

Národní velkofilmy v evropské němé kinematografii

TEORIE A KONCEPTY NÁRODNÍ KINEMATOGRAFIE



Stephen Crofts – Concepts of National Cinema, 1998

- taxonomický text, který však zároveň shrnuje nejvýraznější diskuze kolem konceptů národní kinematografie
- před 1980s kritické texty adoptovaly běžné a neproblematické vnímání termínu
 - myšlenka národní kinematografie společně s *auteury* jako způsob propagace nehollywoodských kinematografií (příslib *jinakosti*) a způsobu, jak uvažovat, distribuovat, nálepkovat a recenzovat filmy mimo hollywood
 - dřívější publikace se soustředily pouze na texty (filmy) produkováné uvnitř zkoumaného teritoria, kdežto myšlenky národního státu byly utvářeny především v esencialistických, ačkoliv občas anti-imperialistických pojmech

Stephen Crofts – Concepts of National Cinema, 1998

- problematizace národního státu:
 - argumenty pro konstrukci „představované komunity“, která utváří národní stát, a jejích historických limitů – migrace a diaspory, které byly výsledkem procesu dekolonizace po 2. světové válce
 - současnější úvahy národní kinematografie se snaží odolat homogenizačním fikcím nacionalismu a rozpoznat jejich historickou variabilitu a nepředvídatelnost/nahodilost (contingency) stejně jako kulturní hybriditu národních států

Philip Rosen: „Rozpoznání koherentní národní kinematografie vždy vyžaduje citlivost vůči protichůdným, rozptylovacím silám, které se nacházejí pod koherencí.“

 - další změny v 1980-90s s nástupem globalizace, rozpadem sovětského bloku apod.
 - konceptualizace „post-národního“ sice má slabiny, přesto má ale implikace pro studium národních kinematografií – Jugoslávie jako emblém historické role státu při potlačování etnických, náboženských a kulturních rozdílů
- s ohledem na rostoucí nedostatek shody mezi národy a státy Crofts navrhuje psát o státech a národně-státních kinematografiích (nation-state cinemas) než o národech v národních kinematografiích

Stephen Crofts – Concepts of National Cinema, 1998

- studie před 1980s viděly filmy z daného teritoria jako vyjádření domnělého národního ducha
 - zaměřovaly se na významná díla v historii daného území a esteticky skvělá díla velkých režisérů; jen zřídka analyzovaly průmyslové faktory umožňující výrobu těchto filmů
- Higson: národně-státní kinematografie by neměly být definovány pouze na základě vyrobených filmů v rámci partikulárních národních států, ale i z hlediska distribuce a uvádění, publika a kritických i kulturních diskurzů
 - podle Croftse má tento přístup mezery v textuálních a žánrových otázkách, jelikož tvrdí, že texty mediují publikum a uvádění

Stephen Crofts – Concepts of National Cinema, 1998

Produkce

- Bordwell, Thompsonová a Staigerová – Classical Hollywood Cinema
 - odmítají vztah textu a kontextu a argumentují, jak ekonomické, technologické a ideologické faktory ovlivnily HW produkci
 - HW modus produkci se skládá ze sady široce uplatněných stylistických norem podporovaných a podporujících integrální modus filmové výroby
- Colin Crisp
 - výzkum produkce francouzské kinematografie mezi lety 1930–1960
 - dělí produkci do několika komponentů: politická ekonomie a průmyslová struktura, výrobní a technologie, personál a jejich trénink, diskurzivní snahy zformovat publika, autorská kontrola ve vztahu k modu produkce, pracovní praktiky a stylistická proměna

Stephen Crofts – Concepts of National Cinema, 1998

Distribuce+uvádění

- Higson: analýza národně-státních kinematografií by měla zahrnovat filmy, které v jejím rámci cirkulují
 - analýzu importu dělá Paul Swann o HW v poválečné UK, ale pozornost směrem k importu se stává běžnější v nation-state cinema studies jako je Elsaesserova kniha *New German Cinema*
- řada zemí ani nemá vlastní produkci, pokud neseženou financování ze zahraničí
- některé státy principiálně sledují filmy v jazyce, který sdílí s dalšími státy (Tunisko, Uruguay)
- některé státy nemají žádnou produkci ani kina, ale mají kvetoucí videodistribuci

Stephen Crofts – Concepts of National Cinema, 1998

Publika

- málo prozkoumaná kategorie
- Hill: kritizuje Higsonovu ochotu dovolit popularitě Hollywoodu v UK rozmazat argumenty pro produkcji, která je specificky britská oproti HW
- studie zkoumaly publika hlavně v ohledech statistiky návštěvnosti v kinech
- publika byla částečně důležitá ve studiích problémů lokálních kinematografií, které záživaly, když se střetly s transnacionální dominancí HW, nebo v těch udržujících domácí uměleckou kinematografii (Elseasserova analýza publika zoufale hledaného státem podporovanými filmaři New German Cinema)

Stephen Crofts – Concepts of National Cinema, 1998

Diskurzy

- od 1980s studie národně-státních kinematografií chápala méně jako objekty cvičení nebo estetického soudu, ale spíše jako příklady (národně) kulturních diskurzů
- Hill: analyzuje britskou kinematografii a její ideologické artikulace a represe třídy, genderu, mládí, konzumerismu a příbuzných kategorií mezi 1956-63
- Kinderová: symptomatické čtení španělské kinematografie

Textualita

- spíše než vidět národně-státní kinematografie jako velká díla, někteří autoři více a více rozpoznávají systémy textuálních konvencí, hlavně žánrových, jako charakteristických pro „národní“ kinematografii např. Dermody+Jacka: kvazižánrová taxonomie k identifikaci „pole estetické síly“ australské kinematografie mezi 1970-86
- žánry jsou spíše než průmyslové termíny chápány jako kodifikace socio-kulturních tendencí

