

მესამე კინო: „საყოველთაო სიმღერა“

ალექსანდრე გაბელია

*სადისერტაციო ნაშრომი წარდგენილია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე, კულტურის კვლევების დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მინიჭების მოთხოვნების შესაბამისად*

კულტურის კვლევების სადოქტორო პროგრამა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი ნინო მხეიძე

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, 2023

განაცხადი

როგორც წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

ალექსანდრე გაბელია

20.07.2022

აბსტრაქტი

სადისერტაციო ნაშრომი - „მესამე კინო: „საყოველთაო სიმღერა“ - ისტორიული , პოლიტიკური და იდეოლოგიური თავისებურებების გათვალისწინებით, კინოს მარქსისტულ, აპარატისა და პოსტკოლონიურ თეორიაზე დაყრდნობით კინოს ინტერდისციპლინურ კვლევას გულისხმობს. სადოქტორო ნაშრომის მიზანი ისტორიული პროცესებისა და მისი თანმდევი ფაქტორების კრიტიკული გადაზრებაა, რომელიც მიმდინარეობდა და მიმდინარეობს ე.წ. მესამე სამყაროში. ნაშრომში ისტორიული პროცესებისა და მოვლენების რეპრეზენტაციის ანალიზი კონკრეტულ კინემატოგრაფიულ ნამუშევრებზე დაყრდნობით განხორციელდა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი სხვადასხვა კონტინენტსა და ქვეყანაში (სამხრეთ ამერიკა, აფრიკა) მიმდინარე ისტორიული მოვლენების გააზრება იყო თანამედროვე და ისტორიული კონტექსტების სრული გათვალისწინებით. კვლევითი აქტივობების შედეგად გამოიკვეთა ლათინო ამერიკისა და აფრიკის კინემატოგრაფისა და მოძრაობების პოლიტიკური, კულტურული თუ იდეოლოგიური თავისებურებები. კვლევამ, რომელიც ამ ქვეყნების მანიფესტების განხილვასაც მოიცავდა ფილმებზე მსჯელობის კონტექსტში, გამოკვეთა მესამე კინემატოგრაფის რევოლუციური მნიშვნელობა, რაც მიუთითებს იმაზე რომ არსებობს პირდაპირი კავშირი აღნიშნულ კინოსა და ემანსიპატორულ პრაქტიკებს შორის, რამდენადაც რეჟისორთა ვიზუალურ და აუდიო-ვიზუალურ კოდებს ანტიკოლონიური და განმათავისუფლებელი ფუნქცია აქვს. კვლევამ გამოკვეთა „გლობალური სამხრეთის“ კულტურული მეხსიერებისა და ისტორიის საკითხი ფილოსოფიურ გავლენებზე, ხედვებსა და კონცეფციებზე ფოკუსირებით (კოლონიალიზმი; მითოლოგიები; ეროვნული ალეგორიები).

ძირითადი სიტყვები: მესამე კინო; კოლონიალიზმი; გლობალური სამხრეთი; შიმშილის ესთეტიკა; რევოლუცია.

Abstract

The thesis - "Third Cinema: "Universal Song" - implies an interdisciplinary study of the cinema of the Third World, taking into account the historical context and political, ideological features, based on the Marxist, apparatus and postcolonial theory of cinema. The goal of the doctoral thesis obtains a critical review of the historical processes and their accompanying factors, which took place and are taking place in the so-called in the third world. The paper tried to analyze the representation of historical processes and events based on specific cinematographic works. It was supremely critical to understand the historical events taking place in different continents and countries (South America, Africa), taking specific account of the modern and historical contexts. As a result of the research activities, the political, cultural and ideological features of Latin American and African cinematography and movements were highlighted. As a result of the research, which also included the discussion of the manifestos of these countries in the context of discussing the films, the revolutionary significance of the third cinema was highlighted, which indicates that there is a direct connection between this cinema and emancipatory practices, as the directors' visual and audio-visual codes have an anti-colonial and liberating function. The study highlighted the issue of cultural memory and history of the "Global South" on philosophical influences, visions and concepts (Colonialism; mythologies; national allegories).

Key words: Third cinema; Colonialism; Global South; Aesthetics of Hunger; Revolution

მადლობა

მადლობა ჩემი ნაშრომის ხელმძღვანელს, ასოცირებულ პროფესორ ნინო მხეიძეს.

მადლობა ჩემს კოლეგებს, მეგობრებსა და თანამებრძოლებს.

განსაკუთრებული მადლობა მშობლებს, მუდმივი მხარდაჭერისა და უპირობო სიყვარულისთვის.

ნაშრომი ეძღვნება დედას და ოქროსკულულა სესის.

სარჩევი

აბსტრაქტი	iii-iv
სარჩევი	vi-vii
შესავალი: საკვლევითი თემის განსაზღვრა	1
თავი 1. საკვლევითი თემის აქტუალობა	6
1.1. სადოქტორო ნაშრომის მიზანი.	8
1.2. ლიტერატურის მიმოხილვა	9
1.3. მეთოდოლოგიური საფუძვლები.	22
1.4. კვლევის მოსალოდნელი შედეგები	27
თავი 2. ლათინური ამერიკა: მარგინალები კატაკომბებში.	29
2.1. ბრაზილია: „სინემა ნოვო“ და „შიმშილის ესთეტიკა“	34
2.2. ბოლივია - მოკლე ისტორიული წანამძღვრები.	92
2.3. ბოლივიური კინემატოგრაფი - კინო ხალხის ხელთ.	95
2.4. არგენტინა: მესამე კინემატოგრაფისკენ.	111
2.5. კუბური არასრულყოფილი კინო: რევოლუცია და თვითკრიტიკული მზერა	141
თავი 3. კოლონიური მზერა აფრიკაში: ეთნოგრაფიული სპექტაკლი. . . .	171
3.1. აფრიკული კინემატოგრაფი (მიხურული კარი): დეკოლონიზებული ტერიტორია	183
დასკვნა	241
ვიზუალური არქივი	247

ბიბლიოგრაფია.....	256
ინტერნეტ-რესურსები.....	282
ფილმების საძიებელი.....	288

შესავალი: საკვლევი თემის განსაზღვრა

სადისერტაციო ნაშრომი, მესამე კინო: „საყოველთაო სიმღერა“, მესამე სამყაროს კინოს ინტერდისციპლინურ კვლევას, ისტორიული კონტექსტისა და პოლიტიკური, იდეოლოგიური თავისებურებების გათვალისწინებით, კინოს პოსტკოლონიურ, მარქსისტულ და აპარატის თეორიაზე დაყრდნობით გულისხმობს.

თავდაპირველად, საკვლევი თემის განსაზღვრამდე, უმჯობესია, ძირითადი ცნების, მესამე სამყაროს, განსაზღვრა. ტერმინი მესამე სამყარო (Tiers Monde) პირველად ფრანგმა სოციოლოგმა, დემოგრაფმა და ანთროპოლოგმა, ალფრედ სოვიმ (1898 - 1990) გამოიყენა. სოვიმ მესამე სამყაროდ ის ქვეყნები მოიხსენია, რომელიც ცივი ომის პერიოდში (მე-20 საუკუნის 40-90-იანი წლები) არსებულ დომინანტურ ბანაკებში, საბჭოთა კომუნისტურ თუ კაპიტალისტურ, ნატოს ბლოკებში არ გაერთიანდა. 1952 წელს ფრანგულ ყოველკვირეულ გაზეთში Le Nouvel Observateur გამოქვეყნებულ სტატიაში, „სამი სამყარო, ერთი პლანეტა“, ალფრედ სოვიმ ტერმინი მესამე სამყარო იმ ქვეყნების აღმნიშვნელად გამოიყენა, რომელმაც ტრანსფორმაციის რეალური სურვილი ჩაგვრისა და ექსპლუატაციის პირობებში გამოთქვა: „საბოლოოდ, სწორედ ამ იგნორირებულ, ექსპლუატირებულ და შეძლებულ მესამე სამყაროს, როგორც მესამე ფენას, სურს რაღაც ახლად იქცეს“.¹

ტერმინის ფილოსოფიური და პოლიტიკური გადააზრების პროცესში, უმნიშვნელოვანესი როლი, კვლევის მეშვეობით, კიდევ ერთმა ფრანგულენოვანმა (წარმოშობით მარტინიკელმა) თეორეტიკოსმა, ფრანც ფანონმა (1925-1961) შეიტანა. ფანონმა მესამე სამყარო კოლექტიურ სუბიექტად განიხილა, რომელიც შემოფარგლული ეროვნული სახელმწიფოს საზღვრებში არაა და რომლის არსებობას

¹ Alfred Sauvy, “Trois mondes, une planète”, L'Observateur politique, économique et littéraire. 118 (14 August 1952): 14.

ინტერკონტინენტური საფუძვლები გააჩნია (მოიცავს აფრიკის, აზიისა და ამერიკის კონტინენტების ცალკეულ ქვეყნებს).

ფანონმა მესამე სამყაროს მდგომარეობა და მასში მიმდინარე პროცესები, ისტორიის უწყვეტობის გათვალისწინებით, კოლონიალიზმისა და მისი შედეგების კრიტიკული გადაზრებით აღწერა. თეორეტიკოსი 1961 წელს გამოცემულ ფუნდამენტურ ნაშრომში - „კრულვით დაღდასმულები“ (Les damnés de la terre) - მჩაგვრელისა და ჩაგრულის ფსიქოლოგიური კვლევით დაინტერესდა, ძირითადი აქცენტები კი კოლონიზატორებსა და კოლონიზებულთა შორის ნაწარმოებ რეპრესიულ ურთიერთობებზე გააკეთა. ფანონის კრიტიკის ძირითად სუბიექტს კოლონიალიზმის ისტორიის ფუნდამენტური კვლევა წარმოადგენდა (განსაკუთრებით აღსანიშნავია საფრანგეთისა და ალჟირის კონტექსტი): „ევროპა ფაქტობრივად მესამე სამყაროს შემოქმედია, დოვლათი, რომელშიც ისინი იძირებიან, ის დოვლათია, რომელიც სუსტად განვითარებული ხალხისგან მოიპარეს. ჰოლანდიის პორტები, ბორდოსა და ლივერპულის გემშემკეთებელი ქარხნები, სპეციალიზებულნი არიან ფერადკანიანი მონების ვაჭრობით და მათი დიდება სწორედ მილიონობით დეპორტირებული მონის კისერზე დგას. ამრიგად, როდესაც ჩვენ გვესმის გულზე ხელმოხვენილი ევროპული სახელმწიფოს მეთაურის ხმა, რომ იგი აქ განუვითარებელი ხალხის დასახმარებლად მოდის, არ განვიცდით მადლიერების ჟრუანტელს“.²

Third Cinema (*Tercer Cine*), იგივე **მესამე კინო**, კინოს მიმართულებით არსებული ესთეტიკური და პოლიტიკური მოძრაობაა, რომლის არეალიც მოიცავს მესამე სამყაროს ქვეყნებს (ძირითადად ლათინურ ამერიკასა და აფრიკას).

ტერმინი მე-20 საუკუნის 60-იან წლებში, რეალობაზე რეფლექსიის საჭიროებიდან გამომდინარე გაჩნდა. აზრობრივი თვალსაზრისით, მესამე კინო, ერთი მხრივ, წინააღმდეგობაშია ჰოლივუდსა და ევროპულ „საავტორო კინოსთან“, მეორე მხრივ,

² Frantz Fanon, *The Wretched Of The Earth*, translated by Richard Philcox with commentary by Jean-Paul Sartre and Homi K Bhabha (New York: GROVE PRESS, 2004), 58.

სრულიად ავტონომიურ კინოს ქმნის. მოძრაობის მთავარი მიზანი სოციალურ ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენების რეალისტურად წარმოდგენა და ყურადღების ისეთ საკითხებზე გამახვილებაა, როგორც სიღარიბე, სოციალური ჩაგვრა, ექსპლუატაცია, ეროვნების და სოციალური იდენტიფიკაციის საკითხები, ტირანია, კოლონიალიზმი, იმპერიალიზმი, რევოლუცია, კლასობრივი თუ კულტურული მოვლენები და წინააღმდეგობებია.

სადოქტორო ნაშრომი ისეთი რეჟისორების კინოს კვლევას ეფუძნება, როგორც გლაუბერ როშა, ნელსონ პერეისა დოს სანტოსი, კარლუმ დიეგოში, ფერნანდო სოლანასი, ხორხე სანხინესი, ტომას გუტიერეს ალეა, სარა გომესი, ოსმან სემბენე, იუსეფ შახინი, ჯიბრილ დიოპ-მამბეტი და სხვები არიან.

მოძრაობამ მძლავრი და მასშტაბური, ერთგვარი „საყოველთაო სიმღერის“ (პაბლო ნერუდა)³ სახე, 12-წლიან შუალედში (1965-1976), რიგრიგობით, „მესამე სამყაროს“ 4 ქვეყანაში (ბრაზილია, კუბა, არგენტინა, ბოლივია) დაწერილი კინოს 4 მანიფესტით შეიძინა, რომელიც ნაკარნახევია მსგავსი პოლიტიკური პროცესებით, ტრავმული კოლექტიური მეხსიერებით (კოლონიალიზმი), საერთო გეოპოლიტიკური ვითარებითა და იდეოლოგიური მოცემულობით.

- 1) გლაუბერ როშა „შიმშილის ესთეტიკა“ (1965);
- 2) ხულიო გარსია ესპინოსა „არასრულყოფილი კინოსათვის“ (1969);
- 3) ფერნანდო სოლანასი და ოქტავიო ხეტინო „მესამე კინემატოგრაფისკენ“ (1969);
- 4) ხორხე სანხინესი „ფორმისა და შინაარსის პრობლემები რევოლუციურ კინოში“ (1976).

მანიფესტებით, მესამე კინოს წარმომადგენლები ხმამაღლა საუბრობენ ძალაუფლების მქონე ქვეყნების როლსა და მათ გავლენაზე მესამე სამყაროს პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, კულტურულ ცხოვრებაში, ისევე როგორც, პირველი და მეორე

³ „საყოველთაო სიმღერა“ / Canto General ჩილელი პოეტისა და რევოლუციონერის პაბლო ნერუდას (1904-1973) მეათე პოეტური კრებულია, რომელიც პირველად მექსიკაში გამოიცა (Talleres Gráficos de la Nación, 1950).

სამყაროს კინოს (ჰოლივუდის კინო, ევროპული კინო) მიერ ნაწარმოებ პოლიტიკურ შინაარსსა და იდეოლოგიაზე. ამ თვალსაზრისით, მეტაფორა „საყოველთაო სიმღერა“ ერთგვარი რეფრენია, რომელიც ერთი მხრივ, მესამე სამყაროს კინოს ავტონომიურობასა და საერთო მოცემულობა-გარემოებებზე მიუთითებს, მეორე მხრივ კი, დომინანტური კინოსა თუ პოლიტიკის მიერ ნაწარმოებ „საყოველთაო სიმღერასთან“ გამიჯნულობაზე. მეტაფორა „საყოველთაო სიმღერა“ იმ პოლიტიკურ შინაარსსაც გულისხმობს, რომლითაც წარიმართებოდა და წარიმართება მესამე სამყაროსა და მისი კინემატოგრაფის ცხოვრება. გარდა ლათინური ამერიკის ქვეყნებისა, ნაშრომში აქცენტი აფრიკის კონტინენტზეც (სენეგალი, ნიგერია, ალჟირი, ეგვიპტე და ასე შემდეგ) გაკეთდება.

ტერმინი **მესამე კინო** 60-იანი წლების მიწურულს, არგენტინელმა რეჟისორმა, ფერნანდო სოლანასმა (1936-2022) და წარმოშობით ესპანელმა რეჟისორმა და სცენარისტმა, ოქტავიო ხეტინომ (1935-2012) დაამკვიდრეს. ამ მხრივ, საგულისხმოა ერთობლივი მანიფესტი: „მესამე კინემატოგრაფისკენ“ (1969).

მოძრაობა მარქსისტული ესთეტიკის პრინციპებზე დგას, მასზე გავლენა გერმანელმა დრამატურგმა, ბერტოლტ ბრეხტმა (1898-1956), იტალიურმა ნეორეალიზმმა და ბრიტანულმა სოციალურმა დოკუმენტალისტიკამ მოახდინა. განსაკუთრებით დიდ როლს ფილმის გადაღების პროცესში მაყურებლის მნიშვნელობის გააზრებას ანიჭებს, რაც ვლინდება სამომხმარებლო კულტურული ეთიკის ნაცვლად, ძირითადი აქცენტების უშუალოდ სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრების სხვადასხვა, არსებით ასპექტზე გადატანაში. მესამე სამყაროს კინო წარმოადგენს სოციალური პროცესების პოლიტიზაციის პრაქტიკას. თუკი მაიკ ვეინს (1965 წლიდან დღემდე) დავეყრდნობით, სუბიექტები პოლიტიკურ ცხოვრებაში არ ერთვებიან, როგორც პირადი სუბიექტური კლასიფიკაციის შედეგები, არამედ ცენტრალური როლი ენიჭება ცნობიერების საკითხს ისტორიულ მოვლენებთან მიმართებაში. ამ თვალსაზრისით, მესამე კინო არ არის ნეიტრალური ან „დაბალანსებული“

ძალაუფლებრივი ურთიერთობების მიმართ, მოძრაობას რეალობის კრიტიკული შეფასების ფუნქცია აკისრია. რეჟისორების პოლიტიკურობა მკაფიოდ ენათესავება ხალხის ბრძოლას კაპიტალთან, იმპერიალიზმთან, რასიზმთან და სხვა პრობლემებთან, რეჟისორები კრიტიკულად ასახავენ მრავალშრიანი პროცესების მიზეზ-შედეგობრიობას (საუბარია სოციალურ და პოლიტიკურ პროცესებზე, ძალაუფლებისა და საკუთრების ურთიერთობებზე და ა.შ). უნდა აღინიშნოს, მოძრაობა საკუთარ თავს სწორედ ძალაუფლებასთან მიმართებაში განსაზღვრავს, პირველი და მეორე სამყაროს კინოსთან გამიჯვნის გზით; ტრავმული გამოცდილებების სიუხვიდან გამომდინარე, მესამე კინო იძლევა იმ კოლექტიურ, ისტორიულ ტრავმებზე მსჯელობის შესაძლებლობას, რომელიც გამოცდილების სახით გადაეცემა შემდგომ თაობებს, ცნობიერსა თუ ქვეცნობიერ დონეზე. აღნიშნულ საკითხზე აქცენტირების გარეშე პოსტკოლონიური გამოცდილების თანმიმდევრული ანალიზი შეუძლებელია.

„ისტორიული ჩაგვრა, რაც კოლონიურმა საზოგადოებებმა გამოიარეს, არის მათი კოლექტიური ტრავმული გამოცდილების ბირთვი. იგი დროდადრო ინაცვლებს ისტორიულ ტრავმამდე და ზეგავლენას ახდენს შემდგომ თაობებზე პოსტკოლონიური ტანჯვის ფსიქოლოგიური ურთიერთობის ჩვენებით“.⁴

⁴ Asma Hedi Nairi, "Collective Identity And Traumatic Memory In The Cinematic Expression," Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR), vol. 2 (2017), under "The postcolonial scale, cultural identity and traumatic memory," <https://dergipark.org.tr/en/pub/akader/issue/31877/350390> (October 31, 2017).

1. საკვლევი თემის აქტუალობა

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, საქართველო მესამე სამყაროსთვის დამახასიათებელი რეალობის წინაშე აღმოჩნდა, რასაც თან ახლდა ინდუსტრიისა და დაგროვებული დოვლათის „კაპიკებად“ გაყიდვა, ვიწრო ელიტური ჯგუფების გამდიდრება. საქართველო, სსრკს ერთ-ერთი ყველაზე მდიდარი და მწარმოებელი ქვეყანა, რეგიონში უღარიბეს და უთანასწორობის მხრივ, მოწინავე ქვეყანად გადაიქცა.

საქართველოს სტატისტიკის ეროვნული სამსახურის მონაცემებით, 2017 წელს ე.წ. ჯინის კოეფიციენტმა (მაჩვენებელი, რომლის მიხედვითაც, მოსახლეობის შემოსავლებს შორის უთანასწორობა იზომება) 41 შეადგინა, რაც პოსტსაბჭოთა ქვეყნებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე მაღალი მაჩვენებელია.

საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ, კრიზისი უშუალოდ ქართულ კინემატოგრაფსაც შეეხო და 90-იან წლებში მიმდინარე პროცესებმა არაერთი ხელოვანი შეიწირა, თუმცა რამდენიმე ფილმი, რომლებიც ამ დროს შეიქმნა, თემატიკითა და მხატვრული ფორმით, შესაძლებელს ხდის მათი მესამე სამყაროს კინოსათვის დამახასიათებელი ნიუანსებით განხილვას, რომელზეც სამომავლოდ შეიძლება დამოუკიდებელი კვლევის ჩატარება.

პარალელურად იმისა, რომ ჩვენს აკადემიურ სივრცეებში, ქართულ ენაზე არაფერი მოიპოვება, აღნიშნული საკითხი და უშუალოდ მესამე სამყაროს კინო, დღემდე აქტუალურია მსოფლიოს არაერთ წამყვან უნივერსიტეტსა და მათ მიერ შემოთავაზებულ სილაბუსებში. საკითხის ირგვლივ, არაერთი ფუნდამენტური მნიშვნელობის წიგნი და სამეცნიერო ნაშრომია დაწერილი, ინტერდისციპლინურ კვლევაზე დაყრდნობით. მესამე სამყაროში გადაღებული ფილმები ასევე არ კარგავენ აქტუალობას მსოფლიოს წამყვან კინოფესტივალებზე (მათ შორის კანის,

ბერლინის და ა.შ.), ინტერესი დიდია, როგორც კრიტიკოსების, ასევე უშუალოდ აუდიტორიის მხრიდან.

შესაბამისად, წარმოდგენილი ნაშრომი, თეორიული ჩარჩოს განსაზღვრისას, უცხოენოვან (ძირითადად ინგლისურენოვან) კინოლიტერატურასთან ერთად, სამეცნიერო კვლევებს ფილოსოფიიდან, სოციალური და პოლიტიკის მეცნიერებებიდან დაეყრდნობა. კვლევაში გამოყენებული იქნება წიგნები და ნაშრომები, რომლებშიც მესამე კინო ისტორიული უწყვეტობითა და პოლიტიკური სიმძაფრითაა განხილული, ავტორების მიზანს კი პოპკულტურისა და კულტურული ჰეგემონიის მიღმა დარჩენილი კინომოდრაობებისა და ფილმების კრიტიკული ანალიზი წარმოადგენს.

საკვლევი საკითხი ქართულ სინამდვილესა და აკადემიურ სივრცეში უნიკალური და ორიგინალურია, ამიტომაც გააჩნია პოტენციალი დარგში კონტრიბუციის შეტანის თვალსაზრისით.

მესამე სამყაროს კინო არის მოძრაობა, რომელიც არ არის განპირობებული ძალაუფლებრივი სისტემით და მისი კონიუნქტურით, მის წიაღში გადაღებული ფილმები თავისუფალი, დეკოლონიზებული და კლასობრივი ხასიათისაა, რომლებსაც სინამდვილის შეულამაზებელი ასახვა „ევალებათ“. შესაბამისად, ნაშრომის მიზანი აღნიშნული კინოს, მასში ტირაჟირებული საკითხების აქტუალიზაცია, ფორმაწარმოებითი და პოლიტიკური საკითხების ერთიანობაში დანახვა, გადააზრებაა. ამასთანავე, ქართული სინამდვილისთვის დამახასიათებელი კონტექსტების გათვალისწინება და მათი კრიტიკული ანალიზი, რამაც საბოლოო ჯამში, თვისებრივად და კონტექსტუალურად ახალი ცოდნა უნდა აწარმოოს, როგორც სამეცნიერო და სახელოვნებო წრეებში, ამასთანავე, უშუალოდ, მკითხველსა თუ კინოს მაყურებელში.

1.1. სადოქტორო ნაშრომის მიზანი

სადოქტორო ნაშრომის მიზანი ისტორიული პროცესებისა და მისი თანმდევი ფაქტორების კრიტიკული გადააზრებაა, რომელიც მიმდინარეობდა და მიმდინარეობს ეგრეთ წოდებულ მესამე სამყაროში. ისტორიული პროცესებისა და მოვლენების რეპრეზენტაციის ანალიზს კონკრეტულ კინემატოგრაფიულ ნამუშევრებზე დაყრდნობით შევეცდებით. მიზანი - სხვადასხვა კონტიტენტსა და ქვეყანაში (სამხრეთ ამერიკა, აფრიკა) მიმდინარე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენების გააზრებაა, მიზეზ-შედეგობრივი უწყვეტობით, თანამედროვე კონტექსტებზე არტიკილურებითა და მათი სრული გათვალისწინებით. თეორიული თვალსაზრისით, სადოქტორო ნაშრომში ფილმების, როგორც პირველადი წყაროების მეშვეობით, ისეთი საკითხებისა და ცნებების გადააზრებას ვეცდებით, როგორიცაა: ძალაუფლება, ეროვნება, იდენტობა, იმპერიალიზმი, კოლონიალიზმი, დეკოლონიზაცია, კლასობრივი ჩაგვრა, ქალთა კულტურული, ეკონომიკური და პოლიტიკური ტერორი და ასე შემდეგ.

1.2. ლიტერატურის მიმოხილვა

უპირველესად, უნდა აღინიშნოს, ჩვენს რეალობასა და აკადემიურ სივრცეებში, საკვლევო თემა, მესამე კინო, ისევე როგორც, ზოგადად, მესამე სამყაროსთან დაკავშირებული საკითხები, პოლიტიკური შინაარსის გამო, მიჩქმალული და გარკვეულწილად მარგინალიზებულია. აკადემიურ და სახელოვნებო წრეებს თუ გადავხედავთ, ხსენებული სამეცნიერო თემის ირგვლივ ქართულ ენაზე მწირი ინფორმაცია მოიძებნება, რაც, ბუნებრივია, მესამე კინოს კვლევას მთლიანად უქვემდებარებს უცხოენოვან წყაროებსა და ლიტერატურას (მანიფესტებს, კვლევებს, წიგნებს, სამეცნიერო სტატიებს, ფილოსოფიურ ნაშრომებს, პოეზიას და ასე შემდეგ). ნაშრომის თეორიული ჩარჩო, რომელიც კულტურული, სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიკური, იდეოლოგიური მოცემულობის კომპლექსურ ანალიზს კინო მედიუმის წიაღში გულისხმობს, ინგლისურ, რუსულ და ესპანურ წყაროებს დაეყრდნობა.⁵

მესამე კინოს ინტერდისციპლინური კვლევა, ერთი მხრივ, კინოს პოსკოლონიური კვლევების, მარქსისტული თეორიისა და აპარატის კინოთეორიის გამოყენებას ითვალისწინებს, წინამდებარე საკვლევო თემის გარშემო არსებული უახლესი და უმნიშვნელოვანესი, საბაზისო ნაშრომების დახმარებით, მეორე მხრივ კი, ფილოსოფიის, პოლიტიკისა და ხელოვნების წიაღში არსებული მემარცხენე ავტორების მსჯელობებისა და ხედვების დამოწმებას, რაც ინტერპრეტაციასთან ერთად, საკვლევო კითხვების მაქსიმალურად დაზუსტების, საკვლევო არეალის თემატურად შემოფარგვლის საშუალებასაც იძლევა.

კვლევა მესამე სამყაროს კინემატოგრაფის ისტორიისა და ზოგადი კონტექსტების განსაზღვრასთან ერთად, იმ საკითხების შესახებ მსჯელობასაც მოიაზრებს,

⁵ აღნიშნული ლიტერატურიდან და წყაროებიდან ციტატების, ნარკვევების თარგმანი სრულად მეკუთვნის მე, სადოქტორო ნაშრომის ავტორს.

რომლებიც აქტუალური და მნიშვნელოვანი ქართული სივრცისთვისაა. თუ გავითვალისწინებთ ფაქტს, რომ რეფლექსია/თვითრეფლექსია მსგავს საკითხებთან მიმართებაში ჩვენს რეალობაში მუდმივად გადავადებულია.

სადოქტორო ნაშრომში ახალი სამეცნიერო ცოდნა მესამე სამყაროს კინემატოგრაფის შესახებ იმ ფილმების დეტალური განხილვის მეშვეობით იწარმოება, რომლებშიც შინაარსისა და ფორმის სრული თანხვედრა, სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიკური რეალობის რეპრეზენტაცია, კინემატოგრაფის, როგორც აზრის მაწარმოებელი ხელოვნების, ძალაუფლებასთან თუ გაბატონებულ ხედვასთან ურთიერთმიმართების განსაზღვრის შესაძლებლობასაც იძლევა. ლიტერატურის ნაწილს, რომელიც ნაშრომის თეორიულ ჩარჩოს კინოთეორიების, სახელოვნებო და პოლიტიკური, ფილოსოფიური შინაარსის წიგნების მეშვეობით ქმნის, თემატურად მიმოვიხილავ.

