra Lietuvoje, 1926–1944: tarp pramogos ir ideologijos* (disertacija, Vilniaus universitetas, 2020).

43 Atrodytų, kad pastarąją būseną galėjo išsklaidyti naujausias leidinys, skirtas ankstyvojo kino laikotarpiui Lietuvoje. Tačiau jį labai sudėtinga vertinti kaip kinotyrinį darbą ar istorinį pasakojimą, siūlantį kritinį žvilgsnį į šaltinius ir juose atrastus atradimus. Tai greičiau į vientisą pasakojimą nesuaugantis šaltinių ir pavienių faktų (kad ir naujų, svarbių) mišinys, kurį traktuojame kaip svarbią šaltinio publikaciją, nuo kurios galima atsispirti konstruojant ankstyvojo kino istoriją. Žr. Juozapas Blažiūnas, *Kinematografas, kino kronikos ir kitos istorijos Lietuvoje iki 1915* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2022).

kino pradžia Malcienė siūlo laikyti 1921 m., kai pradėta dokumentinio kino gamyba bei „daugiau ar mažiau sistemingas kino kronikos demonstravimas vietiniame ekrane“[44]. Kinotyrininkei nacionalinio kino ištakoms buvo svarbios keturios sąlygos: valstybingumas, filmus kūrusiųjų tautybė, filmuotos medžiagos Lietuvoje parodymas lokaliuose kino ekranuose ir sistemingas jos demonstravimas[45], todėl ankstyvojo kino laikotarpis į Malcienės pasiūlytą „nacionalinio“ apibrėžtį visai nepateko.

Nors Mikalausko knygoje šiam laikotarpiui skirta daugiau dėmesio, tačiau atsikartojo tas pats požiūris – ankstyvasis kinas tarsi kultūrinis svetimkūnis nacionalinėje kino istorijoje, prasidedančioje tarpukariu.

Daugumai šių tekstų būdinga tai, kad taikytos tradicinės nacionalizmo ir kino sampratos (pvz., savi filmai tik tie, kurie kurti lietuvių, verti dėmesio tik ypač aukštos meninės vertės filmai), kurios neleido įvertinti ankstyvojo kino kompleksiškumo ir įvairovės. Kaip tiksliai pastebėjo Pipinytė: „Sunku tiksliai nusakyti lietuvių kino pradžią. Ji labai sąlygiška ar net simboliška. Nuo ko pradėti?“[46]

„Nacionalinio kino“ kategorijos taikomumas tarptautiniuose ankstyvojo kino tyrimuose suproblemintas visai neseniai ir išryškino papildomus iššūkius. XIX a. pab. – XX a. pr. ankstyvojo kino formavimasis sutapo su nacionaliniais judėjimais, tapo viena iš viešajame gyvenime aktyviai dalyvaujančių medijų, greta knygų, periodinės spaudos, tapo naująja „įsivaizduojamos bendruomenės“ terpe „įsivaizduoti tautą (naciją)“[47]. Tačiau skirtingai nei rašytinės medijos, ankstyvasis kinas nebuvo apribotas kalbinių skirtumų, nes iki pat garsinio kino atsiradimo (~ 1929) rėmėsi vizualine kalba. Todėl kinas laisvai kirto įvairių valstybių ir imperijų sienas, tapo ir globaliu, ir transnacionaliniu, ir lokaliu reiškiniu. Šiame kontekste ankstyvojo kino tyrinėtojai, bandydami suprasti, kartu ir praplėsti „nacionalinio kino“ sampratą, klausia: kada kinas nacionalizuojamas, tampa „nacionalinis“? kas daro kiną (platinimo, rodymo, gamybos) lygmenyse „nacionaliniu“? kaip kinas dalyvauja nacionalinių tapatybių kūrime? kaip rasė, etniškumas, lytis, klasė, religija komplikuoja „nacionalinio kino“ sampratą?[48]

44 Malcienė, *Lietuvos kino istorijos apybraiža*, 7.

45 Ibid.

46 Pipinytė, „Lietuvių kino integracija į tautinę kultūrą“, 7.

47 Richard Abel, Giorgio Bertellini ir Rob King, „Introduction“, in *Early Cinema and the „National“*, edited by Richard Abel, Giorgio Bertellini, Rob King (Indiana University Press, USA, 2016), 1–2.