Stephen Crofts – Concepts of National Cinema, 1998

Národně-kulturní specifičnost

- měla by být rozlišena od nacionalismu a definice národní identity (Willemen)
- národně specifická kinematografie tak není připoutána k homogenizujícím mýtům nacionalismu a národní identity
- černošské britské filmy zobrazují citlivost ke společenským rozdílům (etnika, třídy, gender a sexuální orientace) v rámci identifikovatelně a specificky britského kontextu, což je nápadně odlišné od nacionalisticky „úspěšného marketingu a balení národního literárního dědictví, válečných let, venkova, vyšší třídy a elitního vzdělání“ (Elsaesser charakterizující britskou kinematografii)
- mezinárodní koprodukce mohou být chápány k vymazání kulturní specifiity – např. Poslední tango v Paříži nemá žádnou smysluplnou národnost (G. Nowell-Smith)

Stephen Crofts – Concepts of National Cinema, 1998

Kulturní specifičnost žánrů a národně-státních „hnutí“

- kapacita národních států vyrobit kulturně specifické žánry závisí na tom, jestli zvládne udržet produkci v dostatečném objemu, aby podpořila odpovídající infrastruktury a diváckou obeznámenost + na síle svých kulturních tradic a na tom, jak silně jsou tyto artikulovány filmem se vztahem k dalším uměleckým praktikám
- generování a přežití takových lokálních žánrů bylo měřítkem síly a dynamiky národně-státních kinematografií, ale už méně od 1990s s tím, jak se žánry diverzifikují, tříští a kombinují
- lokální tradice a jejich artikulace prostřednictvím a ne jiného umění podpírá nejznámější „hnutí“
 - ta často vznikla v historických momentech, kdy se nacionalismus propojil s nelíčeně populistickými hnutími, aby vyprodukovaly specificky národní filmy, které mohou proklamovat kulturní autenticitu nebo zakořenění
 - >některé jako neorealismu aj. vznikla na základě národně-populární obnovy
 - > francouzská nová vlna označovala národní intelektuální a kulturní zotavení po čtyřicátých letech
- kulturní hybridita je ale také přítomná
 - tato hnutí si pravidelně vypůjčují odjinud formální „konvence, aby byly adaptovány do vlastní kulturní specifičnosti“ (neorealismus od francouzského poetického realismu apod.)

Stephen Crofts – Concepts of National Cinema, 1998

Role státu

- musíme konceptualizovat i zapojení státu, který si udržuje stěžejní roli
 - je to totiž stále státní politika a legislativa (nebo jejich absence), která podstatně reguluje a kontroluje filmové dotace, celní omezení, průmyslovou asistenci, copyright a licenční ujednání, cenzuru, tréninkové instituce (filmové školy) apod.
- jednotlivé státy toužící po omezení vlivu HW mají například moc se rozhodnout, jestli chtějí riskovat obchodní válku (jako Jižní Korea v roce 1990) – souboj s Motion Picture Export Association of America, aby byl HW dovoz redukován na pět procent za rok

Stephen Crofts – Concepts of National Cinema, 1998

Globální dosah národně-státních kinematografií

- každá teorie je založena na limitovaném kanonu nebo silně zobecněná z partikulárního textu/prostředí
- mentální mapy filmových badatelů světové filmové produkce jsou často menší než globální
 - máme limitovaná porozumění na základě toho, co známe o našem prostředí
 - > to má za následek značně omezený kanon

Stephen Crofts – Concepts of National Cinema, 1998

TABLE 1. EIGHT VARIETIES OF NATION-STATE CINEMA PRODUCTION

Mode of production as regulated and controlled by the state				
	Minimal ('market economy')	Mixed economy	Maximal, centrally controlled economy	Other or outside state provision
Industrial	1. United States cinemas 2. Asian commercial successes	3. Other entertainment cinemas	4. Totalitarian cinemas	
Cultural	5. Art cinemas: American art	Art 6. International co-productions	Art for socialist export	
Political (anti-state)				7. Third Cinemas 8. Sub-state cinemas

Stephen Crofts: Reconceptualizing of National Cinema/s, 1993

- taxonomie typů národních kinematografií
- analýza národních kinematografií je urgentním úkolem v souvislostech velkých změn, které nedávno ovlivnily světové kinematografie (globalizace trhů a kapitálu, rychlost elektronické komunikace,...)
- teoretizace globálního dosahu nár. kinematografií ve smyslu vícečetné politiky jejich produkce, distribuce a recepce; jejich textuality, vztahu ke státu a multikulturálním souvislostem
-> základ pro členění „národních kinematografií“

Varianty národních kinematografií

- minimálně západní národní kinematografie jsou definovány na základě své opozitní pozice vůči Hollywoodu – ten je i díky svému transnacionálnímu dosahu napříč trhy jen zřídka považován za národní kinematografii

x

Elsaesser – Hollywood nemůžeme chápat jako totálně odlišný, protože tak výrazná část národní filmové kultury je implicitně „hollywoodská“

- většina národních producentů proti Hollywoodu, ale někteří si udrží svůj vlastní terén
- **politické, kulturní a ekonomické režimy vytvářejí 7 typů „nár. kinematografií“:**
 1. kinematografie odlišující se od HW, ale nesoupeřící přímo – cílí na určitý, specializovaný sektor daného trhu
 2. kinematografie odlišující se, nesoupeřící přímo, ale *kritizující* HW
 3. komerční kinematografie v Evropě a třetích zemích soupeřící s HW s minimálním nebo nulovým úspěchem
 4. kinematografie ignorující HW
 5. anglofonní kinematografie snažící se porazit HW v jejich vlastní hře
 6. kinematografie fungující v rámci státem kontrolovaného a často státně dotovaného průmyslu
 7. regionální nebo národní kinematografie, jejíž kultura a/nebo jazyk si berou odstup od národních států (nation-state), které je ohrazují

Varianty národních kinematografií

- kategorie jsou propustné – nejen jednotlivé filmy produkováné více zeměmi můžou být rozkročeny mezi různými typy, ale i dané kinematografie operující v rozdílných produkčních sektorech
 - > Francie jako příklad fungování v rámci 1. a 3. kategorie, občas i 4.
- role exportu – může posunout kategorie
 - > nejčastěji 2. a 6. kategorie jako 1.
- v takových případech distribuce a recepce nahrazují produkční a textuální kritéria