პირველ რიგში, საგანგებოდ გამოვყოფ, უშუალოდ კინოს მიმართულებით არსებულ ლიტერატურას, რომელიც მესამე კინოს ეხება. ტექსტებში ზუსტდება მესამე სამყაროს კინემატოგრაფის მახასიათებლები და პირველი და მეორე სამყაროს კინოსთან მიმართებაში განიხილება.

Political Film: The Dialectics of Third Cinema (2001) მაიკ ვეინის წიგნია, რომელშიც სიღრმისეულად, პოლიტიკური სიციხადით ანალიზდება ფილმებისა და ისტორიული პროცესები, ხდება საგნების დიალექტიკური მეთოდით შემეცნება. ვეინი მესამე სამყაროს კინოს ჰოლივუდისა და ევროპული „საავტორო კინოსაგან“ რამდენიმე ასპექტით განასხვავებს. იგი ხაზს უსვამს ისტორიის უწყვეტობასა და მის გავლენას აწმყოზე, ამასთანავე, ისტორიის კრიტიკული გადააზრების შემთხვევაში, ყურადღებას ამახვილებს მომავლის ტრანსფორმაციის შესაძლებლობაზე. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტსაც, რომ ფილმები სოციალური პროცესების პოლიტიზაციის პროცესებს (ვალტერ ბენიამინის სიტყვებით: „ესთეტიკის პოლიტიზაციის“) წარმოადგენს, მესამე კინოს გააჩნია წინააღმდეგობრივი ბუნება და

არ წარმოადგენს ნეიტრალურ ძალას ძალაუფლებრივ სისტემასთან მიმართებით, „რადგან მესამე კინო პოლიტიკურად მომართულია, და ამასთანავე, განსაკუთრებით ჩაფლულია იმ პროცესებში, რომლის მეშვეობითაც ხალხი ხდება პოლიტიზირებული“.⁶

აღსანიშნია ისიც, რომ ვეინი არ საუბრობს მესამე სამყაროს კინოზე განცალკევებულად და მას კითხულობს პირველი და მეორე სამყაროს კინოსთან დიალექტიკაში, რაც წიგნს თანმიმდევრულობასთან ერთად ამდიდრებს მეცნიერული თვალსაზრისითაც. საგულისხმოა, რომ ავტორი ისეთი მნიშვნელობის ავტორების ნაშრომებსა და დებულებებს განიხილავს, როგორც მარქსი, ეიზენშტეინი, ბრეხტი, ლუკაჩი, ბენიამინი, იგლტონი თუ ფანონია.

საგულისხმოა შემდეგი კვლევებიც: რენდალ ჯონსონის და რობერტ სტამის *Brazilian Cinema* (1995) და მიხაილ ტროფიმენკოვის - *Кинотеатр военных действий* (2013). პირველი ეგრეთ წოდებული ბრაზილიური ახალი კინოს, „სინემა ნოვოს“ / Cinema Novo ირგვლივ შექმნილ სახელმძღვანელოდ შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომელშიც ყურადღება მახვილდება ანტიკომერციულ და ანტიკოლონიალისტურ ტენდენციებზე, რის წიაღშიც უკომპრომისოდ საუბრობენ ბრაზილიური რეალობის გამოაშკარავებაზე, რომელიც სავსეა შიმშილის, ძალადობის, ეკონომიკური ექსპლუატაციისა თუ რელიგიასთან გაუცხოების საკითხებით.

ისტორიული პროცესების რამდენიმე ფაზა გაანალიზებულია კინოს მიერ მოწოდებული შეტყობინებების ფონზე, ფაზების ცვალებადობასთან ერთად მიმოხილულია ფილმების სულისკვეთებისა და პრობლემებისადმი დამოკიდებულების ცვალებადობა. გარდა ამისა, წიგნში ერთიანდება ბრაზილიური კინოს სხვადასხვა პერიოდის (დაწყებული ადრეული წლებიდან, გაგრძელებული „სინემა ნოვოთი“, დასრულებული პოსტმოდერნული პერიოდით) ქრესტომათიული

⁶ Mike Wayne, Introduction to Political Film, in *The Dialectics of Third Cinema* (London: Pluto Press, 2001), 3.

მანიფესტები და კრიტიკული წერილები, ისეთი ავტორების, როგორცაა - გლაუბერ როშა, არნალდო ჯაბორი, კარლუშ დევიში, რობერტო ფარიაში, გუსტავო დალი და ასე შემდეგ; გაანალიზებულია სხვადასხვა მანიფესტის, თეორიის, ფილმისა თუ ჰოლივუდის გავლენების კვალი, რაც ბრაზილიური კინოს ისტორიის ერთგვარ გზამკვლევს ქმნის.

ცნობილი თანამედროვე რუსი კინომცოდნისა და კინოკრიტიკოსის მიხაილ ტროფიმენკოვის (1966 წლიდან დღემდე) წიგნი, რომელსაც მან ფრიდრიხ ენგელსის (1820 -1895) გამოთქმის („საომარ მოქმედებათა თეატრი“) პერიფრაზირებით „საომარი მოქმედებების კინოთეატრი“ უწოდა - მესამე სამყაროს მემარცხენე, რევოლუციური კინემატოგრაფის ისტორიის გახსენებასა და ანალიზს ეთმობა. ამასთან, ტროფიმენკოვი შეგნებულად აკეთებს აქცენტს არა პირველი სამყაროს მემარცხენე რეჟისორების შემოქმედებაზე, რომელიც მესამე სამყაროს პრობლემატიკას ეხება (მაგ. ჯილო პონტეკორვო, გოდარი და სხვ.), არამედ უშუალოდ კაპიტალისტური პერიფერიის მკვიდრი რეჟისორების ნამუშევრებზე. ავტორი არ ერიდება ექსკურსს ისტორიაში, რომელიც უფრო გასაგებს ხდის განხილული ფილმების შინაარსსა და დანიშნულებას. ტროფიმენკოვი ზედმიწევნით აანალიზებს მესამე სამყაროს რევოლუციურ კინემატოგრაფს, დაწყებული ალჟირის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლიდან. წიგნში ასევე ვხვდებით პალესტინის, ბრაზილიის, ჩილეს, არგენტინის, ირანის და მესამე სამყაროს სხვა რეგიონების პოლიტიკური მოვლენებისა და კინემატოგრაფის მეშვეობით, მათი ასახვის, ზოგადად, კინოს ადგილისა და როლის ანალიზს. გარდა ამისა, ცხადია, ყურადღება ეთმობა ევროპის რადიკალური კინემატოგრაფის დამოკიდებულებასაც მოცემული მოვლენებისადმი.

აფრიკულ კინემატოგრაფთან მიმართებით გამოიყოფა რამდენიმე წიგნი: გლენ რეინოლდსის *Colonial Cinema in Africa: Origins, Images, Audiences* (2015), დიანა რობინის და ირა ჯაფის ერთობლივი რედაქტორობით გამოცემული *Redirecting The*

Gaze: Gender, Theory, And Cinema In The Third World (1999), ენტონი რ. გუნერატის და ვიმალ დისანაიაკეს კრებული *Rethinking Third Cinema* (2003) და ფატიმა ტობინგ რონის *The Third Eye: Race, Cinema, And Ethnographic Spectacle* (1996). საგულისხმოა, რომ ორი მათგანი ლათინური ამერიკის კინოს ანალიზსაც ეთმობა, რომელიც ჩემი ნაშრომის - მესამე კინო: „საყოველთაო სიმღერა“ - კვლევის ობიექტია.

გლენ რეინოლდსი წიგნში *Colonial Cinema in Africa*, აქცენტს მეოცე საუკუნის 20-40-იანი წლების აფრიკულ კინოზე აკეთებს. ავტორი განიხილავს გზებს, რომლითაც ძალაუფლებრივი აპარატი აფრიკელების ინდოქტრინაციას ეწეოდა, მათ ცნობიერსა და ქვეცნობიერზე ძალადობდა. რეინოლდსი სხვადასხვა პერსპექტივიდან განიხილავს ისტორიულ მოვლენებსა და მოვლენებთან მიმართებაში კულტურის (ამ შემთხვევაში კინემატოგრაფის) როლსა და როლს, ისევე როგორც, უშუალოდ აფრიკელი მაყურებლის განვითარების საკითხებს, პოლიტიკურ და სოციალურ-ეკონომიკურ ფაქტორებზე პედალირებით (მათ შორის მიგრაციასთან, შრომით პოლიტიკასთან, კოლონიალიზმთან და ასე შემდეგ.): „ცენტრალურ და სამხრეთ აფრიკაზე ფოკუსით, რეინოლდსი გამოყოფს პუბლიკაციების დიდ სიას აფრიკის კონტინენტის კინოს ირგვლივ. ეს ორი რეგიონი გამორჩეულადაა ნაკვლევით სხვადასხვა მიზეზის გამო, ძირითადად კი 20-იანი წლებიდან დაწყებული მდიდარი არქივების ხელმისაწვდომობის, სამთო-სამრეწველო კომპანიების განხორციელებული საქმიანობისა და ამ კოლონიების ეკონომიკური მნიშვნელობის გამო“.⁷ მნიშვნელოვანია, აფრიკული კინოს კვლევა ისტორიული და პოლიტიკური კონტექსტების გათვალისწინებით, სწორედ ადრეული პერიოდიდან, რადგან მოცემული ნაშრომი აფრიკული კინოს ე.წ. აღორძინების ხანას (60-70-იანი წლები), სწორედ მისი ადრეული პერიოდის კონტექსტში განიხილავს.

⁷ Goerg Odile, Rezension zu: *Reynolds, Glenn: Colonial Cinema in Africa. Origins, Images, Audiences. Jefferson, NC 2015: ISBN 978-0-7864-7985-6*, , In: H-Soz-Kult, 15.12.2016, <www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-23875>.

Redirecting The Gaze მესამე სამყაროს სხვადასხვა ქვეყნის (მექსიკა, კუბა, ბოლივია, აფრიკის კონტინენტის სხვადასხვა ქვეყანა) წარმომადგენელი ქალი რეჟისორების ფილმების კვლევასა და ფემინისტური, ხშირად რადიკალური ნარატივის განვითარებას ეთმობა, როგორც ქალი ავტორების სირთულეების გადააზრებას, ამასთანავე, წინა პლანზე გამოტანას სხვადასხვა რეგიონში არსებული სექსისტური, რასისტული, მხაგვრელი და ძალაუფლებრივი რიტორიკის, უშუალოდ ქალებსა და მათ ისტორიასთან მიმართებაში.

ქალ რეჟისორებს, წიგნის ავტორების მსგავსად, არ აინტერესებთ დაშტამპული და ჰეგემონიის მიერ განსაზღვრული ისტორიული ჩარჩოები, შესაბამისად, ისინი ისტორიას ტოტალობაში, კლასობრივი საკითხების წინ წამოწევით კითხულობენ („დღემდე არსებული ყველა საზოგადოების ისტორია არის კლასთა ბრძოლის ისტორია“- კარლ მარქსი⁸): „იმის მიუხედავად, რომ ანთოლოგიაში წარმოდგენილი ნამუშევრები მრავალფეროვანია, კრებულში გარკვეული მახასიათებლები მაინც შენარჩუნებულია, ის შტრიხები, რომელთაც შეიძლება ეწოდოს ფემინისტური ან ქალზე ორიენტირებული. ამათგან უპირველესი და ყველაზე აშკარა არის ის, რომ აქცენტი ჩვეულებრივ ქალებზე კეთდება, მშრომელ, დაბალ ფენას მიკუთვნებულ ქალებსა და დედებზე, რომლებიც მარგინალების დისკურსიდან, ცენტრში ინაცვლებენ. მეორე საკითხია უშუალოდ კულტურების, ერების, ადგილობრივი დისკურსების სპეციფიკა და კრიტიკა, რომლის ფარგლებშიც ქალთა ცხოვრებაა მოქცეული, დაფასებული და წინა პლანზე გადმომისამართებული. მესამეა, დედობის საკითხის პრობლემატიკა და დედათა წარმოსახვითობა, რასაც უპირატესობა ენიჭება, ნაცვლად კონვენციური ჰეტეროსექსუალური რომანტიკული ფაბულისა.“⁹ შესაბამისად, მნიშვნელოვანი იქნება, ქალი რეჟისორების ფილმებისათვის

⁸ Karl Marx, Friedrich Engels, *Selected Works, Vol. One*, translated by Samuel Moore (Moscow: Progress Publishers, 1969), 98-137.

⁹ Diana Robin and Ira Jeffe, Introduction to *Redirecting the Gaze: Gender, Theory, and Cinema in the Third World* (New York: State University of New York, 1999), 27.

განსაკუთრებული ყურადღების მიქცევა და მათზე დაყრდნობით, ქალთა საუკუნოვანი მჩაგვრელობითი ისტორიის გაანალიზება (მემარცხენე ფემინისტ ავტორებზე დაყრდნობითა და საკუთრივ ორიგინალური მოსაზრებებით).

ენტონი რ. გუნერატის და ვიმალ დისანაიაკეს რედაქტორობით გამოსული კრებული *Rethinking Third Cinema* შემდეგი ქვეყნების კინოზე აკეთებს აქცენტს: ბრაზილია, ინდონეზია, არგენტინა, ინდოეთი, ირანი, განა და ა.შ. „მესამე კინემატოგრაფის თეორია კინოთეორიის ერთადერთი მთავარი განშტოებაა, რომელიც არ შექმნილა კონკრეტულად ევრო-ამერიკული კონტექსტის ფარგლებში. კინოს სხვა არცერთი თეორია არ არის გამსჭვალული ისტორიული თავისებურებებით, არცერთია ასეთი კონკრეტული მის იდეოლოგიურ ორიენტაციაში და ამ დრომდე არცერთია ამგვარად უნივერსალური პოსტკოლონიური სამყაროს უმაღლესი მისწრაფებების რეპრეზენტაციის სურვილში, ნეოკოლონიალიზმთან წინააღმდეგობის გაწევის მიზნით“.¹⁰ მესამე კინოს ნამდვილად აქვს პრეტენზია იყოს უნიკალური და ბოლომდე თანმიმდევრული მწვავე თვითგამორკვევის პროცესში (ცენზურისაგან თავის არიდების შემთხვევაში).

კრებულში არაერთ გამორჩეულ ტექსტთან ერთად, გვხვდება ესპანელ პროფესორ მარვინ დ'ლუგოს (რომელიც Clark-ის უნივერსიტეტში ასწავლის Screen Studies-ს მიმართულებით) ტექსტი, სახელწოდებით: „Autorship, Globalization, and the new identity of Latin American cinema: from The Mexican “ranchera” to Argentinian “exile”. დ'ლუგო, ლათინური ამერიკის კინემატოგრაფის ისტორიის გააზრების კვალდაკვალ, ასაბუთებს, რომ აღნიშნული კინო ყოველთვის ტრანსნაციონალური ხასიათისაა და ხაზს უსვამს რომ: „კულტურული წარმოების საშუალებების შესახებ გაჩენილი ღრმა

¹⁰ Antony R. Guneratne and Wimal Dissanayake, eds., Introduction to *Rethinking Third Cinema* (New York and London: Routledge, 2003), 7.

შეკითხვა [...] გულისხმობს [...] ცენტრსა და პერიფერიას შორის გაჩენილი იერარქიის ხელახლა გადააზრებას“.¹¹

ფატიმა ტობინგ რონის წიგნი *The Third Eye: Race, Cinema, And Ethnographic Spectacle* მნიშვნელოვანია მესამე სამყაროს ეთნოგრაფიული გამოკვლევის კუთხით (აქცენტი მეოცე საუკუნის 20-30-იან წლებზე კეთდება). წიგნი ისეთ საკითხებზე კონცენტრირდება, როგორცაა - რასიზმი, ეროვნება, იმპერია და სხვა. არანაკლებ საინტერესოა ცნების „ეთნოგრაფიული კინო“ ავტორისეული განსაზღვრება, რომელიც ხალხთა თვითგამორკვევის გადააზრებას უკავშირდება. „მესამე თვალის“ კონტრიბუცია უზარმაზარია, როგორც კინოს ისტორიაში, ასევე ეთნოგრაფიული კვლევის თეორიზაციაში. თანამედროვე ხელოვნების პრაქტიკასა და დოკუმენტური კინოს წარმოებაზე დაფუძნებით, რონის მომნუსხველი წიგნი არღვევს აკადემიური წერისთვის დამახასიათებელ, მიღებულ ჟანრობრივ თავისებურებებს, რათა ახალი ეთნოგრაფიული ძიების პრაქტიკის დანერგვა, სხეულის კულტურული ისტორიისა და ვიზუალური კულტურის რასობრივი და სექსუალური პოლიტიკის საკითხებით უზრუნველყოს, კოლონიურ მეცნიერებაში“.¹²

გარდა აღნიშნული წიგნების, კინოლიტერატურასთან, კინოს თეორიასთან ერთად, ნაშრომის ინტერდისციპლინურობის გათვალისწინებით, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, სხვადასხვა მოვლენისა და ფილმების განხილვის პროცესში, ფილოსოფიური და პოლიტიკური შინაარსის წიგნების მოშველიება. კოლონიალიზმის, იმპერიალიზმისა და მომიჯნავე საკითხების გადააზრების პროცესში, რამდენიმე ავტორის ნამუშევარს ენიჭება ცენტრალური მნიშვნელობა. აღსანიშნავია ემე სეზერის, ფრანც ფანონის, ალბერ მემის, ედვარდ საიდის, ლუი ალთუსერის, ჯორჯ ლუკაჩის, ჰერბერტ მარკუზეს და სხვათა ნაშრომები, რომელთა ნაწილი ქართულ ენაზეც ხელმისაწვდომია (ტექსტების ნაწილს წლებია ვეცნობი). ემე

¹¹ Ibid., 104.

¹² Lisa Cartwright, Review of *The Third Eye: Race, Cinema, And Ethnographic Spectacle*, by Fatimah Tobing Rony, This text refers to the paperback edition (1996).

სეზარის „დისკურსი კოლონიალიზმზე“ (2000), აერთიანებს სეზარის ესეს, რობინ კელის მიმოხილვასა („ანტიკოლონიალიზმის პოეტიკა“) და რენე დეკესტრისის ინტერვიუს.

ესე პოეტური ენითა და ავტორის ავტობიოგრაფიული ჩანართებით, კოლონიალიზმის სისასტიკისა და დეჰუმანიზაციას საკითხს უტრიალებს, ფაშიზმის გავლენაზე, უფრო მეტად კი იმაზე საუბრისას, რომ კოლონიზაცია ბურჟუაზიული კაპიტალიზმის მუდმივი მახასიათებელია. ავტორი არ ერიდება არც ევროპელი, განსაკუთრებით, იმ ფრანგი ჰუმანისტების კრიტიკას, რომლებიც კოლონიალიზმსა და იმპერიალიზმს თეორიულ დონეზე ამართლებდნენ. მაგალითისთვის, საგულისხმოა იდეალისტ ფილოსოფოს რენანის კრიტიკა, მისი რასისტული დამოკიდებულებებისა თუ კოლონიალიზმისთვის ინტელექტუალური საფუძვლების შემზადებისთვის.

სეზარი აკრიტიკებს ბელგიური წარმომავლობის ფრანგ ფსიქოანალიტიკოს მოდ მანონის, ისევე როგორც, უბუნტუს ფილოსოფიის თანდაყოლილ რასიზმს. ავტორი არ უმინდება საუბარს უშუალოდ ჰიტლერის აჩრდილზე. მისი თქმით „ის [ჰიტლერი] შესაძლებელს ხდის საგნების ფართო მასშტაბით დანახვას და იმის გააზრებას, რომ კაპიტალისტურ საზოგადოებას, მის ამჟამინდელ ეტაპზე, არ ძალუძს ჩამოაყალიბოს თითოეული ადამიანის უფლებების კონცეფცია, ისევე როგორც უუნაროა ინდივიდუალური ეთიკის სისტემის ჩამოყალიბებაში. მოსწონს ეს თუ არა ვინმეს - უსინათლო ხეივნის ბოლოს, როგორც ევროპაა, ვგულისხმობ ადენაუერის, შუმანის, ბიდოს და რამდენიმე სხვის ევროპას - ჰიტლერი სუფევს. კაპიტალიზმის ბოლოს, რომელსაც სურს განაგრძოს ყოველდღიური არსებობა - ჰიტლერი სუფევს. ფორმალური ჰუმანიზმისა და ფილოსოფიური უარყოფის ბოლოს - ჰიტლერი სუფევს".¹³

¹³ Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism*, translated by Joan Pinkham (New York, Monthly Review Press, 2000), 37.

საგულისხმოა ამერიკელი მეცნიერის, წარმოშობით პალესტინელი არაბის, ედვარდ საიდის წიგნი - „კულტურა და იმპერიალიზმი“(1994), რომელიც მესამე სამყაროს კულტურათა და დასავლეთის ძალაუფლების იმპერიული ბუნების განმასხვავებელი ფაქტორების ჩვენებას ცდილობს. საიდი ხაზს უსვამს ფაქტს, რომ ეკონომიკური და მილიტალური კოლონიზაცია შეუძლებელია განხორციელებულიყო მეტროპოლიებში კულტურული მხარდაჭერის გარეშე. შესაბამისად, ასკვნის, რომ ამერიკული სტატუს-კვო - აფრიკელი, ლათინო-ამერიკელი, აზიელი და სხვა ხალხების ხედვებისა და ავთენტური მოსაზრებების გაქარწყლებასა და მარგინალიზაციას ეყრდნობა. სხვა სიტყვებით, მათი ყალბი ცნობიერების ჩარჩოებში მოქცევას. „საიდის განსაკუთრებული წვლილი იმ გზას უკავშირდება, რომლის მეშვეობითაც, მან გარეთ გამოფინა კაპიტალის ღრმად რასისტული კულტურა, რომელმაც მოგვიანებით, ოცდამეერთე საუკუნეში, იფეთქა, რასაც გლობალური შეიარაღების ძალების კულტურას ვუწოდებ [...] ამ გზის კვალდაკვალ, თანამედროვე იმპერიალიზმი საკუთარ თავს რასისტული ფორმებით წარმოადგენს, რომელიც წარმოგვიჩენს იმპერიალისტური სახელმწიფოების მოქალაქეებს სააგენტოების დარად, რომელთაც სიკეთე უნდა აწარმოონ ან „დაეხმარონ აფრიკას“.¹⁴

ალბერ მემი წიგნი - „კოლონიზატორი და კოლონიზებული“(2003) - იმ გზებსა და მოცემულობას განიხილავს, რომლების მეშვეობითაც კოლონიალიზმი უფლებელყოფს ადამიანთა უფლებებს და ძალადობის მეშვეობით, ცხოვრების ყველაზე დაბალ საფეხურზე ათავსებს, სადაც რასიზმი საკუთარ თავს როგორც ინსტიტუციებსა და პოლიტიკურ ქმედებებში პოულობს, ასევე, წარმოებისა და გაცვლა-გამოცვლის კოლონიალისტური მეთოდების ძირითად მახასიათებლებში. „ვინაიდან ადგილობრივი სუბადამიანია და მას არ ეხება ადამიანის უფლებების დეკლარაცია; პირიქით, მას შემდეგ, რაც მას არანაირი უფლება არ აქვს, მიტოვებული

¹⁴ Horace Campbell, "Imperialism and Anti-Imperialism in Africa," Monthly Review Volume 67, no. 03 (2015), under "The New Imperialism of Globalized Monopoly-Finance Capital," <https://monthlyreview.org/2015/07/01/imperialism-and-anti-imperialism-in-africa/> (01.07.2015).

და ყოველგვარი დაცვის გარეშეა დარჩენილი, არაადამიანური ძალების მიერ მოტანილი კოლონიალისტური პრაქსისის გათვალისწინებით, გადმოცემს რა თითოეულ მომენტს, რომლებიც კოლონიალისტური აპარატის მიერაა წარმოშობილი და საწარმოო ურთიერთობაზე დგას. განსაზღვრავს რა ორი სახის ინდივიდს - მას, ვისთვისაც პრივილეგია და ადამიანობა იდენტური ცნებებია და ხდება ადამიანი უფლებების მოპოვებით; და მას, ვისი უფლებების შელახვაც აწესებს სილატაკეს, ქრონიკულ შიმშილს, უცოდინდრობას, ან საერთოდ "სუბადამიანობას".¹⁵

ფრანც ფანონის (1925-1961) ნაშრომებიდან, საკვლევი თემების კვალდაკვალ, ფუნდამენტური მნიშვნელობა ენიჭება შემდეგ წიგნებს: „კრულვით დაღდასმულები“ (1963), „შავი კანი, თეთრი ნიღბები“ (1986), „მომაკვდავი კოლონიალიზმი“ (1965), „აფრიკის რევოლუციისაკენ“ (1967), „ძალადობის შესახებ“ (2009) და „გაუცხოება და თავისუფლება“ (2018). მარქსისტი ფილოსოფოსი, ლიტერატურათმცოდნე, ფსიქიატრი და ალჟირის რევოლუციის დროს Front de Libération National-ის წევრი, ფრანც ფანონი, კოლონიალიზმის საკითხების კვლევის კუთხით, ისეთი დიაპაზონის ავტორია, როგორც უხმო კინოსთვის - ჩარლი ჩაპლინი, ანტიკური ფილოსოფიისთვის - პლატონი ან იტალიური რენესანსისთვის - მიქელანჯელო.

„ფანონისთვის, თანამედროვე კოლონიალიზმი არაა უმნიშვნელო დევიაცია ან პრობლემა, შექმნილი დასავლეთის ქვეყნების მიერ, მათივე მსვლელობაში თავისუფლებისა და თანასწორობის უფრო ფართო გაგებისთვის, არამედ წარმოადგენს პირველად საფუძველს კაცობრიობის ფართოდ გავრცელებული გაგებისა თანამედროვე/კოლონიურ სამყაროში. დეკოლონიზაცია ძალაუფლების თანამედროვე/კოლონიური მატრიცისაგან, ცოდნისაგან და ყოფისაგან, ამასთანავე,

¹⁵ Albert Memmi, *The Colonizer and the Colonized*, translated by Howard Greenfeld (London, Earthscan Publications Ltd, 2003), 20.

არის ძირითადი საფუძველი კაცობრიობის ნებისმიერი ახალი დეკოლონიური ხედვისათვის“.¹⁶

ამრიგად, დეკოლონიზაცია ფანონისთვის, თავის მხრივ, ახალი ადამიანის შექმნას მოიაზრებს, რასაც უნდა ახლდეს ეკონომიკური, კულტურული, სხვა მჩაგვრელობითი და ძალაუფლებრივი აპარატებიდან სრული გათავისუფლება. „დეკოლონიზაცია ახალი ადამიანების ჭეშმარიტი ქმნილებაა. მაგრამ ამ ქმნილებას საკუთარი ლეგიტიმაციისთვის არ სჭირდება ნებისმიერი ზებუნებრივი ძალა; „საგანი“, რომელიც კოლონიზირებულია, იმავე პროცესების ჟამს ხდება ადამიანი, რომლითაც იგი ათავისუფლებს საკუთარ თავს“.¹⁷

რაც შეეხება ფანონის, უშუალოდ, „მესამე კინემატოგრაფთან“ ურთიერთმიმართების საკითხს, მისი ფილოსოფია და რადიკალური სწრაფვა „უტოპიის“ იდეისკენ, მესამე კინოსთვის საბაზისო დასაყრდენად გვევლინება, ვინაიდან, ეს კინო, მრავალი თვალსაზრისით, იმ ძალისხმევის მცდელობაა, რომლის მიზანიც რადიკალური პოლიტიკის შერწყმა და გაფართოებაა მხატვრული და კულტურული წარმოების სფეროში.

მესამე კინოს მთავარი მანიფესტიც - „მესამე კინემატოგრაფისკენ“ (ავტორები: ფერნანდო სოლანასი და ოქტავიო ხეტინო) სწორედ ფანონის ციტატით - „უნდა განვიხილოთ, უნდა გამოვიგონოთ“ - იწყება. მანიფესტის ავტორები ხაზს უსვამენ, რომ: „მასების კინო, რომელიც მათ წარმომადგენელთა მიღმა ხალხს ვერ სწვდება, ყოველი ჩვენებისას ქმნის თავისუფალ სივრცეს, დეკოლონიზებულ ტერიტორიას. ჩვენება შეიძლება გადაიქცეს პოლიტიკურ ღონისძიებად, რომელიც, ფანონის

¹⁶ Nelson Maldonado Torres, “On the Coloniality of Being.” *Cultural Studies* vol. 21, nos. 2-3 (2007), 240-70.

¹⁷ Frantz Fanon, *The Wretched Of The Earth*, 36.