48 Ibid.

Kaip pastebi Tomas Gunningas, ankstyvasis kinas nors ir laisvai judėjo, tačiau kūrėsi imperinėse, kolonijinės galios centruose, o kino operatorių sumedžioti pirmieji „judantys vaizdai“ būtent ir atstovavo pastarųjų žvilgsniui ir vertybėms. Todėl, tiriant ankstyvąjį kiną, būtina integruoti globalius, tarptautinius aspektus ir jį analizuoti platesniame kultūriniame kontekste – juk jau XIX a. pab. besiformuojančiai „nacionalinei“ žinių ir pramogų kultūrai didelės įtakos turėjo tarptautiškumas (keliaujanti spauda, teatrai, cirkai ir pan.)[49].

Taikyti tradicines, klasikines „nacionalinio kino“ vertes ankstyvajam kinui negalima ne tik dėl kitokių rodymo ir platinimo, bet ir kino gamybos principų. Ankstyvojo kino pagrindas – trumpos trukmės dokumentiniai filmai, iš kurių buvo sudaromos programos, o jų kompiliacijos (įvairių žanrų kombinacijos ir seka) buvo dėliojamos priklausomai nuo to, kokiai auditorijai jie buvo skirti[50]. Tad ankstyvojo kino tyrimuose, net ir labai norint, neįmanoma taikyti klasikinei kinotyrai būdingo žvilgsnio, besiremiančio meninės vertės, autorystės, profesionalumo nustatymu, atskiro filmo analize ir panašiai, čia visos kino formos, visos gamybos, platinimo ir rodymo praktikos yra svarbios. Todėl ankstyvojo kino kanonas įprastai pradedamas ne nuo toje šalyje sukurto kūrinio, bet nuo brolių Lumière'ų filmų pirmojo viešo parodymo, kuris įvairiose šalyse įvyko skirtingu metu[51]. Tad nacionalinės kino istorijos prasideda tada, kai filmai buvo parodyti lokaliai auditorijai, – požiūris artimas Higsono sampratai (žr. pirmą str. poskyrį). Lietuvos kino istoriografijoje dažnai minima, kad pirmas brolių Lumière'ų filmų programos rodymas įvyko 1896 m. vasarą Vilniaus botanikos sode[52].

Tai, kad „nacionalinio kino“ istorija prasidėjo nuo kino rodymo ir platinimo, nenuneigia kino gamybos procesų ir produkcijos svarbos, o atkreipia dėmesį, kad kino samprata nėra vienalytė, ji yra glaudžiai susijusi ir su kitais kino elementais bei kontekstais. Kino filmų produkcijos lygmenyje „nacionalumo“ samprata ankstyvajame kine taip pat yra komplikuota. Kino istorikas Frankas Kessleris, analizuodamas pirmuosius Lumière'ų kompanijos filmus ir jų „nacionalinę“ kilmę, pateikė daugiaplanę, tarpusavyje

49 Tom Gunning, „Early cinema as global cinema: the encyclopedic ambition“, in *Early Cinema*, 11–12.

50 Ibid.

51 Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914* (Poznań, 1993), 37–40.

52 Pvz., Mikalauskas, *Kinas Lietuvoje*.

persidengiančią sampratą, remdamasis Nanna Verhoeff pasiūlyta skirtingų semantinių sluoksnių reikšmių strategija:

– „Nacionalinis“ sietinas su kilme;

– „Nacionalistinis“ – su kultūriniu priklausymu ir savininkyste;

– „Tautiškas“ – su atpažįstamu, vizualiniu „tautos“ vaizdiniu[53].