European-Model Art Cinemas

- pro většinu lidí nejznámější forma nář. kinematografie
- snaží se odlišit textuálně od HW, předpokládat explicitně nebo implicitně domácí/„domorodý“ (indigenous) produkt a usiluje o zasažení domácího i exportních trhů prostřednictvím specializovaných distribučních kanálů a prostorů uvádění -> „arthouse“
- diskurzy podporující tento model jsou typicky buržoazně-nacionalistické, ale vymezují také evropské populární filmy
 - ty první jsou elitářské a více zaměřené na export z finančních a kulturních důvodů -> národní pýcha a identita jsou stěžejní pro uměleckou kinematografii
 - důležitou součástí i národní kulturní a literární tradice a kvality + jejich konsolidace a rozšíření prostřednictvím národní kinematografie (literární zdroje pro evropský model)
- tyto argumenty ovlivňují i státní legislativu:
 - subvence formou grantů, půjček a nepřímo prostřednictvím daní
 - kvóty a tarify dovezených filmů
 - > vedou ke „kulturnímu modu produkce“ zřetelně odlišnému od HW – úspěšný díky proplétání ekonomických a kulturních zájmů v dané zemi

European-Model Art Cinemas

- textuální vlastnosti art cinema rozpoznal David Bordwell (viz *Narration in the Fiction Film*)
- vývoj vlastní hollywoodské umělecké kinematografie – mixování žánrů v Hollywoodu komplikováno vzájemnou výměnou s evropskou uměleckou kinematografií a výsledkem v rozmazávání hranic mezi specializovanými a zábavními sektory trhu
 - evropští filmaři ovlivněni specifickými hollywoodskými žánry (spaghetti western, Fassbinderova práce s melodramatickými a gangsterskými žánrovými vzorci,...)
 - američtí tvůrci ovlivněni oblíbenými evropskými produkty (Penn, Altman, Schrader, Allen)
 - > rozměňování rozdílů národních kinematografií
- státní politika vytváří limity kulturního modu produkce:
 - podporuje estetickou odlišnost od HW, ale odrazuje od „kousání do ruky, která kinematografii živí“
 - adoptování politické alegorie jako způsobu autocenzury

Third Cinema

- 1960s-70s: opoziční pozice vůči HW i Evropě – anti-imperialistické naléhání na národní osvobození a vývoj odlišných estetických modelů
1969 – manifesto Getina a Solanase „Towards a Third Cinema“

While, during the early history . . . of the cinema, it was possible to speak of a German, an Italian or a Swedish cinema clearly differentiated from, and corresponding to, specific national characteristics, today such differences have disappeared. The borders were wiped out along with the expansion of US imperialism and the film model that it imposed: Hollywood movies . . . The first alternative to this type of cinema . . . arose with the so-called “author’s cinema” . . . the second cinema. This alternative signified a step forward inasmuch as it demanded that the film-maker be free to express him/herself in non-standard language . . . But such attempts have already reached, or are about to reach, the outer limits of what the system permits . . . In our times it is hard to find a film within the field of commercial cinema . . . in both the capitalist and socialist countries, that manages to avoid the models of Hollywood pictures. (1969:20–21)

Third Cinema

- v třetích zemích byla první a druhá kinematografie základem buržoazního individualismu
- Third Cinema jedním z nejpružnějších označujících v kinematografickém slovníku
- její radikální hrana odlišila tento typ od množství komerční produkce třetích zemí (komedie, melodramata,...)
- v poslední době se stále více překrývá s art cinema a usiluje o mezinárodní distribuční kanály
- financování: značné nespolehlivé kvůli politické opozičnosti takového typu kinematografie i kvůli „kulturní bezmocnosti“ (cultural powerlessness)
 - v případě afrických zemí s pouze jednou politickou stranou snaží získat dotaci z Francie, Švýcarska apod.
- produkční podmínky zároveň přidávají třetí kinematografii naléhavější intenzitu než politické alegorie
- diskurzy o třetí kinematografii rozlepují vědomí prvního světa o národních kinematografiích, nejvýrazněji pak pojetí národní suverenity
 - > třetí kinematografie nabídly částečnou rekonceptualizaci národní kinematografie
 - například v UK směrem k množství třídních, genderových, rasových aj. rozdílů
- problematizace homogenizujícího nahlížení prvního světa na ten třetí
 - diaspora, exil i uvěznění ve své „vlastní“ zemi

Third World and European Commercial Cinemas

- v Evropě i třetích zemích produkce komerčních kinematografií, které soupeří s HW s různým stupněm úspěšnosti na domácích trzích – méně známé kvůli nižšímu vývozu do evropských a anglofonních zemí
- liší se od předchozích typů v tom, že populistická u třetích zemí (částečně díky menšímu americkému vlivu a většímu projekčnímu prostoru v kinech, částečně proto, že kulturní elity jsou slabší a s menším zájmem o kinematografii)
- evropská komerční kinematografie soupeří přímějším způsobem s HW o tržby
- nejúspěšnější zemí byla Francie – ta částečně rozpustila rozlišení průmyslový/kulturní úspěšnou propagací *auteurů* v průmyslovém kontextu
- jiné země s malými jazykovými komunitami (např. Nizozemsko) podle Croftse více ochromené
- typickými žánry evropské komerční kinematografie thriller, komedie a soft-core filmy
- třetí země vzácně poskytují infrastrukturní podporu, která by živila domácí produkci + spíše soukromé než veřejné financování, což kinematografii rovněž oslabuje
- v třetích zemích dominují kinům cizí filmy (hlavně HW)

Ignoring Hollywood

- Indie nebo Hongkong s velkým domácím trhem a/nebo efektivními obchodními bariérami
- v těchto zemích se mohou rozvinout kulturně specifické kinematografie
- v Hongkongu domácí kinematografie předčí HW v prodeji vstupenek v poměru 1:4
- v Indii domácí kinematografie prodá 4x více vstupenek HW v US + vyrobí průměrně 773 filmů (o 262 více než HW)
- indické filmy ve 20 jazycích pro lokální publika, čímž jsou indické filmy chráněny proti cizí konkurenci
- Bombaj rovněž vyváží své produkty k početným indickým komunitám po celém světě + Indie kolonizovala Srí Lanku
- podobně Hongkong dominuje Tchaj-wanu a čínským čtvrtím v západním světě