თანახმად, შეიძლება იყოს ლიტურგიული აქტი, პრივილიგირებული შესაძლებლობა ადამიანებისთვის მოისმინონ და თავადაც მოუსმინონ".¹⁸

შესაბამისად, ფრანც ფანონის ნაშრომების კვლევა და მათზე დაფუძნებით ავტონომიური მოსაზრებების განსაზღვრა, აფრიკული ისტორიისა და უშუალოდ კინემატოგრაფის გააზრების, რეკონსტრუქციისთვის (რიგ შემთხვევებში, ლათინური ამერიკის კინოს კვლევის დროსაც), თეორიულ წინამძღვრებს ქმნის, რადგან ფანონი, საკუთარი გავლენებით და ღვაწლით, ის მოაზროვნეა, რომელიც „მესამე სამყაროს“ მკვლევართათვის არამხოლოდ პოლიტიკური, ფილოსოფიური თუ იდეოლოგიური საზრისებით შეიძლება იყოს მნიშვნელოვანი, არამედ, კულტურასთან, ამ შემთხვევაში კი, კინემატოგრაფთან მიმართებითაც.

გარდა ამისა, უკვე აღნიშნულ ლიტერატურასთან ერთად, საგანგებოდ გამოვყოფდი შემდეგ ავტორებს - ედვარდ საიდი, ჰომი კ. ბჰაბჰა, ლუი ალთუსერი, ლორა მალვი, ემე სეზერი, ბერტოლტ ბრეხტი, სერგეი ეიზენშტეინი, რომელთა ტექსტებიც, სხვა მოაზროვნეებთან ერთად, ნაშრომის თეორიულ დასაყრდენს წარმოადგენს (თავის მხრივ, მნიშვნელოვანია, უშუალოდ, მარქსთან, ენგელსსა და ჰეგელთან მიბრუნება, რადგან კვლევა დიალექტიკურ პრინციპსა და მარქსისტულ ფილოსოფიას ეფუძნება).

¹⁸ ფერნანდო "პინო" სოლანასი და ოქტავიო ხეტინო, "მესამე კინემატოგრაფისკენ", ჯენარიელო, no. 8 (2017 წლის მაისი), ელექტრონულ ჟურნალში "ჯენარიელო," https://issuu.com/gennariello/docs/gennariello_8_2 (16.07.2022).

1.3. მეთოდოლოგიური საფუძვლები

ნაშრომის სპეციფიკა, თავი მოუყაროს ცოდნას როგორც კინემატოგრაფის, ისე კოლონიალისტური პრაქტიკის შესახებ (ისტორიული, პოლიტიკური, კულტურული, ფილოსოფიური გადააზრება), კვლევას ინტერდისციპლინურ სახეს სძენს. კვლევა ერთი მხრივ, კინოს თეორიას, მეორე მხრივ, პოლიტიკის, ისტორიის, ფილოსოფიის, სოციოლოგიის კვლევებს ეყრდნობა. თავდაპირველად, მნიშვნელოვანი იყო საკვლევი თემების მოპოვება და ორგანიზება, მოგვიანებით კი, სხვადასხვა ავტორის მსჯელობაზე დაყრდნობით (რაც მოიცავს ლიტერატურისა და ფილმების მიმოხილვას), კვლევის ორიგინალური აზრის ფორმირება. კონსტრუქციული კრიტიკა, რომლის მეშვეობითაც ნაშრომში კრიტიკული შეკითხვები, გაბატონებულ იდეოლოგიასთან წინააღმდეგობის კონტექსტში დაისმის, ეყრდნობა თვისებრივი კვლევის პრინციპსა და კონტენტ-ანალიზის მეთოდს. კონტენტ - ანალიზი ჩაგვრითა და ტერორით სავსე წარსულისა თუ აწმყოს გარკვეულ პრიზმაში მოთავსებისა და გაყალბებულ რეალობაზე მსჯელობის შესაძლებლობას არგუმენტირებული მსჯელობით იძლევა. ნაშრომის წერისას გამოყენებულმა ჰიპოთეზებმა (შეკითხვებსა და გარკვეული ტიპის დაშვებას) საბოლოო ჯამში, პასუხები კონკრეტულ კითხვებს უნდა გასცეს ან სულ მცირე გააჩინოს აღნიშნული პრობლემების გააზრების ალტერნატიული პერსპექტივა და დისკურსი. ამ თვალსაზრისით, კვლევა მარქსისტულ თეორიას, დიალექტიკურ მეთოდოლოგიას დაეყრდნობა, რადგან მესამე კინოს გაგებისა თუ ფილმების ფორმალისტური, იდეოლოგიური თუ შინაარსობრივი ანალიზის თვალსაზრისით, აღნიშნულ სკოლას ალტერნატივა არ გააჩნია, როგორც მესამე კინოს რეჟისორთათვის, ასევე უშუალოდ მკვლევართათვის.

ფილმების განხილვისა და ანალიზის მეთოდთან დაკავშირებით, აღსანიშნავია, რომ კვლევა რამდენიმე მიმართულებას მოიცავს. თვისებრივი კვლევა ფილმების ფორმითა და შინაარსობრივ საკითხებზე დაკვირვებასა და თითოეული ასპექტის

ანალიზს, კონტენტ-ანალიზით გულისხმობს, რადგან მესამე კინოს ფილმებში ფორმა, ეგრეთ წოდებული კინოენა, არათუ განცალკევებულად წარმოებს, არამედ ხშირად გამოხატავს ფილმის შინაარსსა და სათქმელს (ფორმა და შინაარსი მთლიანობაა, დიალექტიკური ერთიანობა. შესაბამისად, ამ მიმდინარეობის მიზანს ფორმის სიმართლისა და შინაარსის ჭეშმარიტების საკითხი წარმოადგენს); მნიშვნელოვანია აგრეთვე რაოდენობრივი კვლევის მეთოდიც, რომელიც გარკვეული ასპექტების ერთმანეთთან დაკავშირებასა და გაზომვას გულისხმობს. კვლევის პროცესში საბაზისო მნიშვნელობა მიენიჭება ხელოვნებასა და უშუალოდ კინოზე არა განყენებულად („ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ და მსგავსი რიტორიკა, რაც წინ წამოწევს გემოვნების საკითხს და კინომედიუმი ვიწრო დისციპლინამდე დაყავს), არა რეალობიდან და ისტორიული მოვლენებიდან მოწყვეტილად (სოციალურ-პოლიტიკური მოცემულობის უარყოფით), არამედ მისი იმ ტიპის ისტორიულ სინამდვილესთან დაკავშირებას, რომლის ასახვასაც ცდილობს თავად მესამე სამყაროს კინო, როგორც მედიუმი. ნაშრომი ყურადღებას ამახვილებს საგნების კომპლექსურ გამოკვლევაზე; ამავდროულად, მნიშვნელოვანს ხდის ფილმების, საგნებისა და ისტორიული მოვლენების დიალექტიკური მეთოდით ანალიზს, რაც გულისხმობს სამყაროსადმი ადამიანების რეალური ურთიერთდამოკიდებულების გააზრებას.

რაც შეეხება უშუალოდ კინოს კვლევის მეთოდოლოგიას, ნაშრომი კინოს კვლევას **პოსტკოლონიური თეორიის** (Postcolonial Studies), **მარქსისტული კინოთეორიისა** (Marxist Film Theory) და **აპარატის თეორიის** (Apparatus Theory) დახმარებით შეეცდება. აპარატის კინოთეორია, რომელიც სამ სააზროვნო სკოლას - მარქსიზმს, ფსიქოანალიზსა და სემიოტიკას - ეფუძნება, იძლევა მესამე სამყაროს კინოზე ჩაღრმავების საშუალებას. ფრანგი კინოთეორეტიკოსისა და მწერლის, ჟან-ლუი ბოდრის, აპარატის თეორიის მიხედვით, კინოს ბუნება იდეოლოგიურია, რადგან ის რეპრეზენტირებს რეალობას. ფილმი იქმნება სხვადასხვა იდეათა სისტემის გამოსახატად და ყველაფერს ფილმში აქვს გარკვეული მნიშვნელობა (თხრობის

ფორმას, კამერას, მონტაჟს და ა.შ.). თეორიით, კინომედიუმს დომინანტური იდეოლოგიების რიტორიკა მაყურებლამდე დაფარული კინოენის მეშვეობით მიაქვს. სწორედ აქ იკვეთება სემიოტიკის როლი, როგორც ნიშნებისა და სიმბოლოების შესწავლის საგანი. მარქსისტული კინოთეორია ერთ-ერთი დომინანტური იდეოლოგიაა, რომელსაც აპარატის თეორია გვთავაზობს. 1970-იანი წლიდან მარქსისტი მოაზროვნეებისათვის თეორია დასაყრდენი ხდება კაპიტალისტური დღის წესრიგის სამხილებლად და მისი იდეოლოგიური კრიტიკისთვის.

ლუი ალთუსერი (1918-1990), ფრანგი მარქსისტი ფილოსოფოსი, ორ მნიშვნელოვან ტერმინს: „იდეოლოგიურ სახელმწიფო აპარატსა“ და „რეპრესიულ სახელმწიფო აპარატს“ ამკვიდრებს. „რეპრესიული სახელმწიფო აპარატი“ არის ინსტრუმენტი, რომელსაც მმართველი კლასი იყენებს, რათა გაამყაროს კონტროლი მუშათა კლასზე (სამხედრო ძალებით, მართლმსაჯულების სისტემით, მთავრობით, ციხით და ა.შ.). „იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატი“ კი აღნიშნავს სკოლებს, რელიგიებს, ოჯახსა და მედიას, ამასთანავე იმ აპარატების ერთობას, რომლისგანაც მთავრობა კანონმორჩილი მოქალაქის ხატს ძერწავს. ამ მოცემულობაში კინო ხდება იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატი, რომელიც ძალაუფლებისა და პრივილეგიების მხარეს დგება და ბურჟუაზიული კლასის ინტერესებს გამოხატავს. ალთუსერის თქმით, იდეოლოგია წარმოადგენს ადამიანების წარმოსახვით ურთიერთობას მათი არსებობის რეალური პირობების შესახებ. სიტყვა „წარმოსახვითი“ მოდის ჟაკ ლაკანის ფსიქოანალიტიკური თეორიიდან, კერძოდ კი „სარკის ეტაპიდან.“ ბავშვის თვითიდენტიფიკაცია 6-18 თვის ასაკიდან იწყება და ხორციელდება. „სარკის ეტაპი“ წარმოადგენს ბავშვთა პირველ შეტაკებას სუბიექტურობასთან და ასრულებს საკვანძო ფუნქციას სუბიექტურობის ინტერპრეტაციისას. კინოს ყურების აქტი არ არის სტატიკური და რეალობისაგან დაცლილი. ჩვენ ვუყურებთ ფილმს და ვხედავთ ჩვენს თავს ამ ფილმში, წარმოვიდგენთ საკუთარ თავს პროტაგონისტში ან უშუალოდ ფილმში და ფიქციურ რეალობასთან ვაკავშირებთ საკუთარ რეალობას; რაც შეეხება სემიოტიკას, კრისტიან მეტცი (1931-1993), კინოსემიოტიკის თეორიის ერთ-ერთი

ფუძემდებელი, ფილმის ენობრივ სტრუქტურაზე საუბრისას, შვეიცარიელ ენათმეცნიერს, ფერდინანდ დე სოსიურის (1857-1913) ეყრდნობა. მეტცი ამტკიცებს, რომ კინო, უპირველესად, სიტყვათა სისტემაა, შესაბამისად, კინოენის ცნება გააზრებული უნდა იყოს ხელოვნების ენის „სიმბოლურ გააზრებაში.“ მეტცი სოსიურის „ნიშნის“ ლინგვისტურ ტერმინს, ისეთი სემიოლოგიური ცნებებით ცვლის, როგორცაა - „კოდი“, „შეტყობინება“, „ტექსტი“, „სისტემა“ თუ „დისკურსი“.

სადოქტორო ნაშრომში, ვეყრდნობი არსებულ კვლევებს და მათი ხარვეზების აღმოფხვრას შევეცდები. ერთი მხრივ, ფიზიკურად და მენტალურად მჩაგვრელი კულტურის მხილებას, მისი სოციალური, კულტურული და პოლიტიკური საფუძვლების გააზრებით, მეორე მხრივ კი, ფილმების ისტორიულ კონტექსტში განხილვას. ნაშრომში არ შევეცდები პოსტკოლონიურ და მარქსისტულ თეორიებს შორის დაპირისპირებებზე მსჯელობას, არამედ, მათი იმ საბაზისო მახასიათებლების კინოს მეშვეობით განხილვას ვაპირებ, რომლის გარეშეც „მესამე კინო“ არ იარსებებდა.

ფანონის გააზრებული ფსიქოლოგიური ზემოქმედების გათვალისწინება „მესამე კინოს“ ფილმებში ერთ-ერთ საბაზისო დასაყრდენია, რაც კოლონიური და პოსტკოლონიური ისტორიის გააზრებაში გვეხმარება, მეორე მხრივ კი, არსებობს კლასიკური მარქსისტული სკოლა, რომელიც, როგორც ფილმების ესთეტიკური განზომილებების (კამერის და მონტაჟის როლი) გააზრებაში დაგვეხმარება, ასევე ამოსავალ წერტილად ეკონომიკურ მდგენელს, „გლობალურ კაპიტალიზმს“ მოიაზრებს. ამ გზით შევეცდები აქცენტი არა მხოლოდ მათ განმასხვავებელ ესთეტიკურ მახასიათებლებზე დავსვა (ფანონთან ერთად მნიშვნელოვანი იქნება ჰომი ბჰაბჰას და ედვარდ საიდის ტექსტების მოხმობა), არამედ გამაერთიანებელ თემატურ და ისტორიულ ნიუანსებზე ვისაუბრო, რაც მათ კინოპრაქტიკას „გლობალური სამხრეთის“ ცნებასა და „საყოველთაო სიმღერის“ მნიშვნელობას დაუქვემდებარებს.

შესაბამისად, მესამე სამყაროს კონტექსტში ვალიდური იქნება რასის, კოლონიალიზმის და შრომის საკითხის სტრუქტურული დაკავშირება, ხოლო კოლონიური დომინირების სისტემაში გლობალური კაპიტალიზმის როლის დანახვა. მათ შორის კავშირი კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება რასისა და შრომის საკითხის განხილვისას, რამდენადაც „დომინირების/ექსპლუატაციის ახალი ტექნოლოგია, ამ შემთხვევაში რასა/შრომა, იმგვარად ჩამოყალიბდა, რომ ეს ორი ელემენტი ბუნებრივად ასოცირებული ჩანდა“.¹⁹

თავის მხრივ, პოსტკოლონიური თეორია ეკლექტურია და სხვადასხვა ავტორის განსხვავებულ კვლევებს ეყრდნობა (მარქსისტული პერსპექტივიდან ხანდახან ნამდვილად საკამათო მოსაზრებებს; მაგალითად, სუბალტერნის კვლევების მიმართ, რომელსაც ნაშრომში არ შევხებით). ჩვენს კვლევაში აქცენტს მხოლოდ იმ ავტორებსა და ხედვებზე გავაკეთებთ, რომლებიც პირდაპირ არიან დაკავშირებული „მესამე კინოს“ მოძრაობებთან და რომელთა გარეშეც მათი ფილმები და მანიფესტები არ იარსებებდა. მათ ნამუშევრებში, რომლებიც სავსეა კოლონიალიზმის, რასიზმისა და კულტურული დომინაციის კრიტიკით, გვერდს არ უვლის ეკონომიკურ ურთიერთობებს, კლასებად დაყოფილ საზოგადოებებსა და კაპიტალიზმის დაგროვებისა და სხვა პრინციპებს. მათ, მარქსის მსგავსად, სწამდათ, რომ „კაპიტალისტური წარმოებისთვის ნამდვილი ბარიერი თავად კაპიტალია“.²⁰ რეჟისორებისთვის მარქსისტული თეორია იმდენადვეა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც პოსტკოლონიალიზმის რიგი თეორიები აღიარებენ ფაქტს, რომ „ისევე, როგორც მარქსის დროს, ჩვენს დროშიც, ცენტრალური საკითხი ჯერ კიდევ გლობალური კაპიტალიზმის დამანგრეველი ძალაა“.²¹

¹⁹ Aníbal Quijano, "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America", *Nepantla*, 1(3), 2000, 537.

²⁰ Karl Marx, *Capital*, vol. III (New York: Vintage, 1981), 358.

²¹ Vivek Chibber, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital* (London, New York: Verso, 2013), 288, <https://annas-archive.org/md5/15d06a1874388f85230e846b32980f5c> (26.06.2023).

1.4. კვლევის მოსალოდნელი შედეგები

რაც შეეხება მოსალოდნელ შედეგებს, ნაშრომის მიზანს აკადემიურ სივრცეებში ახალი და ალტერნატიული შინაარსის ცოდნის შეტანა, წარმოება წარმოადგენს. თეზისი, ერთი მხრივ, მესამე სამყაროს კინემატოგრაფით დაინტერესებულ სტუდენტებს, ახალგაზრდებსა და მკვლევრებს რეალობის განსხვავებული პრიზმიდან დანახვაში დაეხმარება, იმ მოცემულობის გათვალისწინებით, რომელშიც გაბატონებულ ხედვებს პრეტენზია თავის ჭეშმარიტებად გამოცხადებაზე გააჩნიათ, მაშინ, როცა ეს ხედვები მხოლოდ და მხოლოდ ალბათობებია იქ, სადაც ისტორიას კომპლექსურად კითხულობენ. მეორე მხრივ, კვლევა, რომელიც კინოს ისტორიაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან, ჰეგემონიური აზრის მსახური აკადემიკოსების მიერ მივიწყებულ მოძრაობას შეეხება, კრიტიკულ აქცენტებს დღევანდელიობისთვის მნიშვნელოვანსა და აქტუალურ საკითხზე ხაზგასმით გააკეთებს.

კვლევა მოგვცემს ერთდროულად, კინოთეორიის სახელმძღვანელოს წაკითხვისა და ანტიკოლონიური თეორიის გაცოცხლების, აქტუალიზაციის შესაძლებლობას, რადგან მისი მეშვეობით, პასუხები ფუნდამენტურ კითხვებს გაეცემა: რა იდეოლოგიური მსგავსება/ერთობა არსებობს მესამე სამყაროს კინოსა და ანტიკოლონიალურ თეორიას შორის; რა აკავშირებს ანტიკოლონიურ თეორიას უშუალოდ მესამე სამყაროს ქვეყნებთან და ამ ქვეყნებში არსებულ მძიმე რეალობასთან; რამდენად ატარებს ეს ყველაფერი „საყოველთაო სიმღერის“ სახეს, რომელსაც საკუთარი სოციალური, პოლიტიკური და იდეოლოგიური შინაარსი გააჩნია. შესაბამისად, ნაშრომის ძირითადი მიზანი გეოგრაფიული და იდეოლოგიური მსგავსებების გამოაშკარავებაა, კონკრეტულ კინოს მიმდინარეობასა და ანტიკოლონიურ თეორიაზე დაყრდნობით. თავის მხრივ, ნაშრომის ამბიცია მესამე სამყაროს სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული ღირებულების

გამოაშკარავებისა და გაგებისათვის თეორიული ჩარჩოს შექმნაშია, რომელიც ემპირიულ გამოცდილებას დაეყრდნობა.

მსგავსი კვლევა იძლევა უშუალოდ თანამედროვე კონტექსტების გადააზრებისა თუ მათში წარსული შეცდომების კვალის ძიების შესაძლებლობას. ნაშრომის კვლევის საგანი უზრუნველყოფს ახალი ცოდნის წარმოებას ყალბი ცნობიერების არსებობის დაშვების პირობებში, რომელთა მიზეზებზე საუბარიც კრიტიკულად მნიშვნელოვანია. მით უფრო, მაშინ, როცა ჰეგემონიური კულტურა/წესრიგი ყველა მიმართულებით ახშობს ახალი ცოდნის წარმოებასა და კრიტიკული შეკითხვების დასმის შესაძლებლობას, როცა დღევანდელი ჩარჩოები და კრიტიკის განსაზღვრული მიმართულება უკუაგდებენ ალტერნატიული, რევოლუციური შინაარსის მქონე თეორიების აქტუალიზების საკითხს და საგნების მარგინალიზებასა და ტაბუირებას უწყობს ხელს. ეხმარება ადამიანების ბნელებად და პროგრესულად მოაზრებას, ნაცვლად იმისა, იკვლიოს რეალური პრობლემები და „ყალბი ცნობიერების“ საფუძვლები. მაშინ, როდესაც ფრანც ფანონის სიტყვებით: „კულტურა უპირველესად ერის, მისი პრეფერენციების, ტაბუების და მისი ნიმუშების გამოხატულებაა. [...] კოლონიურ კონტექსტში, კულტურა, რომელიც განმარცვულია ერის და სახელმწიფოს ორმაგი მხარდაჭერისგან, იღუპება და კვდება. ეროვნული გათავისუფლება და სახელმწიფოს აღორძინება კულტურის არსებობის ჭეშმარიტი წინაპირობებია“.²²

²² Frantz Fanon, *The Wretched Of The Earth*, 177.

3. ლათინური ამერიკა: მარგინალები კატაკომბებში

ტერმინი „ლათინური ამერიკა“ პირველად 1860 წელს ფრანგმა გეოგრაფებმა გამოიყენეს, მაშინ, როდესაც ნაპოლეონ III-ს ფრანგული იმპერიული კონტროლის (როგორც ეკონომიკური, ასევე კულტურული) მთელ რეგიონზე გავრცელება სურდა. დაახლოებით ათ წელიწადში ლათინური ამერიკის ქვეყნების უმეტესობამ დამოუკიდებელ სახელმწიფოებად ფორმირება დაიწყო და მაშინ როდესაც „ცივილიზებული“ სამყარო იმპერიალიზმის, ანუ კაპიტალიზმის უმაღლესი სტადიის, მანტიამი იყო გახვეული, „იბოროამერიკას“ მონათმფლობელობიდან და არსებული ფეოდალური ურთიერთობებიდან ტრანსფორმაცია, პირდაპირ თავსმოხვეული ევროპული „განვითარების მოდელის“ გააზრების გარეშე მოუწია. ადგილობრივების ეროვნული კულტურა და ყოველდღიური საჭიროებები, დასავლელი იმპერიალისტების პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ბატონობას დაექვემდებარა. „ამ წლებში ინგლისელმა, ფრანგმა და ამერიკელმა საქმოსნებმა დაიწყეს ლათინურ ამერიკაში რკინიგზების გაყვანა. უცხოელი კაპიტალისტები გლეხებსა და მოთემე-ინდიელებს ამეკვებდნენ მათი საკუთარი მიწებიდან და აიძულებდნენ მათ, წასულიყვნენ პეონებად, მოჯამაგირეებად ან შავ მუშებად რკინიგზებზე“.²³

მათთვის ინდიელები ცივილიზაციის მიღმა დარჩენილი ბარბაროსები იყვნენ, რომელთა ეკონომიკური და კულტურული ექსპლუატაცია, „ზემოდან - ქვემოთ“ მოდელს ეფუძნებოდა, რასაც თან ახლდა ინდიელი ტყვეების გასაგნებისა და გაყიდვის მანკიერი პრაქტიკები, რომელმაც ხელი შეუწყო რეგიონში ინდიელთა (და არა მხოლოდ) წინააღმდეგობრივი მოძრაობების გაჩენას.

²³ ბოლოთაშვილი გ. ლათინური ამერიკის ქვეყნები ახალი ისტორიის მეორე პერიოდში, *წიგნი I (1870-1900)*, რედაქტორი გივი ჟორდანიას (თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1973), გვ. 430.

ლათინური ამერიკის ისეთ ქვეყნებში, როგორცაა კუბა და ბრაზილია, მონათმფლობელური წარმოების წესი მიწის დამუშავების და უზარმაზარი პლანტაციების დოვლათის გამოწურვის უალტერნატივო გზად მიიჩნეოდა. შემთხვევითი არც ისაა, რომ შავკანიანი მონების უმეტესობას ჯან-ღონით სავსე ახალგაზრდები შეადგენდნენ, რადგან ამ პირობებში მუშაობას, ხანშიშესული ადამიანები ფიზიკურად ვერ შეძლებდნენ. ექსპლუატაციის ამ პრაგმატულ არჩევანს გვიანდელი კაპიტალიზმის ბუნებაც იზიარებს. ბაზარზე მორგებული გვიანდელი კაპიტალიზმის პირობებში, დამსაქმებლებს მოქნილი და დაუღალავი ახალგაზრდები სჭირდებათ. ისინი, რომლებიც ფეხს აუბამენ თანამედროვე ტექნოლოგიურ გამოწვევებსა და ნეოლიბერალურ ექსპერიმენტებს, რამდენადაც „მართული დემოკრატია“ ტექნოკრატიულ გადაწყვეტილებას დაექვემდებარა.

კოლონიური ბატონობის პერიოდში ჩამოყალიბებული მიწის მსხვილი საკუთრებები, რომელიც ლათინურენოვანების სახელით არის ცნობილი, ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდეგ უალტერნატივო პოლიტიკურ-ეკონომიკურ გზად რჩებოდა. შესაბამისად უზარმაზარ მამულებსა და მიწის ჰექტარებს, სწორედ ვიწრო, დაწინაურებული კლასები ფლობდნენ. ეს იქნება ფაზენდა ბრაზილიაში, ფუნდო - ჩილეში თუ ესტანსია - არგენტინაში. ლათინურენოვანების გარდა, მიწებს ბრიტანული და ამერიკული კომპანიები და ეკლესიის წარმომადგენლები აკონტროლებდნენ, რომელთათვისაც მიწა ძალაუფლების განმტკიცებისა და გავლენების ზრდის ინდიკატორად იქცა, რასაც უშუალოდ ამლიერებდა ამერიკის შეერთებული შტატების მონოპოლისტური კაპიტალის ბატონობის კლასიკურ წარმომადგენლად გადაქცევა.

„იმპერიალისტთა ასეთი პოლიტიკის შედეგად ლათინურ ამერიკაში ინერგებოდა მეურნეობის მონოკულტურული სისტემა. ეკონომიკური განვითარება ცალმხრივ და მახინჯ ფორმებს იღებდა... მონოკულტურული სისტემის მეტად მავნე მხარეს წარმოადგენდა ისიც, რომ მონოკულტურის ქვეყანა მთლიანად მსოფლიო ბაზრის

ფასებზე იყო დამოკიდებული (ესე იგი ძლიერი კაპიტალისტური ქვეყნების ნება-სურვილებზე დამოკიდებული)“.²⁴

ბურჟუაზიული კლასის ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული დომინაციის კვალდაკვალ, ლათინური ამერიკის ქვეყნებში პროლეტართა კლასმა დაიწყო დაბადება და შემდგომი განვითარება. როგორც მარქსი და ენგელსი, „კომუნისტური პარტიის მანიფესტში“ (1848) შენიშნავენ, მათი არსებობა და ყოველდღიური ცხოვრება კაპიტალის ბატონობას ეფუძნება და ემსახურება. „ეს მუშები, რომლებიც იძულებული არიან ცალობით გაყიდონ თავიანთი თავი, ისეთსავე საქონელს წარმოადგენენ, როგორიცაა ვაჭრობის ყოველივე სხვა საგანი, და ამიტომ თანაბრად განიცდიან კონკურენციის ყველა ცვალებადობას, ბაზრის ყველა რყევას“.²⁵ რყევას, რომელსაც ლათინური ამერიკის პროლეტარიატი (რომელსაც როგორც ევროპელი ემიგრანტები, ასევე ადგილობრივი მოსახლეობა, ზანგები და ინდიელები შეადგენდნენ) მე-19 საუკუნის მიწურულს, საკუთარ თავზე ყოველდღიური შრომითი ექსპლუატაციით, წარმოების საშუალებების კაპიტალისტური კლასის ბატონობას დაუქვემდებარებს. შემდეგ კი გახდება კლასობრივი წინააღმდეგობის გაჩენის წინაპირობა, რასაც მოსდევს პროფკავშირული გაერთიანებების დაბადება და მარქსისტული თუ ანარქისტული იდეების გავრცელება ლათინური ამერიკის უმეტეს ქვეყანაში, ისეთი დიქტატორული რეჟიმების კვალდაკვალ, „როგორც იყო ვენესუელაში ხუან ვ. გომესის (1909-1935) დიქტატურა, მექსიკაში - პორფირიო დიასის (1876-1910), ნიკარაგუაში - ხოსე სელაიას (1882-1910), პერუში - მანუელ პარდოსა (1872-1876) და აუგუსტო ლეგიას (1908-1912) დიქტატურები. მათთვის დამახასიათებელი იყო მემამულეთა და ეკლესიის ინტერესების დაცვა, ეროვნული სიმდიდრის მიყიდვა უცხოელი კაპიტალისტებისათვის, ყოველგვარი პროგრესულის

²⁴ იქვე., 435.

²⁵ კარლ მარქსი და ფრიდრიხ ენგელსი, *კომუნისტური პარტიის მანიფესტი* (თბილისი, სახელმწიფო გამომცემლობა, 1954), 46.

სისხლში ჩახშობა“.²⁶ მაშინ, როცა ბრაზილიასა და არგენტინაში აღნიშნული პრაქტიკები კონსტიტუციური მმართველობის რეჟიმების საფარქვეშ, „ფარული დიქტატურის“ ფორმით ხორციელდებოდა.