Šias tris strategijas Kessleris pritaiko Lumière'ų kompanijos nufilmuotam filmui Vokietijoje, vaizduojančiam Tirolio regiono žmonių tradicinius šokius. Taikant nacionalinės kilmės sampratą, šis filmas yra prancūziškas, nes operatoriaus kilmė sietina su Prancūzija, vokiškas, nes filmuotas Vokietijos žemėse, tirolietiškas, nes užfiksuotos šio regiono tradicijos. Taikant antro sluoksnio žvilgsnį, tai ir prancūziškas (turtinių teisių priklausymo prasme), ir vokiškas (filmas kadaise priskirtas vokiško kino kanonui)[54]. Lietuvos atveju kyla klausimas, o kaipgi su kolonizuotomis, politinės autonomijos neturinčiomis šalimis? Ar galima tokį požiūrį taikyti Lietuvai (Vilniaus, Kauno, Suvalkų gubernijoms) – XIX a. pab. – XX a. pr. Rusijos imperijos kolonijai?

Kaip parodė kino istoriko Niko de Klerko tyrimas, skirtas Nyderlandų kolonijiniam kino palikimui Indonezijoje, buvusių kolonijų kino istorija ypač komplikuota, ji dažnai tampa svetima ir kolonizavusiai, ir kolonizuotai kultūrai[55]. Todėl, vertinant tokiuose kontekstuose gimusią kino istoriją, reikia įtraukti ir tarpkultūrinę, transnacionalinę, polimorfinę dimensiją ir vietos (angl. *Location*), kurioje filmas buvo kurtas, aspektą:

> kuris panašu, kad išnyko iš „modernaus“ požiūrio į nacionalinį kiną, dažnai suprantamą tik valstybinių sienų ribose. Todėl atvykėlių šalies vaizdai buvo neįtraukti į nacionalines kino istoriografijas.[56]

Lietuvos kino atveju tai padeda persvarstyti įsitvirtinusį kanoną, jog nacionalinio kino raida galima tik nuo savarankiško valstybingumo (t. y. tarpukario) arba aiškios kūrėjo tapatybės (pilietybės, grynojo lietuviško identiteto) ar profesionalumo (aukštos meninės vertės). Kitaip tariant, į

53 Frank Kessler, „Images of the „National“ in early non-fiction films“, in *Early Cinema*, 22–23.

54 Ibid.

55 Nico de Klerk, „The transport of audiences“: making cinema ‚National'“, in *Early Cinema*, 106–107.

56 Ibid.

nacionalinio kino formavimąsi būtina įtraukti ne tik Lietuvoje gyvenusių, ne tik lietuvių kilmės operatorių, bet ir į Lietuvą atvykusiųjų filmuotus vaizdus. Tiesa, Mikalauskas šį aspektą užčiuopia ir „savais dokumentiniais filmais“ įvardija 1909 m. brolių Pathe kompanijos kurtą filmą *Arklių lenktynės Vilniuje – Pospešnoje*[57]. Šis filmas ilgainiui įsitvirtino istoriografijoje ir viešajame diskurse kaip pirmasis Lietuvoje (apie Lietuvą sukurtas). Tačiau atidesnė antrinių šaltinių analizė rodo, kad Vilniuje filmuotų filmų būta ir anksčiau – 1902 m. Kazimieras Proszynskis Varšuvos kino teatrui sukūrė filmą *Po Vilniaus Aušros vartais*[58]. Šis atradimas paankstina pirmojo lietuviško filmo datą ir susieja su lenkiško kino palikimu. Antras svarbus pražiūrėtas faktas – vaidybinio kino ištakos. Vaidybinio kino pradžia Lietuvos istoriografijoje dažnai siejama su pirmaisiais bandymais tarpukariu – pavyzdžiui, kino teatrų neišvydusiu vaidybiniu filmu 1928 m. *Kareivis – Lietuvos gynėjas* ar 1931 m. sukurtu trumpametražiu *Sužieduotinis per prievartą* (rež. P. Malinauskas)[59]. Tačiau vėlgi vaidybiniai filmai Lietuvoje kurti kur kas anksčiau. Antai jau 1912 m. Vilniaus R. Sztremerio kino teatro užsakymu pasirodo vaidybinis filmas *Bog zemsty* (*Keršto Dievas*, scen. aut. Szalom Asza)[60], kuris ir turėtų būti laikomas pirmuoju Lietuvos vaidybiniu filmu – t. y. ir žydiško, ir lenkiško, ir lietuviško kino palikimo dalimi.