Imitating Hollywood

- některé země (UK, Kanada, Austrálie) se snažily porazit HW pomocí jejich vlastní hry – a selhaly
- státní investice zajistily relativně stabilní průmysl, ale negarantovaly kulturně nacionalistický produkt
- zacílily na nejlukrativnější US trh, ale tyto národní kinematografie a jejich kulturní základy byly modifikovány vpádem hollywoodských zájmů a produktů do domácí distribuce
-> UK podle Croftse v nevděčně pozici: musí soupeřit s HW, který – paradoxně – je teď mnohem víc zakořeněn v britském kulturním životě než domácí produkt
- tyto země ještě více oslabeny v osmdesátých letech nerovnými ekonomickými výměnami, které je ještě více upoutaly v závislém vztahu na US
 - na každý jednotlivý úspěch na americkém trhu vychází stovky slabých imitací
 - příklad přestříhání *Krokodýla Dundeeho* ze strany Paramountu, aby měl rychlejší tempo a byl víc rodinnou zábavou
- představa cizího trhu může způsobit nepřiměřený vliv na „národní“ produkt
- tato logika s sebou může nést další dva následky:
 1. země může sloužit jako offshore produkční základnou pro HW
 2. HW může pokračovat ve vysávání cizích talentů – všichni úspěšní australští režiséři odešli do HW

Totalitarian Cinemas

- fašistické Německo a Itálie, Čína 1949-mid 1980s, východní blok
- predominantním modelem komunistického brandu socialistický realismu, snažící se přesvědčit diváky o přednostech politického řádu
- na periferii je art cinema (Tarkovskij, Jancsó,...) – periferie podmíněná i politickým táním nebo jinou státní politikou
- analýza tohoto modu by měla usilovat o rozmotání kulturních specifičností z homogenizující fikce nacionalismu
- *nezpochybnitelná* popularita komunistických nebo fašistických kinematografií by měla být mapována proti diskurzivním režimům a škále dalších zábav, uvnitř i mimo domov, nabízených těmito státy

Regional/Ethnic Cinemas

- etnické minority obecně postrádají financování a infrastrukturu kvůli homogenizujícím diskurzům a politickým sankcím ze strany národního státu
- katalánská nebo quebecká kinematografie

Marketingové možnosti/export národních kinematografií

- významná část národních filmů je produkována pro export a soupeří tak na zahraničních trzích mezi sebou i s HW
- HW je více standardizovaný při marketingu (hvězda, žánr,...), národní kinematografie jsou více hit or miss
 - jejich principiální způsoby marketingu a diferenciacie produktu:
 1. národ produkce – národní nálepka slouží subžánrová funkce
 2. autorství
 3. méně cenzurovaná reprezentace sexuality
 - > všechny jsou definované proti HW, slibují autenticitu a vzrušení, které HW postrádá
- na cizích trzích (někdy i domácích) jsou národní filmy odkázány na specializované distribuční okruhy, odlišné od těch pro HW produkty: arthouse kina, festivaly,...
- distributoři cizích filmů pravidelně vylučují kulturně specifické produkty (New German Cinema exportovaná bez Klugeho nebo Schrötera, australská kinematografie bez sociálně realistického filmu)

Marketingové možnosti/export národních kinematografií

- diskurz na festivalech:
 - esencialistický humanismus („lidské podmínky“)
 - známkující kulturalismus („velmi francouzský“)
 - estetizování kulturně specifického („poetická zpráva o místním životě“)
- důraz na originalitu a kreativitu usnadňuje reprezentaci politického filmu jako art cinema
- bez křížově kulturní kontextualizace bude mít cizí distribuce národních kinematografií tendenci vymazávat kulturně specifické

Čtení cizích národních kinematografií

- tři způsoby přijetí cizího filmu:
 1. slepé neporozumění – divák nechápe nebo nezná prvky „domorodé“ kultury
 2. misreading, obvykle v podobě projektovaného přivlastnění
 3. odezvy produkujících zemí k velebení cizího
- konstrukce cizích národů budou významně ovlivněny kinematografickými reprezentacemi (vedle kuchyně, fotbalových týmů apod.)
- národ může být fiktivní entitou zahrnující všechny rozdílné elementy (třídní, genderové, rasové aj. difference)
- diskurzy mají tendenci homogenizačního efektu a reduktivní symbolizace vytlačují komplexnější artikulace národní identity

-
- na vytváření kanonů národní kinematografie se podílejí i festivaly a kritiky kromě kulturní diplomacie
 - kulturní hybridita národních států je nicméně stále častěji a ve větším měřítku rozpoznávaná
 - národní kinematografie implikují důležitost politické flexibility vyzývat fiktivní homogenizaci diskurzů a zároveň je – podle kontextu – podporovat
 - v určitých momentech – pravidelně, když se nacionalismus přiblíží populistickým hnutím – může národní vývoj nabídnout příležitost k manifestaci proklamující kulturní autenticitu a zakořeněnost - často jde o momenty budování národa
 - v kontextu nerovné výměny s HW může být přežití domácích žánrů měřítkem síly a dynamiky národních kinematografií (hongkongské bojové filmy,...)
 - stěžejní oblastí pro Croftse je vztah žánr/národ
 - žádá o opuštění perspektivy my/oni
 - označuje koprodukce jako národní směs a označuje předpovědi „europudinku“ jako přehnané, protože vedou i k úspěšným vysoce kulturně specifickým produktům

Andrew Higson – Concept of National Cinema, 1989

- používat označení „národní kinematografie“ pro filmy vyrobené v daném státě není nejvhodnější způsob, jak tento termín používat
- výzkum některých implikací, které termín má při používání, s posuny k argumentu, že parametry národní kinematografie by měly být nataženy do roviny konzumace (consumption) stejně jako produkce
 - soustředění na aktivitu národních publik a podmínek, za jakých chápou a používají filmy, jež sledují
- koncept národní kinematografie přivlastněn různými způsoby z různých důvodů
 - > neexistuje jeden univerzálně přijímaný diskurz národní kinematografie
 - 1. definování na základě ekonomických termínů
 - konceptuální shoda mezi „národní kinematografií“ a „domácím filmovým průmyslem“
 - > Kdo filmy vyrábí a kde? Kdo vlastní a kontroluje průmyslovou infrastrukturu, produkční a distribuční firmy, kina,...?