ეროვნული საკითხებით დაინტერესებულ წინააღმდეგობრივ მოძრაობებს არსებული რეჟიმები როგორც სახელმწიფო სადამსჯელო აპარატით, ასევე იდეოლოგიური აპარატით უპირისპირდებოდნენ. შემთხვევითი როდი იქნება, როცა წლების შემდეგ, კინოს დაბადების კვალდაკვალ, ლათინური ამერიკის ადრეული კინემატოგრაფი ბოლომდე დაექვემდებარება ამერიკული იმპერიალიზმს კულტურულ პარადიგმებს. საგულისხმოა 20-იან და 30-იან წლებში ლათინო ამერიკაში გადაღებული ფილმები ჰოლივუდის ზეგავლენით, რომლებშიც ადგილობრივები ხშირ შემთხვევაში განუვითარებელ და ეგზოტიკურ ბრბოდ გვევლინებიან, ქალები, ჰოლივუდის ფილმების იმიტირებით, ვნებიან და უკომპლექსო ინდივიდებად ფიქსირდებიან (ბრაზილიის მუნჯი კინო), სადაც კინოს დიდი ადგილი უჭირავს, ერთი მხრივ, სტერეოტიპების გამყარებასა და კულტურული კოლონიზაციის (ამერიკული ცხოვრების წესისა და მორალის მესამე სამყაროს ქვეყნებში ექსპორტი), მეორე მხრივ კი, ადგილობრივი მოსახლეობის პასიურ, უმოქმედო და მიმღებ მაყურებლად გადაქცევის პროცესში. ჰოლივუდი, რომელიც ლათინური ამერიკის რეალობას დამახინჯებული სახით წარმოაჩენდა (როგორც ადრეულ წლებში, ასევე ვესტერნის ჟანრის აღორძინებისას), რითაც რეალობაზე დაკვირვების კოლონიზებულ თვალთახედვას ქმნიდა და მსგავსი პრაქტიკებით აშორებდა ხალხს საკუთარი რეალობის, ფესვების გამოაშკარავების გზიდან.

მეორე მხრივ, ჰოლივუდური უხმო კინო მექსიკელებს ბანდიტებად წარმოაჩენდა, რომლებიც მუდმივად მარცვავდნენ და კლავდნენ ადამიანებს. ლათინური ამერიკის სტუდიები მეოცე საუკუნის ოციან წლებში ბოლომდე დაექვემდებარნენ ჰოლივუდის სტილსა და ნარატიულ ფორმებს. 1930-დან 1939 წლამდე ჰოლივუდის სტუდიებში

²⁶ იქვე., 443.

ესპანურ ენაზე ასამდე ფილმი გადაიღეს, ესპანურ ენაზე მოსაუბრე, ლათინური ამერიკის მცხოვრებლებისთვის. მაშინ, როცა ლათინური ამერიკის სტუდიების უმეტესობა ჰოლივუდის საერთაშორისო სტილს დაეფუძნა, საჭირო იყო ალტერნატიული გზების ძიება.

ამ გზების ძიებას ეძღვნება ისეთი ფილმები, როგორცაა: მექსიკელი რეჟისორების ემილიო გომეს მურიელისა და ფრედ ცინემანის „ბადეები“ / *Redes* (1936) (სოციალური რეალიზმის გავლენით შექმნილი ფილმი ღარიბი მეთევზეების კოლექტიურ ბრძოლას შეეხება), ფერნანდო დე ფუნტესის მექსიკური რევოლუციური ტრილოგია „პატიმარი 13“ / *Huertismo in El prisionero 13* (1933), „ნათლია მენდოსა“ / *Carrancismo in El compadre Mendoza* (1933) და „წავიდეთ პანჩო ვილასთან!“ / *Villismo in ¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), მარიო სოფიჩის „დედამიწის ტყვეები“ / *Prisioneros de la tierra* (1939), ბრაზილიელი რეჟისორის მარიო პეიშოტუს ავანგარდისტული შედევი „ზღვარი“ / *Limite* (1931) და სხვა.

1.5. ბრაზილია: „სინემა ნოვო“ და „შიმშილის ესთეტიკა“

ბრაზილიის ისტორია რამდენიმე მნიშვნელოვანი პერიოდისგან შედგება: კოლონიური რეჟიმი (1500-1822), კოლონიალიზმის შემდეგი ეტაპია, იმპერია მონებით (1822-1889), ოლიგარქიული რესპუბლიკა სახელფასო შრომით (1889-1929); დაჩქარებული განვითარება (1929-1980) და კრიზისის პერიოდი 1980 წლიდან.

ტერიტორიის ათვისება პორტუგალიელებმა პედრუ ალვარეშ კაბრალის, 1500 წლის ექსპედიციის შემდეგ დაიწყო, თუმცა, 1494 წლის, ტორდესილიასის შეთანხმებით, ევროპის გარეთ არსებული ტერიტორიები კასტილიისა და პორტუგალიის მონარქებმა ორ ნაწილად გაიყვეს. ამასთანა, „ახალ სამყაროში“ სხვა ევროპელმა კოლონიზატორებმა შეაღწიეს, მათ შორის იყვნენ ფრანგები და ჰოლანდიელები. ახალადმოჩენილი მიწების უდიდესი ნაწილი ორმა ევროპულმა იმპერიამ გაინაწილა და ესპანურ და პორტუგალიურენოვან ტერიტორიებად დაანაწევრა, რაც დღემდე გამოარჩევს ბრაზილიასა და ლათინური ამერიკის სხვა ქვეყნებს ერთმანეთისგან, რის გამოც რეგიონს „იბერიული ამერიკაც“ შეარქვეს. ბრაზილიის პორტუგალიური კოლონიზაციის ოკუპაციის ფორმა ჰქონდა, რამდენადაც პორტუგალიის მთავრობა არ ზრუნავდა კანონის ეფექტურობაზე და გარდა იმისა, რომ ჰქონდა გეოპოლიტიკური ინტერესები, დაინტერესებული იყო ეკონომიკური პოლიტიკით, მათ შორის, გადასახადების აკრეფით.

ბრაზილიის ისტორიკოსები ხშირად ამტკიცებენ, რომ ახალ ქვეყანას „კოლონიალური პაქტით“ დამოუკიდებლობის ყოველგვარი შესაძლებლობა მოუსპეს. ბრაზილია ინარჩუნებდა პორტუგალიური კოლონიალიზმის ცენტრალურ ინსტიტუტებს: მონარქიას (1889 წლამდე), რომელსაც მართავდა პორტუგალიის მეფის ახლო ნათესავი და ნომინალურ არისტოკრატias; კათოლიკურ ეკლესიას; მონობა და ლატიფუნდიებზე დაფუძნებული საექსპორტო ეკონომიკა ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი იყო.

პორტუგალიელების გარდა ბრაზილიურ ეკონომიკას ბრიტანელებიც აკონტროლებდნენ. არაფორმალური იმპერიალიზმით, რომელიც თავისუფალ ვაჭრობასა და ღია ეკონომიკას ემხრობოდა და მუშათა კლასისა და ჩაგრული მასების მოთვინიერების მთავარი ინსტრუმენტი იყო, სარგებელს ბრიტანელი ვაჭრები, მწარმოებლები და ინვესტორები იღებდნენ.

მონობა, 1500 წლიდან მოყოლებული, ბრაზილიაში ჩამოყალიბებული პორტუგალიური კოლონიური მოდელის ერთ-ერთ საყრდენს წარმოადგენდა. მონებმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს სოფლის მეურნეობაში და ადგილობრივ საზოგადოებებში, რაც ასახავს ძირითად განსხვავებას ბრაზილიის მონობის გამოცდილებასა და წინა სისტემებს შორის. ჰოლანდიის ოკუპაციამ კიდევ უფრო დაამძიმა კოლონიალური ეკონომიკა, რადგან მათ დაიწყეს კონკურენცია შაქრის ლერწმის საერთაშორისო ბაზარზე, რითაც აიწია მონების ფასებმა. „ბრაზილიაში, ჰოლანდიური ოკუპაცია შედეგად ბაჰია პერნამბუკუმ ჩაანაცვლა, როგორც მონების და შაქრის წამყვანმა პროვინციამ, რამაც გამოიწვია ინდიელი მონების ხელახალი გაჩენა და შემდგომში შიდა მონებით ვაჭრობამ ბრაზილიის შიდა რეგიონები ექსპლუატაციასა და კოლონიზაციას დაუქვემდებარა“.²⁷

„მეჩვიდმეტე საუკუნის ბოლოს მინას-ჟერაისის ამჟამინდელ რეგიონში ოქროს აღმოჩენამ ბრაზილიაში ახალი ტიპის მონათა ეკონომიკა გახსნა, რომლის დროსაც მონების რიცხვი მკვეთრად გაიზარდა. 1716 წლიდან 1730 წლამდე, ოქროს წარმოება რეგიონში, მინას-ჟერაისში, გოიასში, წელიწადში დაახლოებით 14000 კილოგრამს შეადგენდა“.²⁸ ბრაზილიის საექსპორტო ეკონომიკის სამუშაო ძალის დიდ ნაწილს აფრიკიდან ჩამოყვანილი მონები შეადგენდნენ, რომლებიც ძირითადად ხის ჭრასა და

²⁷ Herbert S. Klein and Francisco Vidal Luna, *Slavery in Brazil* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 31.

²⁸ Thomas Fujiwara, Humberto Laudaes and Felipe Valencia Caicedo, "Tordesillas, Slavery and the Origins of Brazilian Inequality" (January 2017), 9, <https://www.insper.edu.br/wp-content/uploads/2018/08/fujiwara-et-al-tordesillas.pdf>.

ალმასის მოპოვებაზე იყვნენ დასაქმებულნი და ეკონომიკური ელიტის გამდიდრებას განაპირობებდნენ.

შემთხვევითი არ იქნება, როდესაც ბრაზილიური კინოს მთავარი კინომოდრობა - „სინემა ნოვო“ (1960-1972) იერიშს არსებულ სისტემაზე, ნეოკოლონიალიზმის კრიტიკასა და ბრაზილიის რელიგიური და ისტორიული ჩაგვრის საფუძვლებზე მიიტანს. 1960 წლიდან მოძრაობა პოსკოლონიალიზმის თეორიას დაეფუძნა და მისი ამოსავალი წერტილი ბრაზილიური ისტორიისა და აწმყოს ანალიზი და მათ შორის დიალექტიკური კავშირის აღმოჩენა გახდა, იმ კრიტიკულ საკითხებზე აქცენტირებით, რომლებსაც პირველი სამყარო მალავდა, ხოლო მეორე სამყარო ხშირად ზედაპირულად განიხილავდა სამართლებრივ ჩარჩოებში. შესაბამისად, „სინემა ნოვო“ საკუთარი სულსკვეთებითა და გამოგონებით, ოფიციალური პოლიტიკის, დაჯგუფებებისა და სნობიზმის მიღმა იქმნებოდა“.²⁹

„სინემა ნოვოს“ მთავარ მანიფესტში - გლაუბერ როშას „შიმშილის ესთეტიკა“ (1965) - აქცენტი სწორედ ბრაზილიური ყოველდღიური ცხოვრების სილატაკესა და შიმშილზე კეთდება. შიმშილი, რომელიც ბრაზილიელ რეჟისორთა ფილმებში ადგილობრივი ყოფის ეკონომიკურ და კულტურულ მახასიათებლებს განსაზღვრავს, იმ ესთეტიკური ფორმიდან ამოიზრდება, რომელიც დაცლილია ეგზოტიკისა და ზედაპირული მსჯელობებისაგან. კამერა იმ რეალობას ასახავს, რომელსაც ადამიანები ვერ აღიქვამენ ყოველდღიური გაუცხოებისა და აუტანელი დელირიუმის გამო. როშას მანიფესტი (შემდგომ, მოძრაობის ფილმები) შიმშილს არა მხოლოდ ესთეტიკურ მახასიათებლად წარმოაჩენს, არამედ ეროვნულ სირცხვილად. „სწორედ ამიტომ, ლათინური ამერიკის შიმშილი არაა უბრალოდ საგანგაშო სიმპტომი: ეს არის ჩვენი საზოგადოების სუბსტანცია. ამაში მდგომარეობს „სინემა ნოვოს“ ტრაგიკული ორიგინალურობა მსოფლიო კინოსთან მიმართებით: ჩვენი ორიგინალურობა ჩვენივე

²⁹ Carlos Diegues, “Cinema Novo” in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 67.

შიმშილია და ჩვენი ყველაზე დიდი უბედურება კი ის არის, რომ ეს შიმშილი შეგრძნებადია, მაგრამ ინტელექტუალურად გაუგებარი“.³⁰

შიმშილს, რომელზეც მსჯელობა კულტურული ჰეგემონიის მხრიდან ყოველთვის ზედაპირული და ეგზოტიზირებული იყო, გლაუბერ რომა და „სინემა ნოვო“ უბრუნებენ ისტორიულ საფუძვლებს და მისი გამოვლინების მთავარ წყაროდ ძალადობას განიხილავენ. „ძალადობაზე არტიკულირებით, რომა შეეცადა შიმშილის ყველაზე საბაზისო მახასიათებლის აღდგენას, რომელიც დავიწყებული იყო მისი კაპიტალისტური კატეგორიზაციით. მშიერთა ძალადობის ჩვენებით, კინოს შექმლო საზოგადოებისთვის საკუთარი და იმ მომენტამდე გაუგებარი სიდუხჭირე აეხსნა“.³¹ როგორც რომა შენიშნავს, მხოლოდ შიმშილის კულტურას შექმლო საკუთარი სტრუქტურების გაშიშვლებითა და განადგურებით გადაელახა არსებული ჯებირები, რისი საბაზისო დასაყრდენიც ძალადობა უნდა გამხდარიყო.

ძალადობის ეს კონცეფცია მარქსისტულ სააზროვნო სკოლასა და ისეთ ავტორებს ეყრდნობა, როგორებიც ფრენც ფანონი (1925-1961), ჯორჯ სორელი (1847- 1922), გეორგ ლუკაჩი (1885-1971) და ვალტერ ბენიამინი (1892-1940) არიან. ფრიდრიხ ენგელსი (1820-1895) ჯერ კიდევ „ანტიდიურინგში“, კარლ მარქსის მოხმობით, შენიშნავდა ძალისა და ძალმომრეობის რევოლუციურ პოტენციალს. „ძალა ისტორიაში კიდევ ერთ როლს ასრულებს, რევოლუციურ როლს; მარქსის სიტყვებით, ეს არის ყოველი ძველი საზოგადოების ბებია ქალი, რომელიც ორსულად არის ახალზე, ეს არის ინსტრუმენტი, რომლის დახმარებითაც სოციალური მოძრაობა არღვევს თავის გზას და ამსხვრევს მკვდარ, გაქვავებულ პოლიტიკურ ფორმებს“.³²

³⁰ გლაუბერ რომა, შიმშილის ესთეტიკა, Cinexpress.ge თარგმანი ალექსანდრე გაბელია, <https://cinexpress.ge/2021/11/21/glauberrocha-2/>.

³¹ Sergio Roncallo, Juan Carlos Arias-Herrera, "Cinema and/as Revolution: The New Latin American Cinema", Observatorio (OBS*) Journal, vol 7, no. 3 (2013): 101.

³² Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, quoted in V.I. Lenin *The State and Revolution*, tr. Robert Service (London: Penguin, 1992), 19.

ხოლო ჯორჯ სორელი წიგნში „ძალადობაზე რეფლექსია“ (1908) ძალადობას კლასობრივ საკითხად წარმოაჩენს და მას არა მხოლოდ პროლეტარიატისთვის საჭირო ინსტრუმენტად განიხილავს, არამედ რევოლუციური ცნობიერების ტრანსფორმაციის უალტერნატივო დასაყრდენად მიიჩნევს, რომელსაც, ერთი მხრივ, მომავალი რევოლუციის კონტურები უნდა მოეხაზა, თან კაცობრიობის მორალური გარდაქმნის საწინდარი გამხდარიყო.

„პროლეტარული ძალადობა კლასობრივი ბრძოლის განწყობის წმინდა და მარტივ გამოვლინებად ხორციელდება, ჩნდება [...], როგორც დიდებული და გმირული აქტი; ემსახურება ცივილიზაციის უხსოვარ ინტერესებს; შესაძლოა, ეს არ არის დაუყოვნებელი მატერიალური უპირატესობების მოპოვების ყველაზე შესაფერისი მეთოდი, მაგრამ შესაძლოა მან სამყარო ბარბაროსობისგან იხსნას“.³³

რევოლუციური ძალადობის ამგვარ ფორმას ვალტერ ბენიამინი ესეში „ძალადობის კრიტიკა“ (1921) ადამიანის მიერ არაერთგვაროვანი ძალადობის უმაღლეს გამოვლინებად მიიჩნევს და ღვთაებრივ ძალადობას უწოდებს, რომელიც კანონშემოქმედი „მითური ძალადობისგან“ განსხვავებით, ანგრევს საზღვრებს.

ხოლო ფრენც ფანონი, ადგილობრივთა ძალადობას კოლონიზატორთა წინააღმდეგ, ჭეშმარიტი რევოლუციური სუბიექტის გამოწრთობის აუცილებელ ნაწილად წარმოსახავს, როგორც საკუთარი თავის თავისუფალ ადამიანად გარდაქმნის უალტერნატივო გზად. მისთვის ძალადობა არა იმდენად გარემოების შეცვლის ინსტრუმენტია, არამედ საშუალება, რომლის მეშვეობითაც „უკანასკნელნი ამა ქვეყნისა“ საბოლოოდ უნდა გათავისუფლდნენ ბატონთა ბორკილებისგან.

„ჭეშმარიტად, დეკოლონიზაცია ახალი ადამიანების შექმნაა. თუმცა ეს აქტი თავის ლეგიტიმაციას რომელიმე ზებუნებრივი ძალისგან არ იღებს; კოლონიზებული

³³ Georges Sorel, *Reflections on Violence*, edited by Jeremy Jennings, (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 85.

„საგანი“ ადამიანად იმავე პროცესით იქცევა, რომლითაც თავს ითავისუფლებს“.³⁴ ხოლო „კლასი, რომელიც რევოლუციას ახდენს, თავიდანვე გვევლინება... არა როგორც ერთ განყენებულ კლასად, არამედ როგორც მთელი საზოგადოების წარმომადგენლად“.³⁵

„სინემა ნოვოს“ ისტორია სამ ფაზად იყოფა. პირველი 1960-1964 წლებს მოიცავს და ამ პერიოდში გადაღებული ფილმების მოქმედება, ხშირ შემთხვევაში, სოფლებსა და მივიწყებულ პერიფერიაში ვითარდება და ისეთ თემებზე ესაუბრება მაყურებელს, როგორცაა - შიმშილი, რელიგიური გაუცხოება, ძალმომრეობა თუ ეკონომიკური ექსპლუატაცია.

ძალადობის საკითხზე მუდმივი არტიკულირებით, ბრაზილიელი რეჟისორები, კინოს რევოლუციური და წინააღმდეგობრივი ბუნებით წარმოგვიჩენენ. ძალადობა აქ მარგინალ გმირებს საკუთარი თავის აღმოჩენაში ეხმარებათ, ამასთანავე დამპყრობლებს ახსენებენ მათ არსებობას. „სინემა ნოვო“ გვასწავლის, რომ ძალადობის ესთეტიკა, არათუ პირველყოფილი, არამედ რევოლუციურია. სწორედ ამ მომენტში აღიქვამს კოლონიზატორი კოლონიზებულს: მხოლოდ მაშინ, როცა კოლონიზებულის გამოხატვის ერთადერთ შესაძლებლობას – ძალადობას აწყდება, კოლონიზატორი ამ საშინელებათა მეშვეობით იაზრებს იმ კულტურის სიძლიერეს, რომელსაც ექსპლუატაციას უწევს“.³⁶

„სინემა ნოვოს“ მეორე ფაზა (1964-1968) ბრაზილიის 24-ე პრეზიდენტის, მემარცხენე დემოკრატ ჟუან გულარტის (1919-1976) თანამდებობიდან წასვლა სამხედრო გადატრიალებას ემთხვევა, რომლითაც დასრულდა ბრაზილიის მეორე რესპუბლიკა და დაიწყო სამხედრო დიქტატურა. „1969 წელს, 5 წლის შემდეგ სამხედრო დიქტატურიდან, ბრაზილიაში შეიარაღებული წინააღმდეგობა მოვიდა, გაუსწორდა

³⁴ Frantz Fanon, *The Wretched Of The Earth*, 2.

³⁵ Karl Marx and Friedrich Engels, *The German Ideology* (London: Lawrence & Wishart, 1965), 62.

³⁶ გლაუბერ როშა, შიმშილის ესთეტიკა.

სტუდენტურ მოძრაობას და სათავეში მოიყვანა შიშველი ანტიკომუნისტების ხუნტა, რომელთაც გაანადგურეს [...] ყველა კონსტიტუციური გარანტია“.³⁷

„სინემა ნოვოს“ ლიდერმა რეჟისორებმა მოძრაობის სახალხო ხასიათზე დაიწყეს მსჯელობა და ავტორებს მათი კინოს საზოგადოებასთან მეტად დაახლოებისაკენ მოუწოდეს, რადგან კომერციულ კინოზე მიჯაჭვული ავტორების ნაწილი დაშორდა „შიმშილის ესთეტიკას“ და ფილმების კომერციალიზაციაზე ფიქრი დაიწყო. თუმცა, ამ მხრივ, იყვნენ გამონაკლისი რეჟისორები, რომლებიც განაგრძობდნენ ბრაზილიისთვის თავისთავადი თემების რადიკალურ ესთეტიზაციას (გლაუბერ როშა, გუსტავო დალი, ნელსონ პერეირა დუს სანტუსი, როჟერიუ სგანზერლა და სხვა). ამ ავტორების ფილმებს ეტაპობრივად განვიხილავთ.

ხოლო „სინემა ნოვოს“ მესამე ფაზა (1968-1972), რომელიც „კანიზალურ-ტროპიკალისტური“³⁸ ფაზით არის ცნობილი, კანიზალიზმს ეროვნულ მეტაფორად და ინსტრუმენტად განიხილავს, რომლის ესთეტიკაც ფოკუსირებული იყო კიტჩსა და მკვეთრ ფერებზე.

როშას, რომელმაც ამ ეტაპს მეორე მანიფესტი - „ტროპიკალიზმი, ანთროპოფაგია, მითი, იდეოგრამა“ / *Tropicalism, Anthropophagy, Myth, Ideogram* (1969) მიუძღვნა, სჯეროდა, რომ კანიზალისტური ძალადობა ფილმებში სოციალური ცვლილებების მეტაფორა უნდა გამხდარიყო. ამ ფაზამ, რამდენიმე წლის შემდეგ, ხელი შეუწყო „სინემა ნოვოს“ ფარგლებში „მარგინალების კინოს“ დაბადებას, რაც ეროვნული კულტურული კოდების, მითებისა თუ სტერეოტიპების მეშვეობით, ფართო აუდიტორიისთვის, კერძოდ კი ადგილობრივი ბრაზილიელთა მუშათა კლასისთვის, პოლიტიკური დისკუსიისთვის ხსნიდა დახურულ კარს. ამ მხრივ მნიშვნელოვანი იყო ჟოაკიმ პედრუ დი ანდრადის (1932-1988), რუი გუერას (1931), ნელსონ პერეირა

³⁷ Михаил Трофименков, *Кинотеатр военных действий* (Санкт-Петербург: Мастерская «Сеанс», 2013), 414.

³⁸ Randal Johnson and Robert Stam, eds., *Brazilian Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995), 37.

დუს სანტუსის (1928-2018), არნალდო ჯაბორის (1940-2022), ლეონ ჰირშმანის (1937-1987), ჟორჟე ბოდანზკის (1942), ორლანდო სენას (1940) და რა თქმა უნდა, გლაუბერ როშას ფილმები, რომელთაც მოგვიანებით მივუბრუნდებით.

მიუხედავად იმისა, რომ „სინემა ნოვო“, ერთი მხრივ, განიცდიდა როგორც ნეორეალიზმის, ისე ფრანგული ახალი ტალღის გავლენას, ისევე, როგორც საბჭოთა ავანგარდის. შიმშილის ესთეტიკის ფორმალურ ელემენტად ქცევითა და ესთეტიკის პოლიტიზაციით, ავტორებმა დიალექტიკური ფილმების გადაღება დაიწყეს, რომლებიც „გლობალური სამხრეთის“ საყოველთაო სურათს გამოხატავდნენ, „განუვითარებლობისა“ (ისმაილ შავიერი) და „ეროვნულ ალეგორიებს“ (ფრედერიკ ჯეიმსონი) პარტიზანული და წინააღმდეგობრივი სულისკვეთებით დასავლური ნეოკოლონიალური იმპერიალიზმის წინააღმდეგ. ბაზარზე მორგებული „კოლონიზებული ფილმებისა“ (კარლოს დიეგესი) და ევროპული კინოს პოლიტიკისადმი ხშირად სტერილური ან ჩარჩოში მოქცეული დამოკიდებულებისა თუ ესთეტიკის ყალბი იმიტირების ნაცვლად, „სინემა ნოვოს“ რეჟისორებმა კამერა იარაღად აქციეს. კარლოს დიეგესის თქმით, ისინი „პოლიტიკურ ფილმებს იღებდნენ მაშინ, როცა „ახალი ტალღა“ ჯერ კიდევ უპასუხო სიყვარულზე საუბრობდა“.³⁹

ადრეული იტალიური ნეორეალიზმისადმი ბრაზილიელი კრიტიკოსებისა და რეჟისორების დამოკიდებულება მეტად თანმიმდევრული იყო. ნეორეალიზმის „სიღარიბის ესთეტიკა“, რომელმაც სრულად გააშიშვლა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ გაპარტახებული და ნანგრევებში მოყოლილი იტალია, მიუხედავად ფინანსური შეზღუდვებისა, წარმოსახვითა და იდეოლოგიური სიმწვავით მრავალფეროვან, კრიტიკულად მნიშვნელოვან მოძრაობად მიაჩნდათ, რომლის პრაქტიკის სწავლებითა და გადააზრებით, შესაძლებელი იქნებოდა ახალი ბრაზილიური კინოს დაბადება.

³⁹ Randal Johnson and Robert Stam, *Brazilian Cinema*, 33.

ბრაზილიელი კინოკრიტიკოსი და რეჟისორი ალექს ვიანი (1918-1992) თვლიდა, რომ ბრაზილიურ კინომოდრობასაც აქცენტი არაპროფესიონალ მსახიობებსა და ყოველდღიური რეალობითა და ისტორიული ტრავმებით ნასაზრდოებ თემებზე უნდა გაეკეთებინა.

ამ ესთეტიკისა და იდეოლოგიური დისკურსის მატარებელი პირველ უმნიშვნელოვანეს ნამუშევრებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ალექს ვიანის „ნემსი თივის ზვინში“/Agulha no palheiro (1953) და ნელსონ პერეირა დუს სანტუსის „რიო, 100 გრადუსი ფარენგეიტით“/ Rio, 40 Graus (1955), რომელთაც ნიადაგი მოუშადას „სინემა ნოვოს“ დაბადებას.

პირველ ფილმს მელოდრამატული ფაბულა აქვს და მუსიკალურობისა და კომედიური ელემენტების მიუხედავად, ნეორეალისტური გავლენა ექსტერიერის, ბრაზილიური რეალობისა და ეკონომიკური საჭიროებების მიღმა დარჩენილი უბრალო ადამიანების რუტინული ყოფის ჩვენებით გამოიხატება.

ფილმში - „რიო, 40 გრადუსი ფარენგეიტით“ - ეს ყველაფერი მეტი სიმძაფრით ვლინდება. შავ-თეთრი, პირქუში გამოსახულებითა და ბავშვებზე მიმართული კამერით დოს სანტოსი ეკრანზე რიო დე ჟანეიროს ისტორიულ კატაკლიზმებსა და აწმყოს აუტანელ სიმძიმეს აირეკლავს. აჩვენებს, როგორც კლასობრივ უფსკრულს ბურჟუაზიასა და პროლეტარიატს შორის, ასევე ბრაზილიის სიამაყითა და სევდით გამსჭვალულ კულტურულ კოდებსა და რიტუალებს, რა გზითაც ბრაზილიელებს ღირსებას უბრუნებს.

შემთხვევითი არაა, რომ ფილმს ცენზურა⁴⁰ შეეხო. ავტორიტარმა ლიდერებმა და პუტჩისტებმა მასზე მიიტანეს იერიში, ხოლო ბრაზილიელი ინტელექტუალები და მწერლები ფილმის მიმართ გამოვლენილ სიძულვილს ღიად დაუპირისპირდნენ და ალაპარაკდნენ სურათის გარშემო არსებული მსჯელობის მიღმა პოლიტიკურ

⁴⁰ ფილმი ბრაზილიის საზოგადოებრივი უსაფრთხოების ფედერალურმა დეპარტამენტმა გამოსვლის წელს აკრძალა.