Akivaizdu, kad šie svarbūs faktai buvo pražiūrėti, ilgą laiką nesiejant Lietuvos su lenkų ar žydų kultūros kontekstais. Nacionalistinis diskursas, grįstas homogeniška, nekintančia lietuviška tapatybe, ilgą laiką į nacionalinio kino kanoną neleido integruoti ir pirmojo Lietuvos kino kūrėjo Vladislavo Starevičiaus – svarbaus ir rusiško, ir lenkiško, ir prancūziško kino palikimui, ir pasaulio kino istorijai. Pavyzdžiui, Pipinytė Starevičiaus nesiejo su Lietuvos kino istorija dėl jo lenkiškosios tapatybės ir tik visai neseniai jis tapo „savas“ – kino kūrimo Lietuvoje pradininkas[61]. Kaip pastebėjo Skirmantas Valiulis: „kultūros istorijos savivoka buvo siauroka: kaunietis, bet iš lenkų, ir dar bajorų, dirbęs Rusijoje, kūręs ir gyvenimą baigęs Prancūzijoje – kam mums?“[62] Tai, jog Starevičiaus kūryba į Lietuvos kino

57 Mikalauskas, *Kinas Lietuvoje*, 51.

58 Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni*, 281.

59 Mikalauskas, *Kinas Lietuvoje*.

60 Natan Gross, *Film żydowski w Polsce* (Krakow: Rabid, 2002), 146.

61 Žr. Skirmantas Valiulis, „Vladislavo Starevičiaus sugrįžimas“, in Vytautas Mikalauskas, *Stebukladarys iš Kauno* (Vilnius: Lietuvos kinematografininkų sąjunga, 2005), 9–12.

62 Ibid.

raidą integruota vėlai, lemia ir tyrimų apie šį animatorių stoka bei vis dar tarptautinėje istoriografijoje vyraujantis kolonijinis žvilgsnis, Starevičiaus nesiejantis su Lietuvos kontekstu[63].

Pražiūrėtų svarbių kino istorijai faktų integravimas į lietuvišką kino kanoną toli gražu nereiškia noro nusavinti kitų kultūrų kino palikimo, atvirkščiai – privalu integruoti į bendrą kultūrinį bloką, pripažįstant jį ir savu, ir rusišku, ir lenkišku, ir žydišku. Ši mano siūloma polimorfinė ankstyvojo kino samprata leidžia naujai žvelgti į kino raidą, dekonstruoti vyraujantį kanoną. O tarptautinė istoriografija, transnacionalinio ir pasaulio kino kategorijos atveria erdvę naujiems kanono konstravimo būdams, atviriems globaliai istoriografinei ir kultūrinei patirčiai.