Andrew Higson – Concept of National Cinema, 1989

2. textově založený přístup

-> O čem filmy jsou? Sdílejí společný styl nebo světonázor? Jaký typ projekcí národního charakteru nabízí? Do jaké míry jsou národní kinematografie angažovány ve zkoumání národnosti u samotných filmů a vědomí diváka?

3. uvádění/konzumace

-> Jaké filmy diváci sledují? Jaké je číslo cizích (hlavně US) filmů v distribuci (souvisí se strachem z kulturního imperialismu)?

4. kritika

- má tendenci redukovat národní kinematografii do termínů kvalitního artového filmu, kulturně hodnotné kinematografie, která je součástí vysoké kultury a/nebo modernistického dědictví dané země -> nezahrnuje populární věci

Andrew Higson – Concept of National Cinema, 1989

- velmi často je koncept národní kinematografie používán preskriptivní a nikoliv deskriptivě
->to, co by kinematografie měla být než skutečné zkušenosti populárních publik
G. Nowell-Smith: stále probíhá boj o to uznat populární formy jako legitimní část národního kulturního života
- důraz na otázky: Jaké jsou procesy nebo podmínky, pod nimiž filmové, textuální nebo průmyslové praktiky nazýváme národní kinematografií? Co je zahrnuto při postulaci myšlenky národnosti nebo národní identity?
- identifikace národní kinematografie znamená specifikovat koherenci a jednotu -> proklamovat jedinečnou identitu a stabilní sadu významů
- takový proces je nevyhnutelně homogenizující a mytologizující
- přiřazuj určitou sadu významů, zatímco jiné se snaží potlačit či dokonce před nimi chránit
- zároveň byl tento koncept mobilizován jako strategie kulturního i ekonomického odporu
- prosazování domácí autonomie ve vztahu k mezinárodně dominantnímu HW

Andrew Higson – Concept of National Cinema, 1989

- proces nacionalistického vytváření mýtů není jednoduše zákeřná nebo oslavná práce ideologické produkce, ale také způsob kladení jedné sady obrazů a hodnot proti jiné, která často hrozí pohlcením/podrobením té první
- historie národních kinematografií mohou být chápány jenom jako historie krize a konfliktu, rezistence a vyjednávání
 - ale také historie byznysu usilujícího o bezpečný vstup na trh, umožnění maximalizace průmyslových zisků a podpírání kulturního postavení národa
 - > politika národní kinematografie tak může být redukována do marketingové strategie
 - propagovat rozmanité a jako jedinečné a soudržné
- Higson rozpoznává dvě ústřední metody ustanovení nebo identifikace národní kinematografie:
 1. porovnání a kontrast jedné kinematografie vůči jiné
 - > ustanovení různých stupňů *jinakosti* – vytváření významů a identity skrze rozdíly
 2. zkoumat kinematografii ve vztahu k už existujícím ekonomikám a kulturám národního státu (nation-state)

Andrew Higson – Concept of National Cinema, 1989

- první metoda je problematičtější v souvislostech vývoje k mezinárodnímu vlastnictví a cirkulaci audiovizuálních produktů
- je potřeba zkoumat předurčení HW v mezinárodním prostoru, protože HW nefunguje jednoduše jako jeden termín v rámci systému stejně významných rozdílů
 - > není pouze mezinárodně nejmocnější kinematografií, ale v řadě zemí funguje HW jako integrální a přirozená součást národní kultury
 - HW tak nasycuje tzv. národní kinematografie na západě (opět Elsaesser o HW)
- síla HW není pouze ekonomická – je úspěšný i doma, kde jsou rozmanitá imigrantská publika, působí tak jako demokratičtější než ostatní země
- Higson vyvrací tvrzení Nowella-Smithe, že britská kinematografie nebyla v UK nikdy populární
 - ignoruje úspěch v tržbách a heterogenní strukturu „britského publika“
 - > přesto je užitečný: vytlačuje myšlenku, že úspěchy HW na cizích trzích jsou díky manipulativnímu marketingu a agresivní ekonomické kontrole, a zároveň zpochybňuje konvenční útoky US kulturu, jelikož ta rozšiřuje kulturní nabídkou dostupnou pro diváky

Andrew Higson – Concept of National Cinema, 1989

- aby kinematografie byla národně populární, musí být mezinárodní
-> tzn. musí dosáhnout mezinárodního (HW) standardu, což v praxi znamená následování HW systémů financování, produkční kontroly, distribuce a marketingu
- alternativním způsobem dosažení národního *populárního* úspěchu je mezinárodní měřítko, což je prakticky nemožné pro národní kinematografii; pokud nejde o kinematografii s dostatečně velký domácí trh (Indický filmový průmysl)
- pro kinematografie je obtížné najít rovnováhu mezi tím být ekonomicky viditelný, ale kulturně motivovaný (být „národní“ v tom, co je v podstatě mezinárodní průmysl)
- západní země řešily problém zůstat národně specifický a přesto mezinárodně viditelný výrobou uměleckých filmů – národně založený (a často státem dotovaných) filmů kvality
- diskurzy „umění“, „kultury“, „kvality“ a „národní identity“/„národnosti“ byly historicky mobilizovány proti HW masové zábavě a používány k obhájení různých národně specifických systémů podpory a ochrany

Andrew Higson – Concept of National Cinema, 1989

- umělecké kinematografie však jen zřídka dosáhnou úspěchu na domácím trhu, částečně kvůli jejich způsobu oslovování, částečně kvůli mezinárodní hegemonii HW na úrovni distribuce, uvádění a marketingu – např. pobočky HW společností v cizích zemích nebo finanční účast v domácích firmách
- vliv HW je tak vždycky víc než jen otázka chudoby nebo elitnosti domácího filmařství
 - > je zapotřebí zkoumat nejen produkci, ale také se zabývat otázkami distribuce a uvádění, publika a konzumace v rámci každého národního státu
 - > je proto nedostatečné definovat národní kinematografii na základě kontrastů s jinou kinematografií
- „dívat se dovnitř“ jako alternativa – v termínech vztahu k existující národní politické, ekonomické a kulturní identitě (pokud něco takového může být ustanoveno) a sadě domácích tradic
 - UK kinematografie by tak byla definovaná v pojmech britskosti, pomocí obrácení se k sobě, vlastní historii a kulturní formaci a definováním ideologií národní identity a národnosti než referováním k jiným národním kinematografiím