ხასიათზე, რაც ამ შემთხვევაში მემარჯვენე ნაციონალისტების ძალაუფლებისადმი ლტოლვასთან დააკავშირეს, რასაც ფილმის წინააღმდეგობრივი ბუნება და რადიკალიზმი ხელს უშლიდა. ამგვარად ავტორიტარული სისტემა მუდმივ კონტროლზეა, ხოლო სარგებელს მხოლოდ მჩაგვრელი კლასი და მის სამსახურში მყოფი ეკონომიკური და კულტურული ელიტა იღებს: „მჩაგვრელები ხელს უწყობენ მხოლოდ ლიდერების და არა მთელი საზოგადოების განვითარებას. ლიდერების ხელშეწყობა ინარჩუნებს გაუცხოების მდგომარეობას და აბრკოლებს მთლიანი რევოლუციის გაცნობიერებასა და მასში კრიტიკულ ჩარევას. ამ კრიტიკული ჩარევის გარეშე კი ყოველთვის რთულია ჩაგრულების, როგორც კლასის გაერთიანება“.⁴¹

ბრაზილიური ლიტერატურის კლასიკოსმა, მოდერნისტული სკოლის გამორჩეულმა წარმომადგენელმა, ჟორჟ ამადუმ (1912-2001) ფილმს სტატია⁴² მიუძღვნა და ბრაზილიელ ინტელექტუალებს პუტჩისტების წინააღმდეგ გაერთიანებისკენ მოუწოდა, ხოლო ფილმის აკრძალვა ბრაზილიელი ხალხის ლეგიტიმური ხმის ჩახშობასთან გააიგივა, რომლის მიღების შემთხვევაშიც ბრაზილიელ რეჟისორებს აღარ ექნებოდათ შესაძლებლობა მაყურებლისთვის ურბანული გეტოები და ღირსებააყრილი ადამიანების ყოველდღიური ტანჯვა, სიხარული, იმედები და არსებულ რეალობასთან დაპირისპირების შესაძლებლობა ეჩვენებინათ.

ამადუს თქმით, თუ ბრაზილიელი ავტორები ამ ცენზურას შეეგუებოდნენ, კამერა ვერასდროს გასცდებოდა კულტურული ჰეგემონიის ტყვეობას, რაც მდიდრული ავტომობილების, მილიონერებისა და მათი ელიტური ცერემონიების ჩვენებით შემოიფარგლებოდა. ხოლო გლაუბერ როშამ ფილმს რევოლუციური უწოდა, დოს სანტუმს კი, „ერის სინდისი“, რომელიც წარმოების არსებულ წესს არღვევდა და იტალიური ნეორეალიზმის ჰაერით სუნთქავდა: „მას ჰქონდა როსელინის, დე სიკას,

⁴¹ პაულო ფრეიერი. *ჩაგრულთა პედაგოგიკა*, მთარგმნელი ნოდარ მანჩხაშვილი (თბილისი: ფონდი „ღია საზოგადოება - საქართველო“, 2005), 111.

⁴² სტატია 1955 წლის 27 სექტემბერს გამოქვეყნდა გაზეთ Imprensa Popular-ში, სახელწოდებით „რიო, 40 გრადუსის საქმე.“

დე სანტისის გადაწყვეტილებები; ტექნიკა იმდენად არ იყო საჭირო, რადგან მიზანი სიმართლის ჩვენება იყო და არ იყო აუცილებელი მისი რკალებით, დიფუზორებით, რეფლექტორებითა და სპეციალური ლინზებით შენიღბვა“.⁴³

თუმცა, იმის მიუხედავად, რომ დოს სანტუში ნამდვილად სესხულობს ნეორეალისტური კინოს ესთეტიკასა და მის განწყობებს რეალობისადმი, კიდევ უფრო მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს კლასობრივ საკითხს და არსებული რეალობიდან გამოსვლის უპირობო გზად წინააღმდეგობრივ, რევოლუციურ იმპულსებსა და უტოპიური ჰორიზონტისკენ სწრაფვას მიიჩნევს. რაც არა გათითოკაცებული ინდივიდების ეგზისტენციალური გამოღვიძებით მიიღწევა, არამედ საყოველთაო გასაჭირისა და საჭიროებების გააზრებით.

შემთხვევითი არ იყო, როდესაც 1963 წელს გამოცემულ წიგნში - „ბრაზილიური კინოს კრიტიკული მიმოხილვა“/Revisão Crítica do Cinema Brasileiro - გლაუბერ რომა საავტორო კინოს, რევოლუციურ კინოს უწოდებს და ავტორებს თავისუფალი, არაკონფორმისტული და მეამბოხე კინოსკენ მოუწოდებს.

„რომას თანახმად, ახალი კინო „ტექნიკურად არასრულყოფილი, დრამატურგიულად არაჰარმონიული, პოეტურად მეამბოხე და სოციოლოგიურად არაზუსტი უნდა ყოფილიყო [...] თუკი ევროპამ ესტაფეტა სუვერენულ ინდივიდს გადაულოცა, ავტორიზმმა მესამე სამყაროში ავტორთა „ნაციონალიზაცია“ გამოაცხადა და წინა პლანზე, ინდივიდუალიზმის ნაცვლად, ეროვნული საკითხი დააყენა“.⁴⁴

შესაბამისად, ბრაზილიელი რეჟისორებისა და ხელოვანებისთვის ამოსავალი წერტილი ერთი მხრივ ნეოკოლონიალიზმისა და ეკონომიკური სტატუსკვოს მხილება და კრიტიკა, მეორე მხრივ ეროვნული კულტურის და მისი თავისთავადი ნიშან-თვისებების (სიმბოლოები, ნიშნები, ლეგენდები, მითები და ა.შ.) კვლევა და

⁴³ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (São Paulo: Cosac Naify, 2003), 106.

⁴⁴ რობერტ სტამი, *კინოს თეორია, შესავალი*, მთარგმნელი გიორგი გაბელია (თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2020), 132.

სტიმულირება უნდა გამხდარიყო, რასაც ბრაზილიაში სწორედ „სინემა ნოვომ“ ჩაუყარა საფუძველი, რომელიც არა მხოლოდ ბრაზილიურ „ეროვნულ ალეგორიად“ მოგვევლინა, არამედ ლათინური ამერიკის საყოველთაო პრობლემებსა და კოლონიალიზმით გამოწვეულ ტრავმებსა და დანატოვარზე გააკეთა აქცენტი.

ფრედრიკ ჯეიმსონი (1934) ცნობილ ესეში „მესამე სამყაროს ლიტერატურა მრავალეროვნული კაპიტალიზმის ეპოქაში“ (1986) სწორედ „ეროვნული ალეგორიის“ ტერმინის გამოყენებით ცდილობს საყოველთაოდ მარგინალიზებული სამყაროზე მსჯელობას. შენიშნავს, რომ მესამე სამყაროს ტექსტების წაკითხვის ერთადერთი გზა მისი ეროვნული ალეგორიების გააზრებით შეიძლება, მაშინაც კი, თუ ეს ტექსტი შეიძლება მკითხველს განკერძოებულ ან პირად ისტორიად მიაჩნდეს: „თითოეული ინდივიდის ბედისწერის ამბავი ყოველთვის ალეგორიაა მესამე სამყაროს საზოგადოებრივი კულტურისა და სოციუმის დამაბული სიტუაციის“.⁴⁵

შემთხვევითი არც „სინემა ნოვოს“ ალეგორიული ხასიათი იქნება, რომლის კულტურული, სოციალური და იდეოლოგიური კოდების წასაკითხად, მაყურებელს სწორედ „რეალობის კონტინუუმში“ (ანდრე ბაზენი), ხოლო ეროვნული კონტექსტების ტოტალობაში დანახვა დაეხმარება. ფილმებში ეს ყველაზე მკაფიოდ კოლონიური რასიზმის, კლასობრივი ექსპლუატაციისა და რელიგიის ინსტრუმენტად წარმოჩენით სახიერდება. ბრაზილიელი რეჟისორები ამ ყველაფერს დეკოლონიზებული მზერითა და ეროვნული ისტორიის დიალექტიკური წაკითხვით ახერხებენ, ხოლო მათი გმირები, „საზოგადოება, რომელმაც ჟესტები დაკარგა, ცდილობს დაკარგულის დაუყოვნებლივ დაბრუნებასა და მისი დანაკარგის დაფიქსირებას“.⁴⁶

⁴⁵ Frederic Jameson, “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism,” *Social Text* 15 (1986), 65-88 (Accessed April 1, 2012), 69.

⁴⁶ Giorgio Agamben, *Means Without End: Notes on Politics*, translated by Vincenzo Binetti and Cesare Casarino (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 53.

ეს ყოველივე, უპირველესად, დამპყრობელისა და მონის დიქოტომიის კლასობრივ გააზრებას მოიაზრებს. მარტინიკელი მწერალი და პოეტი ემე სეზერი (1913-2008) ქრესტომათიულ ესეში „დისკურსი კოლონიალიზმზე“ / *Discourse on Colonialism* (1950) შენიშნავს, რომ კოლონიზატორსა და კოლონიზებულს შორის ურთიერთობის შედეგად ადგილი რჩება მხოლოდ „იძულებითი შრომისთვის, დაშინებისთვის, ზეწოლისთვის, პოლიციისთვის, გადასახადებისთვის, ქურდობისთვის, გაუპატიურებისთვის, იძულებითი მარცვლეულის კულტურისთვის, ზიზღისთვის, უნდობლობისთვის, ქედმაღლობისთვის, თვითკმაყოფილებისთვის, ცბიერებისთვის, უტვინო ელიტებისთვის და დეგრადირებული მასებისთვის“.⁴⁷

ამის საპირწონედ კი „კრულვით დალდასმულთ“, თავიანთი პროდუქტიული ძალითა და ყალბი ცნობიერების გადალახვით, უკლასო საზოგადოებისკენ სწრაფვისაკენ მოუწოდებდა, ხოლო გაბატონებული კულტურის ეროვნული კულტურით ჩანაცვლებას მოითხოვდა. სწორედ ამ სააზროვნო ველს ეფუძნება „სინემა ნოვოს“ მოძრაობაც, რომელიც რადიკალური და ძალადობრივი ესთეტიკით, კოლონიზატორების მიერ აღქმულ ბარბაროსულ და ეგზოტიკურ ბრაზილიას „განუვითარებლობის ალეგორიებით“ (ისმაილ შავიერი) ცვლის. ამ გზით, კერძოდ კი, კონკრეტული სიტუაციის კონკრეტული ანალიზით, კინომოძრაობა „მარქსიზმის ცოცხალ სულს“ (ჟან-ლუკ გოდარი) წარმოადგენს.

ბრაზილიელი კინორეჟისორი გლაუბერ როშა (1939-1981) „სინემა ნოვოს“ ყველაზე გავლენიანი წარმომადგენელია, რომლის მანიფესტებმა არა მხოლოდ მისი, არამედ მოძრაობის სამივე ფაზის ესთეტიკა, იდეოლოგია და შინაარსი განსაზღვრა (აღსანიშნია მოძრაობის სხვა წარმომადგენლის, ჟოაკიმ პედრუ დი ანდრადის მცირე მანიფესტიც „კანიბალიზმი და თვითკანიბალიზმი“ (1969), რომელიც ბრაზილიელი პოეტისა და კულტურის კრიტიკოსის ოსვალდ დე ანდრადეს მოდერნულ ტექსტის

⁴⁷ Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism*, 42.

„ანთროპოფაგიური მანიფესტის"/Manifesto Antropófago (1928) გავლენითაა ნაკარნახევი, რომელსაც მოგვიანებით დავუბრუნდებით).

ასევე გამოჩნდა პირდაპირი კავშირი რომას რევოლუციურ თეორიასა და ემანსიპატორულ პრაქტიკას შორის და ავტორის ვიზუალური და აუდიო-ვიზუალური კოდების მიღმა არსებული ანტიკოლონიალური და განმათავისუფლებელი დისკურსი გამოკვეთა. „გლაუბერ რომას (1997) მსგავსი ავტორები ადასტურებენ, რომ ლათინური ამერიკა იყო ახალი ტიპის კოლონიალიზმის ობიექტი მთელი კონტინენტის დამოუკიდებლობის მოძრაობების დასრულებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ, მთელ კონტინენტზე. ის, რაც რომამ დაასახელა კოლონიალიზმის დახვეწილ მექანიზმად, არა პოლიტიკური ჩარევები ან სახელმწიფო საკითხები იყო, არამედ წარმომადგენლობის პრობლემა“.⁴⁸

რომა, რომელიც მოძრაობის ყველაზე რადიკალური წარმომადგენელი იყო, პარტიულ, ანტიკაპიტალისტურ სახალხო რევოლუციაშიც მონაწილეობდა. რომას თქმით, ხელოვანს უნდა მოეხდინა პოლიტიკური აქტივიზმის სამსახურში მყოფი რევოლუციური ხელოვნების იდენტიფიკაცია. შესაბამისად, აღსანიშნია, რომ მისი კინო, ისევე როგორც „სინემა ნოვოს" სხვა ავტორების, ყურადღებას ამახვილებს სოციალური ტრანსფორმაციისა და კლასობრივი ბრძოლის აუცილებლობაზე, რაც დაკავშირებულია ბრაზილიის კოლონიალიზმის სამასწლიან ისტორიასთან. კოლონიალიზმთან დაკავშირებული ტრავმული გამოცდილებიდან გამომდინარე, კლასიკური ჰოლივუდისა და ევროპული „საავტორო კინოსაგან" განსხვავებით, „სინემა ნოვო“ ფოკუსირებულია ისეთ თემაზე, როგორცაა ეროვნული იდენტობისა და საკუთარი კულტურის ხელახალი აღმოჩენა. სოციალური გაუცხოების საპირწონედ, რომელიც აშორებს დარიბ ბრაზილიელებს სოციალური პროცესებისგან, მოძრაობა მათ იდეოლოგიურ დისკურსებს შესთავაზებს და რადიკალური გარდაქმნისკენ მოუწოდებს. კამერა, როგორც ინსტრუმენტი, სწორედ ესთეტიკის

⁴⁸ Sergio Roncallo, Juan Carlos Arias-Herrera, "Cinema and/as Revolution: The New Latin American Cinema", Observatorio (OBS*) Journal, vol 7, no. 3 (2013): 93-114.

მეშვეობით აწარმოებს ანტიკაპიტალისტურ, მემარცხენე დისკურსს. რომასთვის მნიშვნელოვანი ხდება გაუცხოების ბრეხტიანული მეთოდი. ის ბრეხტის გააზრებულ გაუცხოების მოდელს ახალი მნიშვნელობითა და საზრისით ავსებს, მისი ევროპელი ანარქო-კომუნისტი კოლეგის, რაინერ ვერნერ ფასბინდერის მსგავსად. „ემბლემური პერსონაჟების გამოყენებით, რომელთა მოქმედებები სტილიზებული და თეატრალურია, გაუცხოების ბრეხტის ტექნიკასთან ერთად, ის [გლაუბერ რომა] დაჟინებით მოითხოვს ჩვენი ცნობიერების მისი ხელოვნების ფორმისკენ მიმართვას“.⁴⁹

გლაუბერ რომას კინო ხასიათდება ავანგარდული და ექსპერიმენტული სტილით და წარმოადგენს კლასიკურ მითებს, რელიგიურ ფანატიზმს, ადგილობრივ ფოლკლორსა და ბრაზილიის უახლოეს ისტორიის სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებს, მეტაფორული, რადიკალური და პოეტური გზით, რომლის მიერ დადგმული და „გადაღებული ძალადობა და ტანჯვა ხშირად საოპერო და გრანდიოზული იყო“.⁵⁰

შეგვიძლია აღვნიშნოთ ორი ტერმინი, რომელიც რომას კინოს განუყოფელი ნაწილია: ეროვნული ალეგორია და განუვითარებლობის ალეგორია. ფრედრიკ ჯეიმსონი (1934), ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე, ფილოსოფოსი და მარქსისტი პოლიტიკური თეორეტიკოსი, ცნობილ ესეში - „მესამე მსოფლიო ლიტერატურა მრავალეროვნული კაპიტალიზმის ხანაში (1986), იყენებს ტერმინს ეროვნული ალეგორია, რათა განიხილოს საყოველთაოდ მარგინალიზებული სამყარო. აღნიშნავს, რომ მესამე სამყაროს ტექსტების წაკითხვის ერთადერთი მართებული მეთოდი მათი ეროვნულ ალეგორიებად განხილვაა: „კერძო პიროვნების ამბავი ყოველთვის ალეგორიაა მესამე სამყაროს საჯარო კულტურისა და საზოგადოების დამაბული

⁴⁹ Terence Carlson, “Antonio das Mortes,” in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 169-170.

⁵⁰ Sophia A. McClennen, “From the Aesthetics of Hunger to the Cosmetics of Hunger in Brazilian Cinema: Meirelles’ City of God,” *Symploke*, Vol. 19, Numbers 1-2 (Published by University of Nebraska Press, 2011), 95-106, Project MUSE.

სიტუაციისა“.⁵¹ შემთხვევითი არც „სინემა ნოვოსა“ და არც რომას კინოს ალეგორიული ხასიათი იქნება, რომლის კულტურული, სოციალური და იდეოლოგიური კოდები შესაძლებელს გახდის ზუსტად დავინახოთ ეროვნული კონტექსტების მთლიანობა. მის ფილმებში ეს ყველაზე მკაფიოდ, კოლონიალური რასიზმის, ორგანიზებული რელიგიისა და კლასობრივი ექსპლუატაციის ჩვენებით არის გამოხატული, რასაც რომა დეკოლონიზებული მზერითა და ეროვნული ისტორიის დიალექტიკური წაკითხვით⁵² ახერხებს. „თავისთავად აქ არსებობს შინაარსისა და ფორმის აბსოლუტური ურთიერთობა, სახელდობრ, მათი ერთმანეთში გადანაცვლება, ასე რომ, შინაარსი სხვა არაფერია, თუ არა ფორმის გადასვლა შინაარსში და ფორმა სხვა არაფერია, თუ არა შინაარსის გადასვლა ფორმაში“.⁵³

მეორე ტერმინი - განუვითარებლობის ალეგორია - ბრაზილიელ კინოთეორეტიკოს ისმაილ შავიერს (1947) ეკუთვნის, რომელიც რომას კინოსა და მისი „კოლონიალური სახელმწიფოს“ ინტერპრეტაციისას, ტერმინს აქცევს ბრაზილიის ისტორიული ცვლილებებისა და პოლიტიკური სიტუაციის ნაწილად, რომლის მიხედვითაც, შესაძლებელი ხდება სოციალური და ეკონომიკური წინააღმდეგობების წაკითხვა. შავიერისთვის „განუვითარებლობა, როგორც დრამატული მდგომარეობა, წინა პლანზე უნდა წამოწეულიყო იმ ფილმებში, რომლებიც ებრძვიან სპექტაკლის წესებსა

⁵¹ Frederic Jameson, “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism,” 69.

⁵² რომას ისტორიის წაკითხვის მეთოდოლოგია არ არის იდეალისტური, არამედ ამოდის მარქსისტული პრინციპიდან, კერძოდ, ისტორიული მატერიალიზმიდან, სადაც დიალექტიკა წარმოადგენს არა მხოლოდ მეთოდს, არამედ ისტორიის შესწავლისა და ცოდნის გავრცელების წყაროს. რომა ამ ყველაფერს თანმიმდევრული კრიტიკით, კამერის ინსტრუმენტალიზაციითა და მონტაჟით ახორციელებს, მაყურებელს კოლონიზებული ცნობიერებიდან ათავისუფლებს და ეკრანზე „რეალობის უწყვეტობას“ (ანდრე ბაზენი) ასახავს. კუბელმა რევოლუციონერმა თეორეტიკოსმა და რეჟისორმა ტომას გუტიერეს ალვამ კინოს დიალექტიკის ეს გზა შეაფასა, როგორც „დიალექტიკური ცნობიერება რეალობის შესახებ“ და „მოქმედების რეალური სახელმძღვანელო“.

⁵³ ჰეგელი, *ლოგიკის მეცნიერება*, თარგმანი გერმანულიდან შალვა პაპუაშვილისა (თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლო, 1962), 293.

და საბაზრო კულტურას, ფაქტორებს, რომლებიც აღიქმება სიღარიბისა და უთანასწორობის რეპროდუქციული სისტემის ნაწილად“.⁵⁴

ალეგორიებისა და მეტაფორული ენის განხილვისას, შეგვიძლია გავიხსენოთ რომან ფილმი „ბოროტების დრაკონი წმინდა მეომრის წინააღმდეგ“/O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969), რომელშიც წმინდა გიორგის და დრაკონის ლაიტმოტივია გამოყენებული. რომა ბრაზილიურ კულტურასა და საზოგადოებაზე რელიგიის გავლენაზე რელიგიური მოტივებით საუბრობს, მაგრამ ამავე დროს, აკრიტიკებს მას, როგორც „ხალხის ოპიუმს“. ავტორი ეყრდნობა კარლ მარქსს (1818-1883), რომელიც ამტკიცებდა, რომ „რელიგია არის დაჩაგრული არსების კვნესა, უგულო სამყაროს გული და უსულო მდგომარეობის სული. ეს არის ხალხის ოპიუმი“.⁵⁵

ამასთან, რომა ბრაზილიური ლიტერატურიდან სესხულობს კანიბალიზმისა და თვითგანადგურების მეტაფორას, რომელსაც ფილმში მთავარ გმირის, ანტონიოს მეტსახელიც - „ცოცხალი თვითმკვლეელი“ - გამოხატავს.

„როგორც მაკუნაიმას „შთანთქავს ბრაზილია“ რომანისა და ფილმის ბოლოს, ასევე ანტონიო ეწირება დესტრუქციულ და სუიციდურ ქმედებებს, როგორც სოციალური/პოლიტიკური ბრძოლის წარმომადგენელი. და ანტონიო, ალბათ, სიკვდილისთვის არის განწირული კიდევ ერთი მატა ვაკას ხელში ან შესაძლოა ახალი ინდუსტრიული დრაკონის, რომელიც წარმოდგენილია Shell Oil მიერ [...]“.⁵⁶

რომას კინოსთვის დამახასიათებელია პროტაგონისტების მოგზაურობის მოტივი. ანტონიო მისი ფილმის „შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი“ / Deus e o Diabo na Terra do Sol

⁵⁴ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (São Paulo: Cosac Naify, 2012), 4.

⁵⁵ Karl Marx, Introduction to *A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right* (Oxford: Oxford University Press, 1970), 1-9.

⁵⁶ Terence Carlson, “Antonio das Mortes,” in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 173.

(1964) გმირია. ფილმის, რომელშიც კულტურული მეხსიერების თემა გამოხატულია სრული სიმკვეთრითა და დრამატიზებით, რომელშიც რომა ბიბლიურ ალუზიებს მოიხმობს. ის გვიჩვენებს, თუ როგორ გადის მანუელი გოლგოთის გზას და ასევე გვიხატავს მსხვერპლშეწირვის რიტუალს (რელიგიური წინამძღვარი გმირს შვილის მოკვლას უბრძანებს). რომას მსახიობისადმი (ხერალდო დელ რეი) დამოკიდებულება ნათლად გამოხატავს რეჟისორის იტალიური ნეორეალიზმისადმი დამოკიდებულებას. ნეორეალიზმის გავლენა იმითაც აისახება, რომ რომამ ფილმის კოსტუმები რეალური გმირების დოკუმენტურ მასალებსა და ფოტოებზე დაყრდნობით შექმნა (მაგალითად, მარია ბონიტა და ლამპიაო), რათა ბოლომდე ავთენტური გარემო და პერსონაჟები შეექმნა.

რეჟისორი, ერთი მხრივ, ხაზს უსვამს შიმშილის ესთეტიკას, მეორე მხრივ კი, საუბრობს რელიგიის გავლენაზე ადამიანთა ცხოვრებაში. კინოსურათის ესთეტიკური და იდეოლოგიური შინაარსი, რეალობის განცდასთან ერთად, სავსეა ალუზიებით იტალიელი პოეტის, მწერლისა და რეჟისორის პიერ პაოლო პაზოლინის (1922-1975) ფილმთან „ყველის ქურდი“ / *La ricotta* (1962). პაზოლინისთან მუდამ მშიერი და უმწეო გმირი სტრაჩი - ქრისტეს სიმბოლოდ გვევლინება, რომელიც ეწირება სისტემის სისასტიკესა (კონსუმერისტულ და ბურჟუაზიულ ვატიკანს) და ხალხის გულგრილობას. „ფილმში ქრისტეს ფიგურას ამხობს და ანაცვლებს სტრაჩი, რომელიც იტანჯება ასეთი დიდი ოდენობის საკვების მოხმარებისაგან და ჯვარზე განუტევებს სულს“.⁵⁷

რომას რევოლუციური კინო პირდაპირ არის ჩართული დემისტიფიკაციის პროცესში. ეს მოიცავს რელიგიურ მისტიკას („დედამიწის ასაკი“ / *A Idade da Terra*, 1980) და პოლიტიკურ პოპულიზმს (პოპულისტი პოლიტიკოსი, საეკლესიო პიროვნება,

⁵⁷ Jill Murphy, “Dark Fragments: Contrasting Corporealities in Pasolini’s *La ricotta*,” *Cork: Alphaville, Journal of Film and Screen Media* 7, (Summer 2014), 14, <http://www.alphavillejournal.com/Issue7/HTML/ArticleMurphy.html>

ბატონი, ბიუროკრატი). რევოლუციური კინო ამხელს მათ, ვინც პირად საკუთრებას იტაცებს ხალხზე ძალადობით.

„ნამუშევარს აქვს ის წინაპირობა, რომელიც მაყურებელს რეალობის გარჩევაში ეხმარება. ანუ, ის უბიძგებს მაყურებელს ჭეშმარიტების გზისკენ, რათა მივაღწიოთ იმას, რასაც შეიძლება ეწოდოს დიალექტიკური ცნობიერება რეალობის შესახებ“⁵⁸, რასაც რომა „ესთეტიკის პოლიტიზაციით“ (ვალტერ ბენიამინი) აღწევს. ფორმალური თვალსაზრისით კი, აღსანიშნია ჟან-ლუკ გოდარის გავლენები, რაც გამოხატულია კამერის ოთხმოცდაათ გრადუსიანი კუთხით (რათა რიგ სცენებში მეტი ობიექტი აღბეჭდოს), დატვირთული და ხანგრძლივი კადრებითა და მონტაჟური ჭრებით, რაც, ხშირ შემთხვევაში, დროითი უწყვეტობის საპირისპიროდ მუშაობს.

რომას კინოს გმირები ძირითადად მარგინალურად ქცეული ადამიანები არიან (ფილმში „შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი“, „ბოროტების დრაკონი წმინდა მეომრის წინააღმდეგ“, 1969), რომლებიც ხილულები მხოლოდ მაშინ ხდებიან, როდესაც ჩაგვრაზე ძალადობით პასუხობენ (გლეხი კლავს ბატონს ფილმში „შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი“). ამასთან მიმართებით, რომა იზიარებს რევოლუციონერი ფილოსოფოსის ფრანც ფანონის რიტორიკას, რომლის თქმითაც, შიმშილის სამყარო იმ ძალადობაში ვლინდება, რომელიც გაუგებარია განვითარებული სამყაროსთვის.

„ფრანც ფანონზე დაყრდნობით, ის მიუთითებს სოციალურ, ეკონომიკურ, კულტურულ და ფსიქოლოგიურ ბარიერებზე, რომელიც შიმშილის სამყაროს აცალკევებს განვითარებული სამყაროსგან“.⁵⁹ ძალადობის ეს კონცეფცია ემყარება მარქსისტულ სააზროვნო სკოლას, რომლის მიხედვითაც, ძალადობრივი აქტი განიხილება არა როგორც ცალკეული ინსტრუმენტი გარემოების გასაუმჯობესებლად, არამედ როგორც საშუალება, რომლითაც „ბედკრულნი ამა ქვეყნისა“ სრულად უნდა

⁵⁸ Tomás Gutiérrez Alea, “The Viewer's Dialectic,” in *New Latin American Cinema*, Vol. 1, edited by Michael T. Martin (Detroit: Wayne State University Press, 1997), 108-131.

⁵⁹ Glauber Rocha, *On Cinema*, edited by Ismail Xavier (New York: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2019): 5, <https://www.bloomsburycollections.com/book/on-cinema/introduction?from=search>.

გათავისუფლდნენ ბატონთა ბორკილებისაგან. რომას რადიკალური მოწოდება ძალადობისაკენ ეხმიანება ფანონის შეხედულებას, რომელიც მონუმენტურ ნაშრომში „ბედვრულნი ამა ქვეყნისა“ (1961) ამტკიცებს, რომ „დეკოლონიზაცია ყოველთვის ძალადობრივი მოვლენაა [...] კაცობრიობის ერთი „სახეობის“ მეორეთი ჩანაცვლება“.⁶⁰

თუ დასავლურ კინოში ყურადღება გამახვილებულია პერსონაჟებზე და მათი გარდასახვა და ეგზისტენციალური საკითხები ხშირად სოციალურ საკითხებზე მნიშვნელოვანია, რომას კინო გვთავაზობს იმგვარ პერსპექტივას, რომელშიც მთავარი გმირის ისტორია მაყურებელს ალეგორიულად უამბობს ბრაზილიის ისტორიის შესახებ, სადაც ინდივიდუალური მეხსიერების ნაცვლად, განსაკუთრებული როლი კოლექტიური მეხსიერების რეპრეზენტაციის საკითხს ენიჭება. თემატური თვალსაზრისით, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ისტორიაზე კოლონიალიზმის ტრავმებსა და გავლენებს (სიღარიბე, შიმშილი, კლასობრივი უთანასწორობა და ჩაგვრა). რომა გამუდმებით აანალიზებს კლასობრივი ჩაგვრის, ისევე როგორც ეროვნული იდეის გაქრობისა და მასზე ტერორის საკითხს. მისთვის მნიშვნელოვანი ხდება ეროვნული კულტურისთვის დამახასიათებელი ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებების წარმოჩენა, მათი კრიტიკული გადააზრება.