Išvados

„Nacionalinio kino“ sampratos tarptautinėje kinotyros istoriografijoje analizė leidžia geriau suprasti šio diskurso formavimąsi, jo šiuolaikinį taikomumą ir lokalizuoti lietuvišką „nacionalinio kino“ sampratą tarptautinės istoriografijos idėjų žemėlapyje. Lietuviškoje istoriografijoje, viešame diskurse vis dar vyrauja pokariu susiformavusi klasikinės kinotyros pasiūlyta samprata: „nacionalinis kinas“ – tai toje šalyje sukurtas, aukštos meninės vertės, autorinis, šalies ypatingumą, kultūrą reprezentuojantis. O įvardytas lietuviško kino specifiškumas (lėtas, mąslus, poetinis ir t. t.), tapatintas su nacionalinio kino tropais, stipriai prisidėjo ir prie „nacionalinės“, „lietuviškos“ kultūros mitolagemos kūrimo. Jei sovietmečiu „nacionalinio kino“ samprata formavosi daugmaž atliepdama tarptautines „nacionalinio kino“ įvardijimo trajektorijas, kai remiamasi autoriniu, europietišku, nekomerciniu, aukšta menine verte pasižyminčiu kinu, tai ilgainiui jos raida sustojo ir liko pasenusios, atgyvenusios koncepcijos lygmenyje, lyginant su stipriai pakitusiomis nacionalizmo ir kino sampratomis tarptautinėje istoriografijoje. Todėl ilgą laiką, rašant (mąstant) apie „nacionalinį kiną“, buvo telkiamasi tik į profesionalių, išskirtinę meninę vertę turinčių filmų ir juos kūrusių režisierių kanoną, paliekant nuošalyje šiuolaikinei kinotyrai įprastus aspektus (auditorijos, reprezentacijos, platinimo, rodymo, industrijos, ekonomikos, politikos etc.). O „nacionalinio kino“ istorijos kanonas sietas su

63 Pvz., *Дрессировщик жуков. Владислав Старевич создает анимацию* (Москва: Издательство Дединского, 2021).

valstybės sienų apibrėžtu politiniu suverenitetu ar etnocentristine pasaulėvoka (tarpukariu kurtas kinas ar lietuvių išeivijos kinas).

Šiuolaikinė tarptautinė kinotyra, besiorientuojanti į transnacionalinį, pasaulio kiną, atspindi akivaizdų poreikį permąstyti lietuvišką kinotyros tradiciją, įtraukiant tarptautinę „nacionalinio kino“ rekonceptualizacijos patirtį. Kaip rodo Lietuvos ankstyvojo kino peržiūrėjimo atvejis, taikant polimorfinį, postkolonijinį žvilgsnį, leidžia net tik peržiūrėti kino istoriją, pasiūlyti naują datavimą, bet ir lietuviškus, lokalius kontekstus ir jų tyrimus integruoti į transnacionalinio, regioninio, globalaus, pasaulio kino diskursus.

Gauta ——— 2022 05 25

Šaltiniai

Lietuvos Respublikos kino įstatymas nr. IX-752, 2018 01 01 redakcija, https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/TAIS.162695/tWuHFAClEi.

Виленскій вьстникъ, 1897 m. kovo 15 d.

Literatūra

Arlauskaitė, Natalija. *Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020.

Anderson, Benedict. *Įsivaizduojamos bendruomenės. Apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą*. Vilnius: Baltos lankos, 1999.

Blažiūnas, Juozapas. *Kinematografas, kino kronikos ir kitos istorijos Lietuvoje iki 1915*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2022.

Christi, Ian. „Where Is National Cinema Today (and Do We Still Need It)?" *Film History. An International Journal*. Vol. 25, no. 1–2 (2013): 19–30.

Cinema and Nation. Edited by Mette Hjort, Scott MacKenzie. London: Routledge, 2000.

Dambrauskas, Audrius. *Kinematografinė kultūra Lietuvoje, 1926–1944: tarp pramogos ir ideologijos*. Disertacija, Vilniaus universitetas, 2020.

Deshpande, Shekhar, Meta Mazaj. *World Cinema. A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2018.

Early Cinema and the „National". Edited by Richard Abel, Giorgio Bertellini, Rob King. USA: Indiana University Press, 2016.

Ekrane ir už ekrano. Sudarė Saulius Macaitis. Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 1993.

European Film and Television Co-production. Policy and Practice. Edited by Julia Hammett-Jamart, Petar Mitric, Eva Novrup Redvall. Palgrave Macmillan, 2018.