Andrew Higson – Concept of National Cinema, 1989

- hlediska politické ekonomie je národní kinematografie partikulární průmyslovou strukturou a systémem státní legislativy
- je potřeba rozeznat, že ani domácí trhy nejsou homogenní a produkční společnosti se zaměřují na specifické oblasti, které HW vnímá jako marginální (nízkorozpočtové filmy, art cinema,...)
- důležitá role státu a způsobů jeho zásahů do praxe filmového průmyslu v určování parametrů a možností národní kinematografie minimálně od půlky 1910s
- státy nicméně zasahují jen v momentě, když cítí strach z potenciální moci cizích kinematografií a když produkty – společně s ideologiemi a hodnotami – jsou široce rozšířeny v oběhu uvnitř národního státu a předpokládány, že mají škodlivý účinek na národně-státní ekonomiku

Andrew Higson – Concept of National Cinema, 1989

- podobně i výzkum partikulární národní kinematografie – oblasti, které musíme prozkoumat:
 1. obsah a témata konkrétního souboru filmů, která jsou reprezentována (zejména konstrukce „národního charakteru“), dominantní narativní diskurzy a dramatická témata + narativní tradice a jiné zdrojové materiály, z nichž kinematografie čerpá (národní dědictví – literární, divadelní,...)
 2. citlivost, struktura pocitu nebo světonázor vyjádřen v těchto filmech
 3. styl těchto filmů, formální systém reprezentace, způsob oslovování a konstrukce subjektivity
- potřeba věnovat pozornost procesům, jimiž je kulturní hegemonie dosahována uvnitř národního státu, zkoumat vnitřní vztahy diverzifikace a unifikace + moc ustanovit jeden partikulární aspekt pluralistické kulturní formace jako dominantní společně s jeho standardizováním nebo naturalizováním
 - hledání koherentní a stabilní národní identity je možné jen za cenu potlačení vnitřních rozdílů, tenzí a protikladů (třída, gender, rasa,...)

Andrew Higson – Concept of National Cinema, 1989

- musíme věnovat pozornost historickým posunům v konstrukci národnosti a národní identity
 - > národnost je vždy obraz vytvořený za určitých podmínek a nacionalismus jako takový lze vystopovat pouze do konce 18. století
 - historie je nezbytný základ národního narativu
- při definování národní kinematografie je nařízen proces začleňování a vyčleňování
 - > proces, kdy jedna věc je umístěna do centra, zatímco souběžně s tím jiná na okraj
 - zájmy jedné konkrétní skupiny jsou reprezentovány jako kolektivní nebo národní zájmy
- tento proces utváří „představovanou komunitu národa“ (the imagined community of the nation)
- proklamace národní kinematografie tak jsou částečně formou „vnitřního kulturního kolonialismu“
- je funkcí národní kinematografie stáhnout všechny rozmanitosti a kontradikce k sobě do koherentní jednoty – my však kontradikce musíme mít pořád v paměti
- kinematografie nikdy jednoduše nereflektuje nebo nevyjadřuje už plně zformovanou a homogenní národní kulturu a identitu
- privileguje omezený počet subjektivních pozic, které jsou poté naturalizovány nebo reprodukovány jako jediné legitimní pozice národního subjektu
- musíme na ni nahlížet jako na aktivně činící při konstrukci subjektivity stejně jako vyjádření předem dané identity

Andrew Higson – Concept of National Cinema, 1989

- pozornost k otázkám:
 - počet filmů v distribuci (domácích i zahraničních) a jak jsou uchopeny na úrovni uvádění
 - rozsah sociologicky specifických publik pro rozdílné typy filmů a jak publika filmy POUŽÍVAJÍ za určitých podmínek uvádění
 - zkušenost s kinematografií v obecnějším smyslu, ne jen možnosti čtení a sledování
 - rozsah vztahu mezi diskurzy o filmu cirkulujícím v rámci kulturní a sociální formace a jejich relativní přístupnost pro rozdílná publika
 - tenze mezi diskurzy umění a zábavy ve vztahu k národu
- > posun od produkce ke konzumaci filmů
- od analýzy textů jako prostředků artikulace nacionalistického sentimentu a interpretace implikovaného národního diváka k analýze, jak publika skutečně konstruuje svou kulturní identitu ve vztahu k různým produktům národního a mezinárodního filmu i podmínek, za jakých toho je dosažení
- K čemu je národní kinematografie, když nemá národní publikum?

Paul Willemen – The National Revisited

- text se věnuje zejména vztahu nacionalismu a národní specifičnosti společně s vymezením rozdílů obou termínů
- významný rozdíl mezi nacionalismem a zájmem o způsoby, kterak partikulární sociální formace fungují, aby dosáhly změny
 1. „nacionalismus“ je termín, který by měl být rezervován pro škálu institucionalizovaných praktik pokoušejících se definovat a vnutit partikulární, reduktivní, politicky funkční identitu
 - oponovat, kritizovat, podryvat nebo jinak vyzývat tento druh omezující „svěrací kazajky“, kterou se nám nacionalismus snaží vnutit u „subjektů“ národního státu nemůže být také nazvané nacionalismem, přestože funguje na úplně stejném prostoru existujícího a předjímaného národního státu
 - síly usilující o definování a vnucení pojmu identity mají oponentské postoje týkající se komplexit individuální subjektivity

Paul Willemen – The National Revisited

2. nacionalismus usiluje o to upoutat lidi k identitám

- mobilizuje kulturně-politickou moc a institucionalizovanou sílu primárně pomocí rozvinutí široké škály modů oslovování (addressing), organizovaných nejen rétoricky, ale také ztřelesněných samotnou organizací a politickou institucí
- způsob oslovování je živen, reprodukován a kontrolován -> zajišťuje, že specifický klastr předpokladů je vepsán do našich sociálních těl od raného dětství a je od té doby opakován s ritualizovanou pravidelností

3. existuje diametrická opozice mezi identitou a subjektivitou

- identita, spojená s institucionalizovanými praktikami oslovování, jež se snaží vnutit, vytváří nikdy zcela padnoucí „svěrací kazajku“
- subjektivita je nejednoznačný termín označující jednotlivce jako křižovatky nebo zahušťující body mnohonásobných sad institucionálně organizovaných diskurzivních praktik
- > subjektivita vymezuje „prostor“, v němž je nadbytek gramatických subjektů aktivovaných jazykem složených do sebe a každá přes sebe k tomu, aby formoval to, co můžeme nazvat jeho/jejím „subjektivním světem“