სამბა, დასავლური კულტურისთვის უკონტექსტოდ აღქმული უწყინარი ცეკვა, რომას ფილმებში პოლიტიკურ და სიმბოლურ კონოტაციებს იძენს და წარმოადგენს აფრო-ბრაზილიელების ცხოვრების მრავალგანზომილებიან წესსა და ბრაზილიაში შავკანიანების ცხოვრებისეულ გამოცდილებას. ამ გზით რომა, ბრაზილიელი პოეტის, კასტრო ალვესის (1847-1871) მსგავსად ხდება დამონებული ხალხის პოეტი და მისი „ხმა უერთდება კაცთა მარადიულ და ხმამაღალ ექოს. ის მღერის ლაღად, მღერის ისე, როგორც უნდა იმღეროს“.⁶¹

⁶⁰ Frantz Fanon, *The Wretched Of The Earth*, 1.

⁶¹ Pablo Neruda, *Canto General*, trans. Jack Schmitt (University of California Press, 2000), 116.

რომას „შიშხილის ესთეტიკის“ მთავარი ასპექტი შიშხილის იდეის, როგორც კულტურული პრაქტიკის კომპლექსური, წინააღმდეგობრივი კინემატოგრაფიული რეჟიმის ჩვენებაა. „სინემა ნოვო“ ყვებოდა [...] შიშხილის საკითხს: გმირები ჭამენ დედამიწას, გმირები ჭამენ ფესვებს, გმირები იპარავენ საკვებისთვის, გმირები კლავენ საკვებისთვის, გმირები გარბიან საკვების საძიებლად“.⁶²

ერთი მხრივ, რომას „შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი“ შთაგონებულია სერგეი ეიზენშტეინის (1898-1948) და ჟან-ლუკ გოდარის (1930-2022) თეორიითა და კინემატოგრაფით, რაც მისი ფილმის მონტაჟურ გზებსა და ესთეტიკურ ნიუანსებში ვლინდება. თუმცა, მეორე მხრივ, ხელის კამერითა და დიალექტიკური შავ-თეთრი გამოსახულებით, რომა ბოლომდე უარყოფს დომინანტური კინო გადაღების წესებს. ამ ფილმში პერსონაჟები ბოლომდე მარგინალიზებულნი და ექსლუატირებულნი არიან, დაცლილნი ყოველდღიური ადამიანური საჭიროებისაგან. ფილმში საუბარია მათ სოციალურ მდგომარეობაზე, იმედებსა და წარმოდგენებზე. მათ კავშირებზე ისეთ ორ წინააღმდეგობრივ ფორმასთან, როგორცაა მესიანური კულტი და ის, რასაც ჰობსბაუმი უწოდებს „სოციალურ ბანდიტიზმს (cangaco)“.⁶³ რომა ესთეტიკურად განმარტავს კოლონიალიზმის გამოცდილებას ჰეგემონიური აზროვნებისა და დისკურსის უარყოფით და ბრაზილიის ისტორიას დომინანტური წესრიგის მიღმა განიხილავს.

„ეს ალტერნატივა ნამდვილად ნიშნავდა წინ გადადგმულ ნაბიჯს, რამდენადაც ის მოითხოვდა, რომ კინორეჟისორს თავისუფლად გამოეხატა საკუთარი თავი არასტანდარტული ენით, რამდენადაც ეს წარმოადგენდა კულტურული დეკოლონიზაციის მცდელობას“.⁶⁴

⁶² Glauber Rocha, *On Cinema*, 41-46.

⁶³ Ismail Xavier, “Black God, White Devil: The Representation of History,” in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 135.

⁶⁴ Scott MacKenzie, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (Berkeley, California: University of California Press; First edition, 2014), 230-250.

„შავი ღმერთი, თეთრი ემმაკი“ ზუსტად ასახავს ბრაზილიის სოციალურ-ეკონომიკური პრობლემების გამოვლინებას, რომლის მოქმედება იწყება სერტაოში, სადაც კოვბოი მანუელი და მისი მეუღლე ცდილობენ თავი დააღწიონ უმძიმეს ეკონომიკურ მდგომარეობას. სასოწარკვეთილი მანუელი ამარცხებს თავის დიდი ხნის უფროსს და მეუღლესთან ერთად, დონ კიხოტის მსგავსად, იწყებს მოგზაურობას, რათა თავი დააღწიოს არსებულ წესრიგს და იპოვოს უტოპიური ცხოვრება და მომავალი. ფილმი გარდაქმნის მანუელს „ღვთაებრივ მესიად“ და მეომრად (კანგაჩო) ჩაგრული კოვბოისგან, რომელთაც მეტაფორულად ასახავენ სებასტიანოს და კორისკოს გმირები, როგორც ისმაელ შავიერი აღნიშნავს: „ერთი და იგივე მეტაფიზიკის ორ მხარეს, ხაზგასმული მათი ინვერსიებისა და ღრმა ერთიანობის სიმეტრიაში“.⁶⁵

რომასთვის უტოპიის განხორციელება კი ყოველგვარი ძალადობრივი იდეოლოგიური და რეპრესიული აპარატისგან გათავისუფლებით იქნებოდა შესაძლებელი. რელიგიისაგან გათავისუფლება, როგორც ხალხის - ოპიუმისგან და დეკლასირებული საზოგადოების ჩამოყალიბება, რომელშიც ადამიანებს მიეცემა შესაძლებლობა შექმნან ახალი და „გლობალური სამხრეთისთვის“ ავთენტური და დამახასიათებელი სოციალური და ეკონომიკური ურთიერთობები, რაც მჩაგვრელისა და ჩაგრულის დიქტომიისგან თავის დაღწევით გახდება შესაძლებელი.

ბრაზილიელი პოეტი და კულტურის კრიტიკოსი ოსვალდ დე ანდრადე (1890-1954) თავის ტექსტი „მესიანური ფილოსოფიის კრიზისი“/A Crise da Filosofia Messiânica (1950) მესიანიზმს კლასობრივი ბატონობისა და დასავლური პატერნალისტურ ჰუმანიზმზე დაფუძნებული პატრიარქალური საზოგადოების პროდუქტად მიიჩნევს. „ამ ფილოზოფიის იდეების ჰეგელიან-მარქსისტულ დიალექტიკასთან დაკავშირებისას, დე ანდრადემ დაინახა „ძალდაუტანებელი ადამიანის“ (რუსოს, ბრაზილიელი ინდიელების ხედვა) თეზისი, ანტითეზა „ცივილიზებული

⁶⁵ Ismail Xavier, *Sertão Mar: Glauber Rocha ea estética da fome* (Editora Brasiliense, São Paulo 1983), 98.

ადამიანისა" და სინთეზი, როგორც „ტექნიკური ინდიელის!“.⁶⁶ ისმაილ შავიერი ზუსტად აღნიშნავს, რომ დამონებული მასები, რომლებიც მესიანიზმს მხოლოდ ლოცვითი, რელიგიური პასიურობით არ იყენებენ, მის ინსტრუმენტალიზაციას შეძლებენ. „მესიანურ აჯანყებას გლეხები გამოჰყავს წარმოების პროცესიდან და აცალკევებს ოფიციალური ეკლესიისგან. ეს ათავისუფლებს მათ მიწათმფლობელის და პატრონის ბატონობისაგან“.⁶⁷

პოლიტიკური ალეგორია, ამ შემთხვევაში, ისტორიული აგენტების მხილებითა და მათი ყალბი ცნობიერებით გამოწვეული შეცდომების აღიარებით იხატება. „აქ აწმყოზე ნებისმიერი მითითება არსებითად არ არსებობს. რეპრეზენტაციის საკითხი სტრუქტურირებულია იმგვარად, რომ წარსული მოვლენები დაინახოს როგორც მტკიცებულება, რომელიც მხარს უჭერს მომავლის წინასწარმეტყველურ ხედვას“.⁶⁸

„სოციალური ბანდიტიზმის“ მოტივები, ადგილობრივი ფოლკლორის მეშვეობით, განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ფილმში - „შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი“. ბრაზილიელი კომპოზიტორის სერხიო რიკარდოს (1932-2020) ბალადები ფილმში, პოპულარული კორდელის ლიტერატურის სტილშია გადაწყვეტილი. ხალხური პოეზიის საშუალებით, რომა ეკრანზე ასახავს, როგორც ბრაზილიურ მითებს, ასევე ისეთი ისტორიულ ფიგურებისა და „ხალხური გმირების“ ცხოვრებისეულ ნიუანსებს, როგორებიც მარია ბონიტა და ლამპიაო არიან. ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი, კორისკო, საკუთარ თავს ლამპიაოს ბანდის წევრად და შურისმაძიებლად მიიჩნევს, მაშინ როცა ხალხური სიმღერები ამ ხაზს დრამატულსა და იუმორისტულს ხდის. „ბალადის მშვიდი ნაწილი, რომელიც გვთავაზობს კორისკოს მედიტაციას ამ

⁶⁶ Ella Shohat and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism Multiculturalism and the Media* (Routledge. Edited by Edward Buscombe and Philip Rosen, 2014), 381.

⁶⁷ Ismail Xavier, "Black God, White Devil: The Representation of History" in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 141.

⁶⁸ Ismail Xavier, *Allegories of Underdevelopment Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema* (University of Minnesota Press; First edition, 1997), 50, <https://www.upress.umn.edu/book-division/books/allegories-of-underdevelopment>.

უკანასკნელთა გარდაცვალებაზე: 'ლამპიას კვდება შუალამისას / მარია ბონია შუადღეს' [...] ბალადის კიდევ ერთი ნაწილი მასზე საუბრობს, როგორც „წმინდა გიორგის კორისკოზე“.⁶⁹

ფილმს „შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი“ რეფრენად გასდევს მუსიკა, რომლის ტექსტიც რომასთვის (რომლის ავტორიც თავადაა), ერთი მხრივ, ისტორიაზე რეფლექსიის საშუალება ხდება, მეორე მხრივ კი, ბრაზილიური რეალობის ტრანსფორმაციის მეტაფორაა, რომლის გარდაქმნაც არარელიგიურ მოტივებს ეფუძნება და ადამიანებს ყოფიერებაში გაღრმავებისაკენ მოუწოდებს. სწორედ ამ გზით ხდება რელიგიური კულტებისა და სამყაროს მეტაფიზიკური აღქმის მატერიალისტური გაგებით ჩანაცვლება. „ჩემს მიერ მოთხრობილი ამბავი სიმართლესა და წარმოსახვაზეა, იმედი მაქვს, ისწავლით გაკვეთილს: ეს სამყარო არასწორია, ცუდად დაყოფილი; და დედამიწა [მიწა] ეკუთვნის ადამიანებს და არა ღმერთსა თუ ეშმაკს“ - ექოსავით გაისმის სიმღერიდან, რასაც თან ერთვის ფინალი, რომელიც მაყურებელს გარდაუვალ რევოლუციაზე მიუთითებს და ეკრანზე იმედის სხივი შემოაქვს მათთვის, ვინც ელვასა და სინათლეს ყოველდღიურ კატაკომბებში ელოდება.

„აჯანყებულთა ძალადობის გამოსყიდვა, როგორც მომავალი რევოლუციის წინასწარმეტყველება - ორივე ერთი და იმავე ნივთიერებისგანაა ნაწრთობი, სხვადასხვა ისტორიულ პირობებში ყოფნისას - რომას ფილმი ცვლის პროგრესის ტელეოლოგიას ისტორიის ტელეოლოგიით „კანონისა და წესრიგის“ ფარგლებში, რაც აჯანყების სულითაა ნაკარნახევი“.⁷⁰

როგორც ისმაილ შავიერი შენიშნავს, რომა ესთეტიკური და იდეოლოგიური ხაზით წინააღმდეგობისა და ეროვნული იდენტობის საკითხს წინა პლანზე ათავსებს, რომლის საბაზისო დასაყრდენიც სოციალური ყოფის გარდაქმნის მოტივი და

⁶⁹ Graham Bruce, “Alma Brasileira: Music in the Films of Glauber Rocha,” in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 298.

⁷⁰ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (São Paulo: Cosac Naify, 2012), 52.

ისტორიის დიალექტიკური წაკითხვა ხდება. რომა პოპულარულ ფორმებს, მათი წარმოდგენის ტრადიციულ ბუნებასა და ბრაზილიისთვის დამახასიათებელ ლეგენდებს, რომლის კულტურული ექსპორტიც პირველ და მეორე სამყაროში ყოველთვის ეგზოტიკურად და შინაარსისგან დაცლილად ხდება, თანმიმდევრული იდეოლოგიური კრიტიკით აყენებს ექვემდებარებაში.

კულტურული იმპერიალიზმის კრიტიკით, რეჟისორი, ერთი მხრივ, ბრაზილიას და „გლობალურ სამხრეთს“ განვითარებული სამყაროს აღქმული ლინზიდან ათავისუფლებს, ხოლო, მეორე მხრივ, ცდილობს მათ შორის ეკონომიკური, სოციალური და კულტურული უფსკრულის ჩვენებას. მისი გმირები ჩილელი პოეტისა და რევოლუციონერის, პაბლო ნერუდას (1904-1973) მსგავსად გადიან ლათინური ამერიკის გზებს და მის მსგავსად უძღვნიან ოდას: „იქ ვქმნი ჩემს მოხეტიალე სახლს, ვფრინავ, ვმოგზაურობ, ვმღერი და ვსაუბრობ მთელი დღის მანძილზე... მე მიყვარს ის, რაც ადამიანმა შექმნა ამ სივრცეში, ბრძოლისა და სიყვარულის ქროლვით“.⁷¹

ის, რაც კარლ მარქსმა „ლუი ბონაპარტის 18 ბრიუმერში“ (1852) შენიშნა, მოგვიანებით, პოსტკოლონიური კვლევების კრიტიკოსმა და თეორეტიკოსმა ჰომი კ. ბაბამ (1949) ახალ ყალიბში ჩამოასხა და აღნიშნა, რომ „გადარჩენის კულტურების გადაცემა არ გვხდება ეროვნული კულტურის მოწესრიგებულ მუზეუმში, მათი პრეტენზიებით ავთენტური „წარსულის“ და ცოცხალი „აწმყოს“ უწყვეტობაზე“⁷², რადგან კულტურული განსხვავებულობის დისკურსის გააზრებისთვის კულტურული შინაარსების შეცვლა და რევიზია კი არ არის საკმარისი, არამედ ის მოითხოვს სოციალური დროებითობის გააზრებასა და ისტორიის რადიკალურ გადახედვას,

⁷¹ Pablo Neruda, *Let the Rail Splitter Awake*, translated by Waldeen von Falkenstein (New York: Masses & Mainstream, 1950), 26.

⁷² Homi K. Bhabha "The Postcolonial and the Postmodern: The question of gency", in *Cultural Studies Reader*, edited by Simon During (London, Routledge, 1999), 190-191.

რომლის მთავარ აგენტად „სინემა ნოვოს“ მოძრაობაში სწორედ გლაუბერ რომა მოგვევლინა.

რომასთვის აქ შიმშილი არა განცალკევებული და უშინაარსო ფენომენია, არამედ ის ცდილობს გაიაზროს მისი საფუძვლები და კრიტიკულად განიხილოს ბრაზილიური რეალობის კლასობრივი კონტექსტები, ისაუბრობს ეკლესიის, მთავრობისა და ავტორიტარული ფიგურების ბარბაროსულ და ტირანულ ქმედებებზე.

რომას ფილმებში შიმშილი გამოყენებულია, როგორც თემა და მეტაფორა, გმირები შიმშილობენ არა მხოლოდ უსახსრობის, არამედ დაწესებული ტექნოლოგიური სიღარიბის გამო. შიმშილის თემის მიღმა ფილმში - „დედამიწა ტრანსში“ / Terra em Transe (1967), რომა მეტაფორულ დონეზე განიხილავს ისეთ საკითხებს, როგორცაა ეროვნება და ამერიკული იმპერიალიზმი და ასევე არ ივიწყებს ადგილობრივი მოსახლეობის ჩაგვრის სხვადასხვა მექანიზმის მხილებას; მისი მეთოდოლოგია და იდეოლოგიური დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ შიმშილი მრავალგანზომილებიანია და რეჟისორი მას პოლიტიკური და ისტორიული საკითხების განსახილველად იყენებს. ერთი მხრივ, საუბრობს ბრაზილიური რეალობისთვის მტკივნეულ საკითხებზე, მეორე მხრივ კი, მესამე სამყაროსთვის განუყოფელ პრობლემებს აქცევს კამერის ობიექტივში.

აფრიკული ავანგარდისტული სტილი ქმნის ტრაგიკულ კარნავალს ფილმში - „დედამიწა ტრანსში“, რომელშიც რომა მოიხმობს ბრეხტს და ინტერპრეტაციას უკეთებს ბრაზილიურ კონტექსტებს მისი თეორიების ტროპიკალიზაციის, აფრიკანიზაციისა და კარნავალიზაციის გზით. რომა იყენებს კანდომბლეს, ტრანსის განზომილების ხაზგასასმელად, სადაც ტრანსში გახვეული ცრუმორწმუნეები არა აფრორელიგიური ჯგუფების წევრები არიან, არამედ თეთრი პოლიტიკური და ეკონომიკური ელიტა, რომელიც ფლობს მისტიკურ და ამოუცნობ ძალებს. ფილმი წარმოადგენს 1964 წელს ბრაზილიაში განხორციელებულ მემარჯვენე სამხედრო გადატრიალების ალეგორიას, რომელშიც ადამიანებს არსებული გაბატონებული

სისტემური წესრიგიდან თავის დაღწევის ერთადერთ გზად კლასობრივი ბრძოლა რჩებათ, ხოლო „ელდორადო - რომელიც ირონიულადაა დაშორებული ნებისმიერი ოქროს ხანისა და აღთქმული მიწისგან - წარმოადგენს განუვითარებლობისა და ნეოკოლონიური წესრიგის ახალ ალეგორიულ სივრცეს, ტროპიკულ ასპარეზს წინააღმდეგობრივი კულტურების, გაბატონებულისა და დაქვემდებარებულის, შეჯახებისთვის“.⁷³

შიმშილის ესთეტიკა უცხო არ არის რომას პირველი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმისთვის - „გარდამტეხი ქარი“/Barravento (1962), რომელიც ერთგვარი „ოდაა ძირძველ აფრიკელ Mestiço თემებზე“.⁷⁴

ფილმი იკვლევს აფრო-ბრაზილიელების მისტიკურ კონვენციებსა და კავალას მეთევზეების ცხოვრებას, სადაც ტარდება ისეთი რიტუალები, როგორცაა კანდომბლე (Candomblé)⁷⁵ და კაპოეირა (Capoeira).⁷⁶ კულტურული რიტუალების ტრადიციული ბუნების მიუხედავად, თანამედროვე ბრაზილიაში რომას რიტუალები დამატებით დაბრკოლება ხდება პოლიტიკური და ეკონომიკური ემანსიპაციისთვის. რომა რელიგიასა და ეკონომიკას მარქსისტული კრიტიკული დისკურსით აკავშირებს და კავალას თემის მეთევზეებისთვის ოპიუმად განიხილავს.

ერთი მხრივ, ჩვენ ვხედავთ, რომ აქ არ არსებობს სოციალური კეთილდღეობის რაიმე მოდელი დაჩაგრული და ექსპლუატირებული ჯგუფებისთვის, რომელიც უპასუხებდა მათ საბაზისო საჭიროებებს. საპირისპიროდ, ჩვენ ვხედავთ რელიგიას,

⁷³ Ismail Xavier, *Allegories of Underdevelopment Aesthetics and Politics*, 88, <https://www.upress.umn.edu/book-division/books/allegories-of-underdevelopment>.

⁷⁴ Robert Stam, *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*, 2nd Edition (Durham and London: Duke University Press, 2004), 130.

⁷⁵ რელიგია დაფუძნებულია იორუბას ღვთაებების თაყვანისცემაზე, რომელიც გხვდება ბრაზილიაში, განსაკუთრებით კი ბაიას შტატში.

⁷⁶ ცეკვის ფორმა, რომელიც აერთიანებს საბრძოლო ხელოვნების ელემენტებს და თავდაპირველად წარმოიშვა მონების მიერ კოლონიურ ბრაზილიაში, როგორც ფიზიკური დისციპლინისა და მოქმედების სისტემა.

როგორც მათ ერთადერთ დასაყრდენს, რომელიც არა მხოლოდ კომენტარს აკეთებს რელიგიის როლზე (Candomblé), რომელიც სოციალურ კატაკლიზმებსა და უძღურებას მალავს, არამედ ასევე ეხმიანება ბრაზილიის სოციალურ-ეკონომიკური ჰეგემონიის მანკიერ მხარეებს.

„ბარავენტო წარმოგვიდგენს რელიგიურ-მატერიალისტურ პერსპექტივას რელიგიური და სოციალური გაუცხოების შესახებ, ასახავს გმირებს, რომლებსაც მეთაურობენ მაგიური ძალები და/ან სულიერი არსებები (orixás) კანდომბლეს აფრო-ბრაზილიური კულტიდან, სადაც ტრანსი და ფლობა წესს წარმოადგენს“.⁷⁷

პროტაგონისტი ფირმინოს ბუნება ორგანოზომილებიანია, ერთი მხრივ, ის გვევლინება მარქსისტ მებრძოლად, ეშუსა (Êşù)⁷⁸ და მალანდროს (Malandro)⁷⁹ სიმბოლოდ, რომელიც ცდილობს - გათავისუფლებას რელიგიის ბორკილებისაგან და ხალხის გაერთიანებას. მეორე მხრივ, ის თავად გვევლინება ამ რელიგიის ნაწილად.

ამერიკელი კინოს თეორეტიკოსი რობერტ სტამი (1941) ოსტატურად შენიშნავს რომ „მიუხედავად იმისა, რომ ფირმინო საუბრობს რასობრივად ინფიცირებულ მატერიალისტურ დისკურსზე [...] მისი ქმედებები მიანიშნებს, რომ მამაკაცსაც სჯერა რელიგიის“.⁸⁰

რომა, რომელიც თავად მემამბოხე პროტესტანტია, არსებითაც არ იჭრება ბრაზილიის ეროვნულ კულტურაში, მაგრამ კამერას იმგვარად მიმართავს, რომ მშიერი,

⁷⁷ Marco Alexandre de Oliveira, *Cannibal Logic: Latin America Under the Sign of an Other Thinking* (Chapel Hill, 2012), 349.

⁷⁸ ბრაზილიური რელიგიისა და მასთან დაკავშირებული აფრიკული ტრადიციების ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი სული. იორუბას კულტურაში წარმოადგენს ღვთაებრივ ფიგურას, რომელიც შუამავალია ღმერთებსა და ადამიანებს შორის.

⁷⁹ ახალგაზრდა კრიმინალი ან ყაჩაღი ბრაზილიაში. ბრაზილიის ეროვნული იდენტობისთვის მნიშვნელოვანია, როგორც ხალხური გმირი ან უფრო მეტად, ანტიგმირი. კონცეფცია გავრცელებულია ბრაზილიურ ლიტერატურაში, კინემატოგრაფსა და მუსიკაში.

⁸⁰ Robert Stam, *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*, 2nd Edition (Durham and London: Duke University Press, 2004), 222.

გაუნათლებელი და დამონებული რასა აფრო-ბრაზილიური ეგზოტიზაციისა და რელიგიის კულტის მიღმა გვიჩვენოს, რომლიდანაც გათავისუფლება როგორც ეკონომიკურ ბაზისზე, ასევე კულტურულ ზედნაშენზეა დამოკიდებული. ძალადობის ესთეტიზაცია ფილმის ერთ-ერთ მთავარ დასაყრდენად გვევლინება, რასაც მოწმობს კაპოეირას ბრძოლისთვის დამახასიათებელი მიზანსცენა ფირმინოსა და არუას შორის, რომლის მეშვეობითაც, ფირმინო მას პოლიტიკური მორჩილებისა და მონობისაგან (დეკოლონიზაციის ფანონისეული დიალექტიკა)⁸¹ თავის დაღწევისაკენ მოუწოდებს. ფირმინოს სიტყვები, რომლითაც ის მეთევზეებს მიმართავს - „ყოველ დღე ბადეებით იჭერთ თევზებს და რისთვის, რათა თეთრკანიანი ადამიანები უფრო გაამდიდროთ? ერთი ადამიანის გათავისუფლებას შეიძლება მილიონის გათავისუფლება მოჰყვეს“ - ფილმში ჭეჭა-ჭუხილივით გაიელვებს, კლასობრივი საზოგადოების მხილებისა და ყალბი ცნობიერების გადალახვის მიზნით, რამდენადაც „რევოლუციური ორგანიზება საზოგადოების მხოლოდ ერთიანი კრიტიკა შეიძლება იყოს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, კრიტიკა, რომელიც სამყაროს არცერთ წერტილში, განცალკევებული ძალაუფლების არცერთ ფორმასთან არ ზავდება, რომელიც გაუცხოებული სოციალური ცხოვრების ყველა ასპექტის წინააღმდეგ გლობალურადაა გამოცხადებული.

კლასობრივი საზოგადოების წინააღმდეგ რევოლუციური ორგანიზების ბრძოლაში, იარაღი თვითონ მეზრძოლთა არსებაა“.⁸² ხოლო მონობის დროს შექმნილი ბრაზილიური რიტუალი (კაპოეირა), რომელიც აერთიანებს საბრძოლო ხელოვნებასა და ცეკვას, „გვევლინება წინააღმდეგობის ფორმად, მაგრამ ასევე ძალის

⁸¹ ფრანც ფანონი წიგნში „ბედკრულნი ამა ქვეყნისა“ (1963) აღნიშნავს, რომ დეკოლონიზაცია ისტორიული პროცესის ნაწილია და ადამიანებს სრულად გარდაქმნის. ფანონის აზრით, დეკოლონიზებული ხალხი თავის ქმედებების აღიარებას არც ერთი ზებუნებრივი ძალისგან არ ელოდება, ხოლო კოლონიზებული „საგანი“ ადამიანად იმავე პროცესით იქცევა, რომლითაც ითავისუფლებს თავის თავს (Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trans. C. Farrington (New York: Grove Weidenfeld, 1963)

⁸² გი დებორი, *სპექტაკლის საზოგადოება*, მთარგმნელი ლაშა ხარაზი (თბილისი, Carpe Diem, 2021), 76.

მოკრებისათვის საჭირო წვრთნად აფრიკელი მონებისთვის, რომლებიც მას ასევე თავდაცვის ფორმაც იყენებენ“.⁸³

შეგვიძლია გავიხსენოთ „სინემა ნოვოს“ პირველი ფაზის სხვა რეჟისორები, რომელთაც მოძრაობისთვის უმნიშვნელოვანესი ფილმები შექმნეს. მათ შორის გამოსარჩევია - რუი გუერას „არაკეთილსინდისიერები“ / Os Cafajestes (1962) და „იარაღები“ / Os Fuzis (1964), კარლუს დიეგისის „განგა ზუმბა“ / Ganga Zumba (1963) და ნელსონ პერეირა დუს სანტუსის „უნაყოფო ცხოვრება“ / Vidas Secas (1963).

რუი გუერას (1931) „არაკეთილსინდისიერები“ ბრაზილიური „სინემა ნოვოს“ საეტაპო ფილმია, რომლის ესთეტიკური მახასიათებლები, ერთი მხრივ, ფრანგულ ახალ ტალღას და განსაკუთრებით ჟან-ლუკ გოდარის ადრეულ ნამუშევრებს გაგვახსენებს, მეორე მხრივ, მიქელენჯალო ანტონიონის ტრილოგიას (შავ-თეთრი გამოსახულებითა და ეგზისტენციალური და პოლიტიკური საკითხების დაკავშირებით).⁸⁴ მათი გამოხმობის და ციტირების მიუხედავად, გუერა ავთენტურ ფორმალისტურ გზას ირჩევს, კამერას იარაღად აქცევს და განიხილავს როგორც კულტურულ საკითხებს (სექსუალობის თემა და მაჩოიზმის კრიტიკა), ამავდროულად, ისეთ მწვავე სოციალურ საკითხს, როგორცაა ნარკომანია, რომელიც მისი გმირებისათვის ტკივილგამაყუჩებლის ფუნქციას ირგებს.