Filmspanism. A Critical Companion to the Study of Spanish Cinema. Edited by Juan F. Egea. New York: Routledge, 2020.

Fokuse: moterys Lietuvos kine. Sudarė Natalija Arlauskaitė, Lina Kaminskaitė. Vilnius: Lapas, 2021.

Gross, Natan. *Film żydowski w Polsce*. Krakow: Rabid, 2002.

Hendrykowska, Małgorzata. *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*. Poznan: Book Service, 1993.

Higson, Andrew. „The Concept of National Cinema". *Screen*. Vol. 30, no. 4 (1989).

Kaminskaitė-Jančorienė, Lina, Karolis Žukas. *Lietuvos audiovizualinio kultūros paveldo išsaugojimo ir prieigos sistemos analizė ir plėtros rekomendacijos. Tyrimo ataskaita*. Vilnius: VšĮ Meno avilys, 2020.

Kuhn, Annette, Guy Westwell. *Oxford Dictionary of Film Studies* (2 ed.). Oxford University Press, 2020.

Lietuvių kino menas šiandien. Sudarė Bonifacas Gintalas, Alfredas Šimkus. Vilnius: Mintis, 1981.

Malcienė, Marijona. *Lietuvos kino istorijos apybraiža*. Vilnius: Mintis, 1974.

The Media in Europe's Small Nations. Edited by Huw David Jones. Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Mikalauskas, Vytautas. *Kinas Lietuvoje. Nuo atrakciono iki nacionalinio kino meno*. Vilnius: Margi raštai, 1999.

———. *Stebukladarys iš Kauno*. Vilnius: Lietuvos kinematografininkų sąjunga, 2005.

Mikonis-Railienė, Anna, Lina Kaminskaitė-Jančorienė. *Kinas sovietų Lietuvoje: sistema, filmai, režisieriai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2015.

Mikonis-Railienė, Anna, Renata Šukaitytė, Mantas Martišius ir Renata Stonytė. *Politinis lūžis ekrane: (po)komunistinė transformacija Lietuvos dokumentiniame kine ir videomedžiagoje*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020.

Milerius, Nerijus. *Žiūrėti į žiūrintįjį: kinas ir prievarta*. Vilnius: Jonas ir Jokūbas, 2018.

New Questions of British Cinema. Edited by Duncan Petrie. London: British Film Institute, 1992.

The Oxford Guide in Film Studies. Edited by John Hill, Pamela Church Gibson. Oxford University Press, 1988.
Rawle, Steven. *Transnational Cinema: An Introduction*. Palgrave, 2018.
Theorising National Cinema. Edited by Valentina Vitali, Paul Willemen. Palgrave Macmillan, 2006.

Summary

What Is ‘National Cinema’? Canon, Transnational Cinema, and Early Cinema

Laura Kaminskaitė

Keywords: history of cinema, early cinema, postcolonialism.

Although the aspects of anationhood in art theory and culture have already been thoroughly investigated, the relatively young discipline of cinema theory is only beginning to grapple with the notion of nationality in cinema. The earliest attempts to define ‘national cinema’ go back as far as the soviet and the early Independence periods, as seen in the works of Marijona Malcienė, Laimonas Tapinas, and Živilė Pipinytė. The paper aims to build on these early debates and develop a new interpretation of the notion of national cinema, offer its contemporary historiography with the pluralist understanding of the notion, and therefore ask the following series of questions: is it only the cultural texts about the host country that can be considered ‘national’? does ‘nationality’ depend on the nationality of the artist? what criteria determine the value and significance of cinema? is it just the films with high artistic quality that are worthy of our attention? how about other factors that determine the culture of cinema (audience, distribution, screening)? how does the integration of these factors change our understanding of ‘national cinema’?

The paper addresses these questions in three parts. In the first one, I use key authors (Andrew Higson, John Hill, and Stephen Croft) to discuss the development of the notion of ‘national cinema’ while paying more attention to its modern interpretation due to its relevance to the contemporary cinema theory.