Paul Willemen – The National Revisited

- subjektivita vždycky překračuje identitu, protože formace identity se skládá z pokusů přišpendlit nás do specifického selektovaného sub-setu mnoha rozmanitých klastrů diskurzů, jimiž přecházíme v našem životě a které se k nám přilepují do různých úrovní
- subjektivita se tak vztahuje k tomu, co můžeme chápat a cítit jako případ považující „naši“ sexualitu, naše porozumění sociálně-historických dynamik získaných prostřednictvím (sebe)vzdělávání, pracovních zkušeností apod.
- některé aspekty naší subjektivity mohou být obsazeny nebo uneseny způsobem oslovení národní identitou, ale vždy tu je rozměr, v rámci našeho smyslu „subjektivní individuality“, který uniká a překračuje takovou kazajku identity
- > Willemen zkoumá rozvětvení těchto rozdílů pro cesty, ve kterých konceptualizujeme vztahy mezi industrializovanými kulturními praktikami – jako je kinematografie – a vždy předexistujícími, ale nikdy pevnými, institucionálně organizovanými sociálními formacemi, které obýváme
- v každé socio-kulturní formaci musí být tyto rozdíly rozehrávány jiným způsobem

Paul Willemen – The National Revisited

- termíny „cross-cultural“ a „multikulturální“ na první problém, protože sugerují existenci oddělených/ohraňovaných zón dělených hranicemi, které je nutné překročit
 - multikulturní pak sugeruje, že kulturní zóny stále existují v rámci dané země jako malé, soběstačné/nezávislé ostrůvky, miniatury domnělé komunitní domněle původní národní kultury
- negativním výsledkem multikulturní ideologie je „uvěznění“ určitých etnických komunit prostřednictvím financování umění a vládních praktik
 - tyto skupiny jsou odsouzeny opakovat rituály etnické authenticity, bez ohledu na to, jak to je pohodlné členům tzv. komunity
 - představovaná etnicita natahuje čáry kolem „jiných“ kulturních praktik -> „ghettoising“
 - tak může hostitelská kultura znovuustavit svou vlastní představovanou jednotu iluze vlastní speciálností a authenticity

Paul Willemen – The National Revisited

- neměli bychom odmítat ani nepřiměřeně relativizovat existenci hranic – ačkoliv jejich funkce a významy proměnlivé, jejich efektivita se nesnížila
- konstrukce kulturního matrixu v geo-strukturálním smyslu nepodchycuje časovou kontinuitu, která je připisovaná národním kulturním formacím
- měli bychom si začít být vědomi komplikovaností mezi periodizací historie a kreslením nebo překračováním hranic
- záleží na perspektivě – 2. světová válka byla důležitá při překreslování hranic, ale pro periodizace kapitalismu není zase až tak důležitá
- proces synchronicity geografických a časových období ve většině národních dějin je vždy za nějakou cenu -> ztráta perspektivy na síly konstruuující proměnlivost/nestálost „národního“ v éře mezinárodní závislosti
- otázka kulturní specifičnosti může být kladen na jiné společenské komunitní úrovně, které samy o sobě mohou být transnacionální (gender, třída,...)

Paul Willemen – The National Revisited

- specifičnost je termín odvozený ze slovníku modernity a aplikovaný v oblasti politické ekonomie - stává se tak teritoriálně-institucionální záležitostí a koliduje s hranicemi národního státu, což znamená, že určuje kulturní praktiky a průmysly na poli řízeném soudními příkazy partikulárního státu
- efektivita, s níž státní jednotky determinují konkrétní praktiky a režimy, není uchopena -> 1. umožňuje zmatek mezi diskurzem nacionalismu a národní specifičností (například černošské filmy v UK)
2. druhým případem zmatku je vztah mezi vypořádáváním se s národní identitou a specifičností kulturní formace - například Austrálie a „austrálnost“: specifičnost australské kulturní formace se proměnila v poslední dekádě a generuje teď jiné motivy a diskurzy
- kulturní specifičnost je odlišná od výzkumů a debat o identitě - specifičnost kulturní formace může být vyznačena přítomností, ale i absencí předpojatosti národní identitou

Paul Willemen – The National Revisited

- diskurzy nacionalismu a těch oslovujících/zahrnujících národní specifitu nejsou identické
- konstrukce národní specifičnosti ve skutečnosti zahrnuje a řídí artikulaci národní identity i nacionalistických diskurzů
- nacionalistické diskurzy se neustále snaží roztáhnout, aby pokryl prostřednictvím represivní homogenizace komplexní, ale národně specifickou formaci
- diskurz universálního humanismu je ve skutečnosti imperiální a kolonizační strategií ve službách US nacionální/istické politiky
- pokud akceptujeme, že hranice mají důležitý vliv na národní socio-kulturní formace, tak musíme brát do úvahy způsob, jakými se vypořádáváme s kulturními praktikami „odjinud“ (příklad čtení japonského filmu v UK)
- takové praktiky jsou problémem ze tří důvodů ->

Paul Willemen – The National Revisited

1. akademické instituce začínají oslovovat filmové kultury nezápadních zemí
 - akademici z euroamerického prostoru zabadávají své vlajky do prostoru čínských, japonských nebo indických film. studií
 - v tomto procesu otázky vypořádávající se s produkcí specifických socio-kulturních formací jsou marginalizovány nebo ignorovány
2. důvod filmově teoretické nesprávnosti je předpokládaná univerzálnost filmového jazyka
 - tahle iluze ignoruje specifická poznání, která mohou být v textu, jako jsou nedostatečné reference ke kulturním tradicím
3. důvod je vnucený – stejně jako zvolený – internacionalismus samostatných filmových průmyslů
 - kvůli velké roli kapitálu musí průmysl oslovovat mezinárodní trhy nebo opravdu velký domácí
 - ekonomika diktuje, že průmyslově viditelná kinematografie má být multinárodní nebo že každý občan by měl přispět k jejímu životu (daně apod.)