გუერას კაპიტალისტური სისტემის მანკიერებებსა და გახრწნილ ბურჟუაზიულ ფასეულობებზე მიუთითებს, როდესაც ერთ-ერთ გმირს, ჯანდირის (ჟესე ვალადაო), ურბანულ პროლეტარს, ნასესხებ ამერიკულ ავტომობილზე დასვამს, სტატუსის ამაღლებისა და შანტაჟისტური ვაჭრობის ხელშესაწყობად. კლასობრივი ცნობიერებისაგან დაცლილი მამაკაცი საკუთარ ფლუსტრაციებს, დაგროვილ

⁸³ Habeeb Akande, *Illuminating the Blackness: Blacks and African Muslims in Brazil* (London: Rabaah Publishers. 2016), 36.

⁸⁴ საუბარია ანტონიონის ფილმებზე - „თავგადასავალი“ / L'Avventura (1960), „ღამე“ / La Notte (1961) და „დაბნელება“ / L'Eclisse (1962), რომელთაც ამერიკელმა კინოს კრიტიკოსმა სტივენ ჰოლდენმა „ტრილოგია თანამედროვეობისა და მისი უკმაყოფილების შესახებ“ უწოდა.

ძალადობასა და არშემდგარობით გამოწვეულ შიშებს სექსუალური ჩაგვრისაკენ მიმართავს. როგორც გუერა გერმანელ კინოს ისტორიკოსთან ტომას ელზასერთან (1943-2019) ინტერვიუში შენიშნავს, გმირი „ფილმში - „არაკეთილსინდისიერები“ შანტაჟის მოტივით მოქმედებს, რადგან მანქანის ყიდვა სურს, რათა ნაღებ საზოგადოებას შეერიოს და აღარ მოუწიოს მრგვალ კაფეებზე ჩამოკიდება. მისთვის მანქანა სოციალური აღმასვლის საშუალებაა [...] ეს კლასობრივი საკითხია და არა მორალური. მაგრამ აქ ჩვენ ვეხებით თემას, რომელიც დგას ამ ყველაფრის უკან, ძალაუფლების ურთიერთობების საკითხსა და იმ გზებს, თუ როგორ ვითარდება ეს არაცნობიერ დონეზე“.⁸⁵

თუ პიერო (ჟან-პოლ ბელმონდო) ჟან-ლუკ გოდარის ფილმში „შემლილი პიერო“/ *Pierrot le fou* (1965) მარიენტან (ანა კარინა) ერთად ცდილობს გაექცეს ბურჟუაზიულ სამყაროს და საკუთარი თავი თავგადასავალის დროს ზღვასთან სიახლოვეს აღმოაჩინოს, ვინაიდან „პატარა ჯარისკაცია, რომელიც ზიზღით ათვითცნობიერებს, რომ სურს იცხოვროს თავისი ცხოვრებით, რომ ქალი ქალია და ახალ სამყაროში აუტსაიდერთა ჯგუფი უნდა ჩამოაყალიბოს, რათა სუნთქვაშეკრული არ დარჩეს“⁸⁶, ჯანდირი (ჟესე ვალადაო) ლედასთან (ნორმა ბენგელი) ერთად გარბის ზღვაზე, იმ განსხვავებით, რომ ყველაზე თავისუფალ სივრცეშიც (ფილმში ერთადერთი დემოკრატიზებული სივრცე სანაპიროა, რადგან ყველა კლასისთვის თანაბრად ხელმისაწვდომია) საბაზრო ლოგიკით მოქმედებს და თანასწორობისა და სიყვარულის ენის ნაცვლად, შანტაჟისა და ძალადობის გზას ირჩევს.

ზღვის ფონზე, სიშიშვლითა და შემაწუხებელი ქაოსით გადაწყვეტილ მიზანსცენას (კადრს მიღმა ხმოვან რიგში მანქანის ზუზუნი და მამაკაცების შემახილები გვესმის), მისი ბურჟუა ფოტოგრაფი მეგობარი აფიქსირებს, რომელიც მის ალტერ ეგოდაც გვევლინება. ქალზე ძალადობის გამოვლინებას (ქალის გაშიშვლებასა და

⁸⁵ Thomas Elsaesser, *European Cinema, Face to Face with Hollywood* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005), 445-447, <https://en.snglib.org/book/814200/d3ab04> (2005).

⁸⁶ Jean-Luc Godard, “*Pierrot le fou*” [1965], *L’Avant-scène cinéma*, no.171/172 (1976), 71–111: 108.

ობიექტივაციას) აღტაცებით უმზერს და მაიკლ პაუელის (1905-1990) ფილმის - „მოთვალთვალე“/Peeping Tom (1960) გმირის, მარკ ლევისის (კარლჰაინც ბიომი) მსგავსად ათავსებს ობიექტივში.

გუერას თქმით, ქალი, რომლის სიშიშვლესაც შანტაჟისტის იყენებენ და მის სექსუალობას ყიდიან, მამაკაცისადმი დაფარული სიყვარულის გამო განიცდის ტკივილს, როცა მასსა და ბურჟუა ფოტოგრაფს შორის საერთოს ხედავს. და მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში ქალი მსხვერპლია, ხშირად სწორედ ის განსაზღვრავს სქესთა შორის ფსიქოლოგიური ურთიერთობის საკითხს.

„გლაუბერ როშასთან და ნელსონ პერიერა დოს სანტოსთან ერთად, გუერამ წამოიწყო პოლიტიკური ფილმების გადაღება მათი მითისა და ცრურწმენის ფენისგან აბსტრაგირების გარეშე, რომელთაც ისინი განუვითარებელ ქვეყანაში რევოლუციური ცნობიერების შემადგენელ ნაწილებად თვლიდნენ“.⁸⁷

ამის თვალსაჩინო მაგალითია გუერას ფილმი „იარაღები“ (1963), რომელიც, ერთი მხრივ, ბრაზილიის უახლოეს ისტორიაზე აკეთებს კომენტარს, ხოლო, მეორე მხრივ, თანამედროვეობასა და მის სოციალურ, კულტურულ და პოლიტიკურ განზომილებებზე. შიმშილით გარემოცულ „აღთქმულ მიწაზე“, სალვადორის პოლიცია ჯარისკაცებს საკვების დასაცავად გზავნის. ჯარისკაცები აქ წარმოადგენენ არა სახალხო ინტერესების მცველებს, არამედ ლუი ალთუსერის გააზრებულ „რეპრესიული სახელმწიფო აპარატის“ ძალას, რომლის როლიც „არსებითად მდგომარეობს საწარმოო ურთიერთობების კვლავწარმოების პოლიტიკური პირობების ძალით (იქნება ეს ფიზიკური, თუ სხვა სახის) დაცვაში, რაც ექსპლუატაციური ურთიერთობების უკიდურესი საშუალებაა“.⁸⁸ ჯარისკაცები,

⁸⁷ Thomas Elsaesser, *European Cinema, Face to Face with Hollywood* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005), 462, <https://en.snglib.org/book/814200/d3ab04> (2005).

⁸⁸ Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and other Essays*, translated from the French by Ben Brewster (New York and London, Monthly Review Press, 1971), 150, <https://en.snglib.org/book/1178334/fdc298> (2001).

ერთი მხრივ, კერძო საკუთრებისა და საბაზრო ლოგიკის დამქაშებად გვევლინებიან, ხოლო, მეორე მხრივ, წარმოადგენენ დაქირავებულ მუშებს, რომლებიც კაპიტალისტური სისტემური წნეხის პროდუქტებად გვევლინებიან. ჯარისკაცების პარალელურად, ქალაქში დალოცვილი კაცი ჩადის, რომელსაც წმინდა ხარი და სატვირთოს მძღოლი (გაუჩო) ახლავს. ის მოსახლეობისთვის პოლიტიკური კლასისგან განყენებული ძალაა, რომელიც მათ წვიმას და გვალვის დასრულებას ჰპირდება.

როგორც თომას ელზასერი შენიშნავს, ფილმის ორი „პარალელური მოქმედება, თავისი ორი რადიკალურად განსხვავებული დრამატული რიტმით, ფაქტობრივად, ერთად აღებული, მიგვანიშნებს პოლიტიკურ ცნობიერებაზე, რომელიც მიღწეულია დიალექტიკურად იმ სასწაულის მოლოდინში, რომელიც არასოდეს ხდება და სატვირთო მანქანების ლოდინს შორის, რომელმაც გლეხებს დაგროვებული მარცვლეული და ამგვარად შიმშილისაგან თავის დაღწევის იმედი უნდა წაართვას“.⁸⁹

კონფლიქტი მას შემდეგ იწყება, როდესაც ჯარისკაცი შემთხვევით მოკლავს გლეხს. ეს აქტი ხალხის ამბოხის გარეშე ჩაივლის, რის ნაცვლადაც გუერა საკითხის პოლიტიზაციას ფილმის ყველაზე ამაღელვებელი სცენით ახერხებს, როდესაც მთავარ გმირს მარიოს და მის შეყვარებულ გოგონას ორი სახლის დერეფნის გასწვრივ მისცემს მკვლელობასა და მათ ყოველდღიურობაზე რეფლექსიის საშუალებას, ბრაზილიური ფოლკლორული მუსიკის ფონზე, რომელიც მოქმედების დრამატიზაციას იწვევს. გოგონა, ერთი მხრივ, გულგატეხილია გლეხის მკვლელობაში მარიოს შემთხვევითი თანამონაწილეობის გამო, მეორე მხრივ კი, მისდამი ვნებასა და სიყვარულს განიცდის, „რათა მის ბნელ სამყაროში გარკვეული ადამიანური კონტაქტი დაამყაროს, კლასობრივი სოლიდარობის თანდაყოლილი

⁸⁹ Ibid., 448.

გრძნობა, მორალური იდენტიფიკაცია მის ხალხთან. ის თავისი ემოციური უფლებებისთვის იბრძვის, როგორც პიროვნების და როგორც ქალის“.⁹⁰

ეპიზოდის კულმინაციას არა მათ შორის დიალოგი განაპირობებს, არამედ გმირების სხეულის ენა და ჟესტები, როდესაც მარიოს შერცხვენილ სახეს გოგონას დაბნეული და ამავდროულად სიყვარულით სავსე მზერა მოსდევს, რომელსაც არგენტინელი ოპერატორის რიკარდო არონოვიჩის (1930) კამერა სრული ნატურალიზმით აფიქსირებს, რაც მაყურებელს გმირების ყოფით, სოციალურ და სხეულებრივ მახასიათებლებზე ჩაღრმავების საშუალებას აძლევს (რათა ყველაზე ინტიმური და ღია სცენისას იგრძნონ მამაკაცის გარდასახვა). ამგვარად კონსტრუირებული მელოდრამატული ხაზი მას რაინერ ვერნერ ფასბინდერის მიდგომასთან აკავშირებს, რომლისთვისაც მნიშვნელოვანი იყო მაყურებლისთვის არა მხოლოდ ემოციების გადაცემა, არამედ ამ ემოციების გააზრების შესაძლებლობის მინიჭება (ამ შემთხვევაში გუერასთვის სექსუალური - პოლიტიკისა და კლასობრივი განხეთქილების ხაზი ცენტრალური მნიშვნელობის ხდება).

მხოლოდ ფილმის მესამე ნაწილში იწყება აჯანყება, რომელსაც გაუჩო იწყებს ბავშვის შიმშილით სიკვდილის გამო და ცდილობს შეაჩეროს ტომრებით დატვირთული სატვირთო მანქანების ქალაქიდან გასვლა. მის ამბოხს წმინდა ემოციური ფაქტორი განაპირობებს და არა რევოლუციური თუ კლასობრივი ცნობიერება, რადგან აღნიშნული სცენა მორალურ კრიზისსა და წინააღმდეგობის სიზმრისეულ გაელვებას მეტად წარმოადგენს, ვიდრე კოლექტიური გამოღვიძების წინაპირობას.

„დევნა და ცეცხლსასროლი იარაღით ბრძოლა, მიუხედავად იმისა, რომ მათ შეიძლება ჰქონდეს პოლიტიკური საფუძველი, არც ცნობიერებას აუმაღლებს გვალვის მსხვერპლთ და არც გაერთიანებისკენ მოუწოდებს; მაგრამ ისინი გადასცემენ

⁹⁰ Ibid., 456.

მლელვარებას და მოძრაობას, ბუნდოვან მოუთმენლობას“.⁹¹ სწორედ ამგვარი კრიტიკული დაკვირვება და გონების პესიმიზმი ხდება გუერასთვის, გრამშისეული ნების ოპტიმიზმის წინაპირობა.

კარლუს დიეგისის (1940) „განგა ზუმბა“ (1963) მე-17 საუკუნეში კილუმბუ პალმარესში⁹² გაქცეული მონების ლიდერის შესახებ გვიამბობს, რომელიც მეფის მსგავსად მართავდა წლების განმავლობაში დიდ სოფლებს და როგორც ისტორიკოსი სტუარტ ბ. შვარცი (1940) შენიშნავს, როგორც სულიერი მოძღვარი, პასუხისმგებლობას იღებდა მიცვალებულთა სულების გადარჩენაზე.⁹³ ფილმი მონების წინააღმდეგობისა და მათი ჩაგვრისადმი გალაშქრების საკითხს ეხება და როგორც დიეგესი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, იგი აირეკლავს პირველ დემოკრატიულ რევოლუციას ლათინურ ამერიკაში. „ფილმი გარკვეულწილად განსხვავებოდა სხვა ფილმებისგან, რადგან, ერთი მხრივ, ის იყო ისტორიული, მისი მოქმედება წარსულში ვითარდებოდა, მეორე მხრივ კი, იყო ერთგვარი ბაროკოს ოპერა, შექმნილი მცირე ბიუჯეტითა და დიდი ენთუზიაზმით“.⁹⁴

ნელსონ პერეირა დუს სანტუსის (1928-2018) „უნაყოფო ცხოვრება“ (1963) ბრაზილიელი მოდერნისტი მწერლის, გრაცილიანო რამოსის (1892-1953) 1938 წლის რომანის მიხედვით გადაღებული ფილმია, რომელიც გვალვითა და სოციალურ-ეკონომიკური სიდუხჭირით გარემოცულ, სერტაოში მცხოვრები მუშათა კლასის ოჯახის ყოველდღიურ ცხოვრებას აღწერს დოკუმენტური სიზუსტით. ფილმი გამომხატველი ფორმებითა და გარემოს შეულამაზებელი აღწერით იტალიურ

⁹¹ Roberto Schwarz, “Cinema and The Guns,” in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 133.

⁹² პალმარესი იყო კილომბუ (ბრაზილიის დასახლება, რომელიც აფრიკული წარმოშობის ხალხმა დაარსა), რომელიც კოლონიალიზმს გაქცეულმა მონებმა დაარსეს. თარიღდება 1605 - 1694 წლებით. მდებარეობდა ახლანდელი უნიან-დუს-პალმარისის მუნიციპალიტეტში.

⁹³ Stuart B. Schwartz, "Rethinking Palmares. Slave Resistance in Colonial Brazil," in Stuart B. Schwartz, *Slaves, Peasants and Rebels* (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1992): 126-128.

⁹⁴ "Interview - Carlos Diegues (GANGA ZUMBA, 1964)," Youtube, 4:41-4-57, <https://www.youtube.com/watch?v=TH0YIClvDjE> (04.05.2022).

ნეორეალიზმის (რეჟისორის თქმით იდეოლოგიურ მახასიათებლებზე მეტად წარმოების სისტემის წესით, რაც ექსტერიერში გადაღებასა და არაპროფესიონალი მსახიობებს მოიაზრებს) ისეთ სურათებს გაგვახსენებს, როგორცაა ვიტორიო დე სიკას - „ველოსიპედის გამტაცებლები“ და რობერტო როსელინის „გერმანია, ნული წელი“ (1948). დუს სანტუსის რეალიზმისადმი დამოკიდებულება კი ცალსახად ბრეტნიანულია, რამდენადაც ის ემსახურება „საზოგადოების მიზეზობრივი კომპლექსების აღმოჩენას, საგნების შესახებ გაბატონებული შეხედულებების, ისევე როგორც ძალაუფლებაში მყოფთა შეხედულებების, გამოაშკარავებას. კლასობრივი პოზიციიდან წერას, რომელიც გვთავაზობს მწვავე სირთულეების, რომელშიც ადამიანთა საზოგადოებაა ჩაფლული, ყველაზე ფართო გადაჭრის გზებს“.⁹⁵

ფაბიანო (ატილა იორიუ) გვალვის გამო ცოლთან (მარია რიბეირო), ორ შვილთან და ძალღ ბალეასთან ერთად ურბანული სამხრეთისკენ იღებენ გეზს და მიტოვებულ ფერმას აფარებენ თავს. მესაქონლე ფაბიანოს ასაქმებს, როგორც მონას, ხოლო ფაბიანო ოჯახისა და პოლიტიკური იმპოტენციის გამო არ უერთდება ფილმის ერთ-ერთი სცენისას გამოჩენილ მემარცხენე პარტიზანულ ჯგუფს.

ფილმში სიღარიბე განხილულია როგორც პოლიტიკური საკითხი, რომლის წარმომშობი პოლიტიკური და ეკონომიკური კლასის ჰეგემონია ხდება.

„ფაბიანოსა და ვიტორიას სიმტკიცე ფარავს მწვავე, წარმოუდგენელ ტკივილს და ასევე წარმოადგენს საკუთარი შვილების დაცვის გაკვეთილს. ზოგადად, ოჯახის ქრონიკული ტანჯვის მდგომარეობა გაცილებით უფრო ყოვლისმომცველ რეალობას ასახავს, ვიდრე ეს ფილმის უშუალო ფიზიკური და ისტორიული რელიეფი იქნებოდა. ეს არის განზოგადებული აგონია. ფილმი წარმოგვიდგენს ოჯახის სპეციფიკურ შეტაკებებ მესაქონლესთან, ადგილობრივ პოლიციასთან და სოფლის ჩინოვნიკებთან, მათ მიმართ ყოველ კვარტალში განხორციელებულ სისასტიკეზე,

⁹⁵ Bertolt Brecht, "Against Georg Lukács," in *Aesthetics and Politics*, edited by Ronald Taylor (London: Verso, 1988), 82.

ბუნების ჩათვლით, იმგვარად, რომ მიუთითოს მათ ზოგად ხარისხზე, როგორც კლასობრივი საზოგადოების ძირითად მახასიათებელზე“.⁹⁶

გვალვა სერტაოსთვის არა მხოლოდ ბუნებრივი მოვლენა იყო, არამედ პოლიტიკური კლასების მისდამი დამოკიდებულებით, საუკუნეების განმავლობაში ხილვადს ხდიდა ადგილობრივი მოსახლეობის გარიყულობას და დაუცველობას, „რადგან გვალვის საკითხზე მომუშავე ტექნოკრატებს არასდროს ჰქონდათ პოლიტიკური ნება ან ძალა, რათა დაპირისპირებოდნენ სოციალურ ორგანიზაციას განმეორებადი კრიზისის საფუძველშივე და შეემსუბუქებინათ გვალვით გამოწვეული ადამიანთა ტანჯვა“.⁹⁷

შესაბამისად, ფილმის სტრუქტურა ეხმიანება არა მხოლოდ გარემო პირობებით ნაკარნახევ დაბრკოლებებს, არამედ სერტაოში მცხოვრები რიგითი ბრაზილიური ოჯახის დილემას, რომლის გადაჭრის სირთულეები ბუნებრივ პირობებთან ერთად, ეკონომიკური და სოციალური ცხოვრების ტრანსფორმაციითაა (ქვემოდან ზემოთ) შესაძლებელი, რათა „ხანგრძლივმა ბრძოლებმა, მთელი რიგი ისტორიული პროცესების მეშვეობით, გარდაქმნას გარემოებები და ადამიანები“.⁹⁸

დუს სანტუსი შავ-თეთრი, პირქუში გამოსახულებით, ბუნებრივი განათებითა და ლუის კარლოს ბარეტოს (1928) სტატიკური და მოძრავი კამერით, რომელიც სერტაოს მსგავსად, „მშრალი და მკაცრია“, სოციალური დარვინიზმით სავსე ისტორიას გვიყვება, რომელშიც ოჯახის დეჰუმანიზაციასა და „ცხოველებად გადაქცევის“ პროცესს, მათი ძაღლთან „შეპირისპირების“ მეტაფორით გვიჩვენებს, ისევე როგორც

⁹⁶ Joanne Laurier, "Hell" in Brazil", World Socialist Web Site, <https://www.wsws.org/en/articles/2006/03/vida-m06.html> (06.03. 2006).

⁹⁷ Eve Elizabeth Buckley, "Drought in the sertão as a natural or social phenomenon: establishing the Inspecoria Federal de Obras Contra as Secas, 1909-1923", Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, vol. 5, no. 2, p. (2010): 395.

⁹⁸ Karl Marx, *The Civil War In France*, with an introduction by Frederick Engels, translated from the German by E. Belfort Bax (Chicago, Charles H. Kerr & Company, 1895): 50, http://cfss.indstate.edu/debspams/m392c58_1890c2.pdf.

ფილმის ერთ-ერთი სცენისას განხილულ ჯოჯოხეთს (ბავშვი დედას ეკითხება, თუ რა არის ჯოჯოხეთი) მათი ცხოვრების განსხეულებად აქცევს, რეგიონის დაუსრულებელი გვალვითა და უბედურებით სავსე ტრაგიკულ სურათად.

„მაშინ, როცა ფაბიანო და ვიტორია გამუდმებით წუწუნებენ, რომ იძულებულნი არიან იცხოვრონ ცხოველებით, ძალღ ბაღიას თითქმის ადამიანური თვისებები ენიჭება და მთლიანად არის ინტეგრირებული ოჯახში [...] გრაცილიანო რამოსი გაურბის იმ რედუქციონიზმს, რომელიც ახასიათებს ბევრ ნატურალისტურ რომანს, რომლებშიც პერსონაჟები იქცევიან ბიოლოგიური და ეკონომიკური ძალების უბრალო სათამაშოდ, საშინელი დეტერმინიზმის ობიექტებად. რამოსთან სოციალური სტრუქტურები აქცევენ ადამიანებს „ცხოველებად“, ხოლო პერსონაჟები შეგნებულად ეწინააღმდეგებიან საკუთარ ცხოველმყოფელობას“.⁹⁹

დუს სანტუსი ამ მოტივზე დაყრდნობით, კლასობრივი საზოგადოების გარდაუვალ კვდომასა და მის არაჰუმანური ბუნებაზე მიგვითითებს, რასაც ლეონარდო ალევანარის მუსიკასთან ერთად, ფილმის ტიტრებში გაჟღერებული, ურიკის ბორბლების არადიეგეტიკური ხმა აფორმებს და „ხდება ერთგვარი სმენითი სინეკდოქე¹⁰⁰, რომელიც აერთიანებს ჩრდილო-აღმოსავლეთს, როგორც მისი დეტონაციით (ხარის ურიკა, რომელიც აღძრავს რეგიონის ტექნიკურ ჩამორჩენილობას), ასევე კონოტაციით, ხმის სრული უსიამოვნოებით, რომელიც აგრესიის გარკვეულ სტრუქტურას წარმოადგენს“.¹⁰¹

„სინემა ნოვოს“ მეორე ფაზის (1964 -1968) გამორჩეული ნამუშევრებია - გლაუბერ რომას „დედამიწა ტრანსში“/Terra em Transe (1967), პაულუ სესარ სარასენის

⁹⁹ Robert Stam and Randal Johnson, “The Cinema of Hunger: Nelson Pereira dos Santos's *Vidas Secas*,” in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 125.

¹⁰⁰ მეტონიმიის ერთ-ერთი სახე - ზოგადის აღმნიშვნელი სიტყვის შეცვლა კერძობითის აღმნიშვნელით, მთელის აღმნიშვნელისა - ნაწილის აღმნიშვნელით, მრავლობითისა - მხოლოდობითით და პირიქით. <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=3&t=36972>.

¹⁰¹ Roberto Schwarz, “Cinema and The Guns,” 126.

„გამოწვევა“ / O Desafio (1966), გუსტავო დალის „მამაცი მებრძოლი“ / O Bravo Guerreiro (1968), ნელსონ პერეირა დოს სანტოსის „სიყვარულის შიმშილი“ / Fome de Amor (1968) და როჟერიუ სგანზერლას „წითელი შუქნიშნის ბანდიტი“ / O Bandido da Luz Vermelha (1968). ამ პერიოდს, როგორც ზემოთ ითქვა, უკავშირდება ბრაზილიური პოლიტიკური კლიმატის რადიკალური ცვლილებისა და დემოკრატიული ინტიტუტების განადგურების პროცესი.

„1964-1968 წლებში სამხედრო ხუნტამ გააძევა კონგრესის რადიკალური წევრები, გამოაცხადა არაპირდაპირი არჩევნები, აკრძალა ყველა არსებული პოლიტიკური პარტია, შექმნა ორი ახალი პარტია (ბრაზილიელები მათ ხშირად მოიხსენიებენ როგორც „დიახ“ და „დიახ, სერ“ პარტიებად) და ბევრ ბრაზილიელს ჩამოართვა პოლიტიკური უფლებები. დემოკრატიული ფორმები ავტორიტარული სამხედრო მმართველობით შეიცვალა“.¹⁰²

თუ პირველი ფაზის ფილმები მეტ-ნაკლებად ოპტიმისტური ხასიათის იყო და მისი გმირები ელვასა და სინათლეს ელოდებოდნენ, მიუხედავად იმისა, თუ რას მოიტანდა ის, მეორე ფაზის ფილმები ბრაზილიური შეუქცევადი პოლიტიკური პროცესის (მარცხის, პოპულიზმისა თუ დევლოპმენტალიზმის) მკაცრი და უიმედო გაანალიზება იყო.

„თუ პირველი ფაზის ფილმებში - აშკარა გამონაკლისია გლაუბერ როშა - რეალიზმის, როგორც სტილისადმი ერთგულება იკვეთება, მეორე ფაზის ფილმები თვითრეფერენციალურობისა და ანტიილუზიონიზმისკენაა მიმართული“.¹⁰³

„მამაცი მებრძოლი“ ბრაზილიური პოლიტიკური სიტუაციის ცინიკური და რადიკალური ანალიზია, რომელიც თეატრალიზებული სტილით ადგილობრივი

¹⁰² Robert Stam and Randal Johnson, "Brazil renaissance, introduction Beyond Cinema Novo," Jump Cut, no. 21, Nov. 1979,

<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC21folder/BrazilStamJohnson.html>, (11.04.2022).

¹⁰³ Ibid.

პოლიტიკური სცენის დებატებს აირეკლავს. მოქმედების ცენტრში ახალგაზრდა კონგრესმენი მიგუელ ჰერტა ექცევა, რომლის იდეალები და ეთიკა წინააღმდეგობაში მოდის ხელისუფლებაში გადატრიალებით მოსული პოლიტიკური კლასის ხედვებთან (მიუხედავად უკომპრომისობისადმი დილემისა). მიგუელი ერთ-ერთი საკვანძო სცენისას ქარხნის მუშებს მიმართავს და მმართველი კლასსა და მათ შორის ენობრივ განსხვავებაზე მიუთითებს. აღნიშნავს, რომ ძლევა მოსილთა ენა მხოლოდ მათ ასწავლეს, ვინც მათ მხარეს იყო, ხოლო მან ეს ენა იცოდა, თუმცა, უსიტყვოდ უღალატა.

ნელსონ პერეირა დოს სანტოსის ფილმი - „სიყვარულის შიმშილი“ და პაულუ სესარ სარასენის (1932-2012) - „გამოწვევა“ ცვალებადი პოლიტიკური კლიმატით, დამსხვრეული, ფერფლადქცეული სიყვარულის შესახებ გვიამბობს, რომელშიც გმირების, ერთმანეთისთვის მიცემული დაპირებები თუ საჩუქრები, მათ გახსნამდე ტყდება; „სიყვარულის შიმშილი“ სამხედრო რეჟიმის ალეგორიული და ცინიკური კრიტიკაა, რომელიც, ერთი მხრივ, მდიდრებისა და მუშების ბანალური დიქტომიის ნაცვლად, ფულითა და „სასაქონლო ფეტიშიზმით“ (კარლ მარქსი) ნასაზრდოები საჭიროებების კრიტიკას გვთავაზობს, ხოლო მეორე მხრივ, კულტურული იმპერიალიზმის, რასაც ინგლისურად ამეტყველებული გმირების ჩვენებით ახერხებს.

„ფილმი ასახავს ახალგაზრდების ჯგუფს განსხვავებული იდეოლოგიების გავლენის ქვეშ, სადაც თითქმის ყველაფერი იმპროვიზირებული იყო და რეჟისორი დიალოგსა

და სცენებს გადაღებების წინ წერდა. ალექსანდრე ასტრუკის „la caméra stylo“¹⁰⁴ კონცეფციის შესაბამისად, სანტოსის კამერა ფილმში კალმის როლს ასრულებს“.¹⁰⁵

სიყვარულითა და სიმულვილით სავსე ქალისა და მამაკაცის, შეუმდგარი მხატვრისა და პოლიტიზებული ქალის (რომელსაც წინსვლის ემინია) ურთიერთობა კუნძულზე, ბრაზილიური კლიმატით ცვალებადია. წვეულების სცენა ორი წყვილის - მარიანასა და ფელიპეს, ალფრედოსა და ულას გაყრაზე მიგვითითებს, მეორე მხრივ კი, მემარცხენე იდეოლოგიების კვდომას განასახიერებს, როცა წვეულებისას ისინი განმარტოებით არიან, მაშინ როცა წვეულების სხვა მონაწილეები მათ დასცინიან და განასახიერებენ სამხედრო გადატრიალებით ეგზალტირებულ ბურჟუაზიას.