Paul Willemen – The National Revisited

- tyto aspekty vyvolávají 2 důležité problémy:
 - pokud je otázka národní specifičnosti postavena ve správném kontextu, problém musí být adresován na úrovni národních a vládních institucí – jenom ony jsou v pozici ohýbat legislativu a přesměrovat daňové příjmy
 - to má nevyhnutelné důsledky na vztahy společenské moci, které řídí druh kinematografie, jež je umožněna
 - > kinematografie usilující o zapojení do otázek národní specifičnosti z kritické ne- nebo protihegemonistické pozice je podle definice minoritní a „chudá“ kinematografie, závislá na existenci multinárodního nebo nacionalizovaného průmyslového sektoru
 - taková kinematografie pak musí pracovat v „mezírkách“ průmyslu
- průmyslově vyrobené filmy sice musí zaregistrovat tlaky „národní“ konfigurace, ale to není to samé jako kinematografie, která se snaží adresovat problémy, jež konstituují a hýbají s „národní“ konfigurací

Paul Willemen – The National Revisited

- kinematografie vyjadřující se k národní specifičnosti bude anti- nebo alespoň non-nacionální, protože čím víc by byla spoluúčastníci se homogenizačního projektu, tím méně by byla schopná se angažovat kriticky ke komplexním, vícerozměrným a vícesměrným tenzím, které charakterizují a tvarují kulturní konfigurace sociálních formací
- výjimkou je nacionalistický propagandistický film financovaný vládními institucemi (což je stále častěji delegováno na televizi)
 - taková propaganda dokáže dobře oslovit určité skupiny v rámci národní formace, ale dělá to za účelem delegitimizovat je a podněcovat útoky – rozprostírající se od institucionálních k davovému násilí – proti rozvratným „vetřeleckým“ nebo kontaminujícím aktérům
 - doufá ve zvýšení represivní moci specifických socio-ekonomických bloků v rámci národní institucionální sítě kontrolující páky vlády
- marginální kinematografie je závislá na dominantní, exportně a multinárodně orientované kinematografii, kterou se snaží kritizovat
- problém národní kinematografie je tak hlavně problémem oslovování spíše než záležitostí filmařova občanství nebo dokonce země, odkud jsou peníze na výrobu

Paul Willemen – The National Revisited

- analytik by měl při studiu zaujmout dvojitou vnějškovost (outsideness)
 - jednak k formaci, kterou studuje, ale i k formaci, z níž pochází
- fundamentální otázka: Jakým směrem partikulární balík diskurzů usiluje o pohnutí s čtenářem nebo divákem?
 - odpovědi jsou přitom prozatimní a kontextově závislé

Kinematografie malého národa

- koncept Mette Hjortové
- analýza škály kinematografií malých národů navrhne řadu konceptuálních modelů pro porozumění přetrvávání termínu národa v různých transnacionálních konstelacích
- stát je malý jenom ve vztahu k většímu
 - Belgie může být malá ve vztahu k Francii, ale Francie zase ve vztahu k USA
 - malý stát by tak mohl být považován za zkratku pro stát ve svém vztahu k větším státům
- koncept slibuje ozřejmit alespoň některé způsoby, kterými subnárodní, národní, mezinárodní, transnárodní, regionální a globální síly zapadají do sebe a soupeří ve sféře kinematografie
- malé státy nejsou zmenšené verze větších států, ale mají svoji vlastní ekologie
- kinematografe malých národů mají tendenci být konfrontovány s jistými typy problémů a mají prostor k určitým typům řešení, závisících na příslušné formě příslušné malé národnosti
- termín používaný spíš intuitivně než jako jasně definovaný analytický nástroj

Kinematografie malého národa

-> Bordwell + Thompsonová: „Smaller Producing Countries“ – filmy produkované v menších produkujících národech

- hodně filmů natočeno na lokacích

- filmaři se snaží jejich nízkorozpočtové filmy diferencovat od importu využíváním národní literatury a historie jako zdrojů svých příběhů

- využívání národních témat a pitoreskní lokální krajiny přetrvalo do dneška

- jako příklad uvádějí Mexiko, Indii, Kolumbii, Nový Zéland, Austrálii apod.

-> priorita na úrovni produkce, která rozmazává rozlišení mezi myšlenkou malé země produkující filmy, a myšlenkou země, která produkuje malý počet filmů – i když se tyto dvě kategorie mohou překrývat, tak se nemusí shodovat

- svět je světem malých států – přes půlku suverénních států má populaci pod 5 milionů
- důsledek dekolonizace a rozpadu Sovětského Svazu

Kinematografie malého národa

- velikost populace určuje velikost vnitřního trhu před tím, než faktor zahraničního obchodu začne operovat
 - důležitost pro film jako vysoce nákladný průmysl
- geografická velikost jako indikátor malé národnosti, hrubý národní domácí produkt jako indikátor velikosti domácího trhu (a vojenského potenciálu relevantního při studiu politické moci)
- důležité otázky, které mají co dočinění s dominancí, bojem o autonomii, sférami vlivu a rovnováhy moci jsou stěžejní pro pochopení obecnějších společenských a politických rámců pro filmařství v malých národech
- historie moci relevantní ke statutu malého národa v případě široké škály specifických míst je komplikovaná a neumožňuje jednoduchá zobecnění nebo rychlá porovnání

Kinematografie malého národa

- „malý národ“ není definitivním kategorizačním prostředkem reflektujícím základní a neměnitelné vlastnosti, ani implicitním prohlášením údajně velkých národů
- není úlohou angažovat se v procesu nedůstojného nálepkování, ale identifikovat nerovnosti a nespravedlnosti volající po změně
 - malá národnost referuje k situaci vyžadující změnu
 - možnost identifikace síly ve zdánlivé slabosti a řešení, která mohou být přenositelná
- pozornost nejen k výzvám malé národnosti, ale i k příležitostem
 - občan malého státu má větší možnost ovlivnit rozhodovací procesy než občan velkého státu
- úkolem je identifikovat ty faktory, které jsou nelíčeně vysilující a dohnány diskutabilními dynamikami moci; vypíchnout strategie, které umožňují přístup, viditelnost a participaci; a transformovat skrze analýzu tyto strategie do kulturních zdrojů, které mohou být přivlastněny do – a adaptovány k – jiných podmínek