„იმის ნაცვლად, რომ კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენოს სოციალური სტრუქტურები, როგორც წინა ფილმებში, ის ახლა ეჭვქვეშ აყენებს თავად იდეოლოგიას, განსაკუთრებით მემარცხენე იდეოლოგიას, სამხედრო მმართველობის დროს ბრაზილიის რეპრესიული პოლიტიკური ატმოსფეროს ფონზე“.¹⁰⁶

ფილმის დასკვნით ნაწილში მარიანა ციტირებს ჩე გევარას: „ყოველი რევოლუციონერის მოვალეობაა რევოლუცია მოახდინოს“, რომლის კონტრასტიც განუხორციელებელი რევოლუციაა კუნძულზე, ფოლკლორული მუსიკის ფონზე, რომლის ორგანიზების ნაცვლადაც ფილმში მასზე მხოლოდ მსჯელობენ. „ფელიპე მიდის ოკეანისკენ და ფიქრებში ჩაძირული მარიანა, სასოწარკვეთილი ეკითხება: „ხალხი... სად არის ხალხი?“ შემდეგი კადრი პასუხია: ხალხი, რომელიც ქალის

¹⁰⁴ კამერა-კალამი არის რეჟისორისა და კინოს თეორეტიკოსის ალექსანდრე ასტრუკის (1923 - 2016) მიერ შემუშავებული კონცეფცია, რომელიც მან პირველად სტატიაში *Naissance d'une nouvelle avant-garde* განიხილა. სტატია გამოქვეყნდა ჟურნალში - "L'Écran français", 1948 წლის 30 მარტს.

¹⁰⁵ Hudson Moura, "Santos, Nelson Pereira dos," *Great Directors*, Issue 60, October 2011, <https://www.sensesofcinema.com/2011/great-directors/nelson-pereira-dos-santos/>, (11.04.2022).

¹⁰⁶ Randal Johnson, *Cinema Novo X 5: Masters of Contemporary Brazilian Film* (Austin, Texas: University of Texas Press, 1984), 185.

გონებაში ღარიბი ბავშვებით გამოიხატება, ძალიან შორსაა. ერთადერთი, რაც მას შეუძლია, მათთვის უხერხული ხელის დაქნევაა“.¹⁰⁷

სარასენის „გამოწვევა“ ავტომობილში მსხდომი გაუცხოებული წყვილის სცენით იწყება, რომელშიც მარსელო (ოდუვალდო ვიანა ფილო) ადას (იზაბელა სერკეირა კამპოსი) ეუბნება, რომ მათი სასიყვარულო ურთიერთობა გადატრიალების შემდეგ გადასხვაფერდა, რადგან მანამდე მამაკაცს სჯეროდა რომ მათ ერთი უტოპიისა და ბრძოლის გზის სწამდათ. წყვილის უტოპია და სიყვარული თანაზიარი იყო, დღეს კი საპირისპირო სამყაროს ნაწილი გახდნენ, იმის მიუხედავად, რომ მარსელო ადას პაბლო ნერუდას ლექსის „El Olvido“ გმირის მსგავსად ხედავდა: „ისე გიყურებდი, როგორც აღარასდროს შემოგხედავს ადამიანის თვალები“¹⁰⁸, ხოლო ადა მასში ველარაფერს ამჩნევდა „El Amor“-ის მიჯნურის მსგავსად: „რა დაგემართა? გიყურებ და შენში ველარაფერს ვპოულობ, ორი თვალის გარდა“.¹⁰⁹

სცენას მალე ცვლის წყვილის საძინებელ ოთახში განმარტოების ეპიზოდი, რომელშიც კედელზე გაკრული „შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკის“ ფონზე, ქალის სახეს მხოლოდ სანახევროდ ვხედავთ, რაც მის მერყეობაზე, ბურჟუაზიულ ოჯახსა და მარსელოს შორის არჩევანის დილემაზე მიუთითებს. ადა ვერ ამბობს უარს ინდუსტრიალისტ, მდიდარ ქმარზე, რაც პირადი საკითხის გარდა, პოლიტიკურ საკითხად გვევლინება, მაშინ, როცა მარსელო, მწერალი და ჟურნალისტი, რომელმაც გადატრიალებამდე წიგნი დაწერა, გაუცხოებულია როგორც საკუთარ თავთან, ასევე ახალ რეალობასთან, „რადგან მან გააცნობიერა, რომ ცვლილებისადმი მისი რწმენა ოცნება იყო, მისმა ხელოვნებამ ვერაფერი შეცვალა - და ამით ის განსხვავდება პაულო მარტინისგან ფილმიდან „დედამიწა ტრანსში“. მარსელო გამოხატავს

¹⁰⁷ Elizabeth Merena and Joao Luiz Vieira, “Hunger for Love,” in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 167.

¹⁰⁸ Pablo Neruda, *The Captain's Verses*, trans. Donald D. Walsh (New York: New Directions Publishing, 2004), 80.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 54.

გადატრიალების პირველ შოკს, რომელსაც უძღურების განცდა იპყრობს და პერსონაჟი ვერ ახერხებს უმოქმედობის გადალახვასა და წინააღმდეგობას¹¹⁰. სოციალურ აგონიასა და მამაკაცის პოლიტიკურ იმედგაცრუებას რიგ სცენებში მუსიკა გამოხატავს. ბრაზილიელი მუსიკოსისა და მომღერლის მარია ბეტანიას (1946) „Eu Vivo Num Tempo De Guerra“ ლირიკა წინააღმდეგობის მნიშვნელობაზე მიუთითებს - „ესაა ომის დრო, უმზეობის დრო“, ხოლო „Carcará“ ემიგრაციითა და შიმშილით გამოწვეულ ტკივილსა და წინააღმდეგობაზე - „დაიჭირე, მოკალი და ჭამე, კარკარა, შიმშილით არ მოკვდე“.

ყოფილი კინოკრიტიკოსის, როჟერიუ სგანზერლას (1946-2004) „წითელი შუქნიშნის ბანდიტი" ბრაზილიელი კრიმინალის ისტორიაა. კინოსურათი „Cinema da Boca do Lixo („ნაგვის პირი“) ჟანრს მიეკუთვნება, რომლის ცენტრშიც საზოგადოებიდან გარიყული ინდივიდები - მარგინალები, ქურდები, ნარკოდამოკიდებულები თუ მეძავეები ექცეოდნენ. ანარქისტული ბუნებით, პასტიშითა და ძალადობით სავსე „ვესტერნი მესამე სამყაროზე“ (როგორც სგანზერლა უწოდებდა ფილმს) ხორხეს (პაულო ვილაკა) შესახებ გვიამბობს, რომელიც მდიდრების სახლებს მარცვავს. ფილმი ერთდროულადაა პატივის მიძღვნა და კრიტიკა კლასიკური „სინემა ნოვოს“ რეჟისორებისადმი (მათი კრიტიკა და პაროდირება „აკადემიურობისა“, „ინტელექტუალიზმის“ და დიდაქტიკურობის გამო ხდება), ისევე როგორც ფრანგული ახალი ტალღის ვოლტერის (1694 - 1778) - ჟან-ლუკ გოდარისადმი.

„ბანდიტი" სავსეა სოციალურად მოტივირებული შავი იუმორითა და სატირული შტრიხებით. ბრწყინვალედ დახატული პოპულისტი პოლიტიკოსი ფილმში პოლიტიკურ პოზიციას გამოხატავს: ღარიბებს ჩიკლეტებს¹¹¹ აძლევს, ხოლო

¹¹⁰ Inês Cordeiro da Silva Dias, "Film and Politics in the Lusophone World (1960s—1970s)," PhD diss., University of California, Los Angeles, 2016, in UCLA Electronic Theses and Dissertations, <https://escholarship.org/uc/item/8rj7p4zp> (12.04.2022), 70.

¹¹¹ ტკბილეულით დაფარული საღეჭი რეზინის ბრენდი, რომელიც ეკუთვნის ამერიკულ ტრანსნაციონალურ კომპანიას - Mondelez International.

დაუქორწინებელი მამებისთვის სახლებს აშენებს“.¹¹² წარმოადგენს რა საერთაშორისო კორპორაციული კაპიტალიზმის სიმბოლოს, რამდენადაც „ის, საბოლოოდ, წარმოადგენს პაროდias როგორც ბრაზილიური კაპიტალიზმის, ასევე მათი, ვისაც სჯეროდა პოპულისტური ნაციონალიზმი ღირებულების 1960-იანი წლების ბოლოს ბრაზილიის კონტექსტში. მის კამპანიაში სიღარიბის ზეიმი და ბუნებრივი რესურსების ნაციონალიზაციის მოწოდება მიდის“.¹¹³ საერთო დოვლათის გადანაწილებისა და „საყოველთაო სიმღერის“ ნაცვლად, რეჟისორი გეთავაზობს „ერთეულთა სიმღერას“, როდესაც საწარმოო საშუალებებსა და ფულს მხოლოდ ბურჟუაზიული კლასი ფლობს, „რაც, სგანზერლას ფილმში, გარემოებისა და ცხოვრების კაპიტალისტური მითვისების მექანიზმებს განავლის /ფულის/ დაბინძურების გზით ავლენს“.¹¹⁴

„სინემა ნოვოს“ მესამე ფაზის (1968-1972) შთაგონების წყარო, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბრაზილიელი მწერლისა და კრიტიკოსის, ოსვალდ დე ანდრადეს (1890-1954) 1928 წლის მოდერნისტული ესე ხდება. „ანთროპოფაგიური მანიფესტი“/Manifesto Antropófago (1928) პოეტური ალეგორია, რომელშიც ანტროფაგია პოსტკოლონიური მზერის მიმართ იჩენს ინტერესს, ხოლო „ოსვალდ დე ანდრადე ამ მზერის მეშვეობით გასცემს რჩევებს დასავლური იმპერიალიზმისა და ამერიკის კოლონიური ისტორიის ფრაგმენტების პასტიშის მეშვეობით. მანიფესტი იკითხება, როგორც მოკლე ხისტი გამონათქვამების სერია, რომელშიც

¹¹² Robert Stam, “On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema,” in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 318.

¹¹³ Fernando Beza, "Sustainability at the Margins: Avant-Garde Cinema and the Environment in Rogério Sganzerla's cinema do lixo," *A Contracorriente*, Vol. 17, Num. 2 (10.02.2020), under "Undoing a Toxic World," <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2028> (13.04.2022).

¹¹⁴ Ibid.

ერთმანეთში ერწყმის იმპერიული აღმოჩენების, კოლონიალური საზოგადოების და გლობალური კაპიტალიზმის აღმნიშვნელები“.¹¹⁵

პოეტური წინადადებითა და ბენიამინისეული „ესთეტიკის პოლიტიზაციით“, ანდრადე, ერთი მხრივ, ბრაზილიის კოლონიურ ისტორიასა და მდგომარეობაზე რეფლექსირებს, ხოლო, მეორე მხრივ, „კანიბალიზაციას“ განიხილავს, ევროპის პოსტკოლონიური კულტურული ჰეგემონიისგან თავის დაღწევის წყაროდ. მისი თქმით, ბრაზილიელებისთვის არა მხოლოდ ეროვნული კოდების გადააზრება იყო საჭირო, არამედ დომინანტი კულტურების შესწავლა და „სხვაობის მითვისება“: „მე მხოლოდ ის მაინტერესებს, რაც ჩემი არ არის. ადამიანის კანონი. კანიბალის კანონი“.¹¹⁶

ჟოაკიმ პედრუ დი ანდრადის (1932-1988) „მაკუნაიმა“ / Macunaíma, რომელიც აღნიშნული მესამე ფაზის პირველ ნიმუშად მიიჩნევა, ბრაზილიელი მწერლის მარიო დე ანდრადის ამავე სახელწოდების რომანის ეკრანიზაციაა (თუმცა ბოლომდე არ მიყვება პირველწყაროს). ფილმში ადამიანთა ყოველდღიური სოციალური, ეკონომიკური თუ პოლიტიკური ურთიერთობები კანიბალისტურ ლოგიკას ექვემდებარება, რამდენადაც გაბატონებული კლასები თავიანთ ძალაუფლებას ბატონობის გასამყარებლად მიმართავენ, ხოლო მარგინალიზებულ და დაპყრობილ კლასს საერთო ინტერესების აღმოჩენისა და წინააღმდეგობისთვის - კანიბალიზმი ესაჭიროებათ. ანდრადი შიმშილისა და ყოფიერებისაგან დაუძლურებულ ოჯახს არქაულ სივრცეში ათავსებს, რომელიც ამავედროულად ბრაზილიის მეტაფორად,

¹¹⁵ Daniel F. Silva, *Decolonizing Consumption and Postcoloniality: A Theory of Allegory in Oswald de Andrade's Antropofagia* (Liverpool: Liverpool Scholarship Online, 2019), under "Anti-Empire: Decolonial Interventions in Lusophone Literatures," <https://liverpool.universitypressscholarship.com/view/10.3828/liverpool/9781786941008.001.0001/upso-9781786941008-chapter-002> (10.05.2022).

¹¹⁶ NYU, "The Manifesto Antropófago (Cannibal Manifesto) 1928 by the Brazilian poet and polemicist Oswald de Andrade," NYU, <https://debrajlevine.hosting.nyu.edu/brazil/the-manifesto-antropofago-cannibal-manifesto-1928-by-the-brazilian-poet-and-polemicist-oswald-de-andrade/> (05.05.2022).

ეროვნულ სივრცედ, გვევლინება. დაცლილია როგორც ღმერთების ძალისგან, ასევე ყოველდღიური კეთილდღეობისაგან.

„მაკუნაიმა“ მითოლოგიურ მოტივებზეა აგებული და „გლობალური სამხრეთის“ უნივერსალური ამბავს ბრაზილიური რეალობის სიურრეალისტური ასახვით ახერხებს. ფილმი მაკუნაიმას (გრანდე ოტელო) მიყრუებულ ჯუნგლებში (ამაზონი) დაბადების სცენით იწყება, რომელშიც ხანშიშესული თეთრკანიანი აბორიგენი დედა (რომელსაც კაცი მსახიობი პაულო ხოსე ასახიერებს) მას ზრდასრულ, შავკანიან მამაკაცად აჩენს, რომელიც დროთა განმავლობაში ინდიელის შელოცვითა და შადრევანში ბანაობით კომიკურად გადაიქცევა თეთრკანიანად („მე გავთეთრდი. ახლა ლამაზი ვარ“). დედა მას მზრუნველობის ნაცვლად, აგდება, უწოდებს წყეულ და მახინჯ ბიჭს და მასზე ზედამხედველობას მის ძმას (მილტონ გონსალვესი) ავალებს. „დიდება მაკუნაიმას, ჩვენი ხალხის გმირს“ - პაროდიული გადამახილია, რასაც თან ერთვის ფილმის დასაწყისში ტიტრებისას გაჟღერებული, მე-20 საუკუნის ბრაზილიური მუსიკის საკვანძო ფიგურის, ეიტორ ვილა-ლობოსის (1887–1959) კომპოზიცია - „აღლუმი ბრაზილიის გმირებისთვის“. ნაციონალისტური შინაარსითა და სამშობლოსა და გმირების სადიდებელი ჰიმნი, რომელსაც რეჟისორი ირონიული ტონით იყენებს და რასობრივ საკითხსა და გაბატონებულ კულტურულ ლოგიკას პაროდიით უპირისპირდება. მეორე მხრივ კი, მიმართავს გროტესკს და არსებულ სამყაროს კარნავალიზებული და აბსურდული გზით ასახავს.

„გროტესკული იმიჯი ასახავს ტრანსფორმაციის ფენომენს, ჯერ კიდევ დაუმთავრებელ მეტამორფოზას, სიკვდილსა და დაბადებას, ზრდასა და ჩამოყალიბებას. ამ იმიჯში ჩვენ აღმოვაჩინთ ტრანსფორმაციის ორივე პოლუსს, ძველსა და ახალს, მომაკვდავს და ახალშობილს, მეტამორფოზის დასაწყისსა და დასასრულს“.¹¹⁷

¹¹⁷ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky (Cambridge: M.I.T. Press, 1968), 24.

ორი ძმის ისტორია ფილმში გაჟღერებული რასისტული ციტატის პარალელურად ვითარდება „როცა თეთრი ბიჭი გარბის, ის ჩემპიონია, მაგრამ როცა შავი ბიჭი გარბის, ის ქურდია“. მაკ ნაიმას ანტაგონისტად ვერჩელსა პიეტრო პიეტროა გვევლინება, რომელიც მეტაფორულად კანიბალს განასახიერებს, მდიდარ ინდუსტრიალისტს, რომელიც დაკავშირებულია ამერიკის შერთებულ შტატებთან და აპოლოგეტი და აგენტია თავისუფალი საბაზრო ეკონომიკის. სინამდვილეში, ის არა პროგრესის და მოდერნიზმის სიმბოლოა, არამედ წარმოადგენს ახალ გამდიდრებულთა კლასს, რასაც მოწმობს მისი თითოეული ქმედება და სიტყვა, ისევე როგორც მისი სახლის ინტერიერი. ანდრადე, მისი ჩვენებით, კულტურულ და ეკონომიკურ იმპერიალიზმს აკრიტიკებს და ბრაზილიის ხრწნის ფაქტორად საერთაშორისო კანიბალისტურ კაპიტალიზმს მიიჩნევს.

ვენჩესლაუს და მაკუნაიმას შორის დაპირისპირება ყალბია, რადგან კლასობრივი საკითხის უგულვებელყოფით წარმოებს, მაშინ როცა მაკუნაიმა მხოლოდ ინსტინქტურად აცნობიერებს არსებული რეალობის კონკურენციისა და დარვინისტულ პარაზიტოზზე დაფუძნებულ ლოგიკას და იმას, რომ „მუშაობაზე უარის თქმა ჩაგრულთა შურისძიებაა, რომელსაც ფილმში მთავარი გმირის გზის ჩვენებით ცხადყოფს, მაგრამ მხოლოდ მოკლევადიანი მოქმედების მეთოდით, ყოველგვარი ფართო ისტორიული ჰორიზონტის გარეშე“.¹¹⁸ რამდენადაც საბოლოო ჯამში, საკუთარ თავს, თანამედროვე სამყაროს კონსუმერულ ლოგიკას უქვემდებარებს და მიუხედავად „გიგანტ კანიბალზე“ (ასე უწოდებს ფილმის ნარატორი ვენჩესლაუს) შურისძიებისა, ბოლომდე ვერ ჯანყდება გაბატონებული სტატუს კვოს წინააღმდეგ.

ფილმში ასევე ვეცნობით ინდიელ სოფარას, რომელიც მაკუნაიმას ტყეში წაიყვანს და თეთრ პრინცად გადააქცევს, რის შემდგომაც ფილმში სექსუალობის საკითხი

¹¹⁸ Ismail Xavier, *Allegories of Underdevelopment Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema* (University of Minnesota Press; First edition, 1997), 151, <https://www.upress.umn.edu/book-division/books/allegories-of-underdevelopment>.

შემოდის. საკვანძო სცენა სოფარასა და მაკუნაიმას შორის სწორედ აქ თამაშდება. „სოფარას აცვია ტომრის კაბა, რომელსაც პროგრესული ალიანსის ემბლემა აქვს. უფრო ღრმა დონეზე, ეს არის უცხოური ალიანსი პროგრესისთვის (ჩრდილოეთამერიკული იმპერიალიზმი), რომელიც მაკუნაიმას (ბრაზილია) აძლევს განვითარების სახეს (ე.წ. ეკონომიკური სასწაული) [...] როგორც სოფარას/ცეცის სურს მაკუნაიმა/პერის სექსუალურად გამოყენება, ამერიკულ კაპიტალიზმი ცდილობს ბრაზილიის ეკონომიკურად მოხმარებას“.¹¹⁹

როდესაც მაკუნაიმა, ძმებთან ერთად, ტყიდან ქალაქში გადაწყვეტს გადასვლას, ანდრადის „სინემა ნოვოსთვის“ ემბლემური თემა შემოაქვს მიგრაციის სახით და კავშირს ტყესა და ქალაქს შორის არა მითოსური, არამედ სოციოლოგიური და ეკონომიკური საფუძვლებით აკავშირებს, რასაც თან სდევს მძლავრ სიტყვები უმუშევრობასა და უნაყოფო ცხოვრებაზე, რომლის წინაშეც ძმები აღმოჩნდებიან; ანდრადის ქალაქში ჩაპლინისეული მანქანის თემას აღწერს, როდესაც მაკუნაიმა ღამის ქალაქში ნეონისეულ განათებებს და მანქანის შუქებს აკვირდება, როგორც ცივილიზაციისა და ტექნოლოგიური პროგრესის ყალბ სიმბოლოს, რასაც თან ერთვის კადრს მიღმა ხმა - „ამჟამად მან არ იცოდა თუ რა იყო მანქანა და ვინ იყო ხალხი ამ ქალაქში... გმირმა ერთი კვირა გაატარა ჭამისა და მოწონების გარეშე, მხოლოდ მანქანაზე ფიქრობდა“.

გროტესკული მოგზაურობის, ფათერაკების, „გიგანტ კანიბალზე“ მოჩვენებითი გამარჯვებისა და მომხმარებლური სიყვარულის (ცი) დაკარგვის შემდეგ, მაკუნაიმა ტყეს უბრუნდება, სადაც აჯანყებისა და ხალხს შორის კლასობრივი ცნობიერების გაღვივების ნაცვლად, ძილს ამჯობინებს. სწორედ ამიტომ არ წარმოაჩენს რეჟისორი მაკუნაიმას კონტრკულტურის წარმომადგენლად თუ რევოლუციონერად, რასაც ერთვის ფინალური სცენა, რომელშიც მაკუნაიმა მდინარეში კვდება კანიბალი უიარას ხელით, რომელსაც „მაცდური ქალთევზა“ ასახიერებს. შემდეგ კადრში სისხლში

¹¹⁹ Randal Johnson, “Cinema Novo and Cannibalism: Macunaíma” in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 185.

მოტივტივე მის მწვანე ქურთუკს ვხედავთ, რომელიც სამხედრო კონოტაციას იძენს, რასაც ფილმის დასაწყისის მსგავსად, ვილა-ლოზისის მარში აფორმებს და ბრაზილიურ სამოქალაქო ზეიმსა და არშემდგარ რევოლუციას თვითირონიული ტონით აფორმებს. ანდრადისთვის „მაკუნაიმა“ ბრაზილიელთა ისტორიაა, რომელიც ბრაზილიამვე შთანთქა, „მთავარი თემა „თვითკანიბალიზმია“: ბრაზილია ჭამს თავის მოქალაქეებს სიღარიბისა და განუვითარებლობის გამო, მისი მოქალაქეები ჭამენ ბრაზილიას, ხოლო ბრაზილია, შესაბამისად, საკუთარ თავს ჭამს“.¹²⁰

„სინემა ნოვოს“ მესამე ფაზის სხვა გამორჩეული ფილმებია - გლაუბერ როშას „ბოროტების დრაკონი წმინდა მეომრის წინააღმდეგ“/O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969), რუი გუერას „ღმერთებისა და უკვდავების შესახებ“/Os Deuses e os Mortos (1970), ნელსონ პერეირა დუს სანტუსის „რა გემრიელი იყო ჩემი პატარა ფრანგი“/Como Era Gostoso o Meu Francês (1971), არნალდო ჟაბორის „პინდორამა“/Pindorama (1971), ლეონ ჰირშმანის „სან ბერნარდო“/ SÃO BERNARDO (1972) და ხორხე ბოდანცკისა და ორლანდო სენას „ირაკემა: ამაზონური გარიგება“ / Iracema: Uma Transa Amazônica (1974).

როშას „ბოროტების დრაკონი წმინდა მეომრის წინააღმდეგ“ „სიზმრისეული ფაბულითა“ და „კინემატოგრაფიული ექსტაზურობით“ გადმოცემს ბრაზილიის კოლონიურ ისტორიასა და პოლიტიკას, სიმბოლური და მითური პერსონაჟებით. ფილმის ნარატივი ბინარულია და შეპირისპირებასა და ბრაზილიური კულტურის მრავალგანზომილებიან ბუნებაზე მიგვითითებს, რაც გამოხატულია ფერადკანიანი და თეთრკანიანი გმირების, ქრისტიანული და პაგანური რელიგიის, ინდუსტრიული და სასოფლო ყოფის ჩვენებითა და კონტრასტულობით. ანტონიო კანგასეიროს ბანდის მკვლელია, რომელიც ჩვეულებრივი მკვლელისგან, იდეალიზმით და ბრაზილიის ჩაგვრით მოცული ისტორიის, ე.წ. კოლექტიური ფსიქოზის გამტარი ხდება. როშას კამერა კი გამუდმებით ეძებს შიმშილსა და ძალადობას შორის

¹²⁰ Ibid., 189.

დიალექტიკურ კავშირს, რასაც კარნავალური ესთეტიკით, მუდამ მოძრავი და ხისტი კამერითა და მუსიკალური გაფორმებით ახერხებს, რომასეული გაუცხოების ეფექტით, რაც თავდაპირველად მაყურებელს ფიქრისა და დისტანციიდან დაკვირვების შესაძლებლობას აძლევს, ფილმის მეორე ნახევარში კი, ემოციურად დაკავშირების.

ანტონიო ბრაზილიური ალეგორიის მთავარი საყრდენია, რომელიც წარსულში მოგზაურობს და ამ მოგზაურობას გზის პირას, ბენზინგასამართ სადგურთან ასრულებს. ეს არის გადასასვლელი ორ სამყაროს, სერტაოსა (sertão)¹²¹ და ქალაქს შორის, რაც ბრაზილიის ორგანოზომილებიან ბუნებას უსვამს ხაზს. სერტაო, სადაც ფილმის მოქმედება ვითარდება, აქ არა მხოლოდ დახურული და მარგინალური მიკროკოსმოსია, რომელიც ერის ალეგორიად გვევლინება, არამედ გაურკვეველი ღია სივრცე, რომელიც ასახავს დანარჩენ ქვეყანასთან არსებულ წინააღმდეგობრივ ურთიერთობებს. უდაბური სივრცე ტრადიციულად კანონის უზენაესობის მიღმაა და რომასთვის წარმოადგენს „მითოსურ რეგიონს“, ბრაზილიის მივიწყებულ გულს, რომლის სიმბოლო მაგისტრალი ერთდროულად ირეკლავს ბრაზილიის ისტორიასა და პოლიტიკურ აწმყოს.

რომას ფილმის სტილისტურ და რევოლუციურ ესთეტიკას იზიარებს გუერას ფილმი „ღმერთებისა და უკვდავების შესახებ“. ცნობილი, ავსტრიული წარმოშობისა და ამერიკაში ემიგრირებული კინოკურატორი, ამოს ფოგელი (1921-2012) ფილმს ბაროკოს რეალიზმით სავსე ავანგარდისტულ და რევოლუციურ ნაწარმოებად მოიხსენიებდა და ბრაზილიის მაღაროების ამერიკელ მფლობელებსა და ლიბერალებს მასში ჩაღრმავებასა და დამოუკიდებლობის მოთხოვნების

¹²¹ ისტორიული ტერმინი სერტაო (sertão) არის „შიდამხარე“ ბრაზილიაში, ატლანტის ოკეანის სანაპირო რეგიონებიდან მოშორებული ტერიტორიები, სადაც პორტუგალიელები პირველად მე-16 საუკუნეში დასახლდნენ. წარმოადგენს აუთვისებელ და მშრალ რეგიონს, სადაც დღემდე გრძელდება ბრძოლა სიღარიბის, გვალვისა და პოლიტიკური კატაკლიზმების წინააღმდეგ.

გააზრებისკენ მოუწოდებდა.¹²² სამხედრო დიქტატურისა და მისი თანმდევი ცენზურის გამო გუერა ცვლის მოქმედების დროს და ბრაზილიის პირველი რესპუბლიკის ეპოქაში გადააქვს (1910-1920 წლებში). მისი მთავარი ხაზი ნეოკოლონიური სისტემის კრიტიკა ხდება, რასაც ალეგორიულად ახერხებს. წარსულზე დაბრუნების მიუხედავად, გუერასთვის მნიშვნელოვანი ხდება აწმყო და თუ რა ფორმებით მეორდება ისტორია, რაც მარქსის ცნობილი შენიშვნის მსგავსად ფორმირდება ფილმში: „პირველად როგორც ტრაგედია, მეორედ როგორც ფარსი“.¹²³

გუერა ყურადღებას ამახვილებს სოციალურ უთანასწორობასა და კასტურ სისტემაზე, ოლიგარქიული ბატონობის დამღუპველ შედეგებსა და მმართველი კლასის „კანიბალისტურ ბუნებაზე“, რომელიც პასუხისმგებელი ხდება ძალადობასა და ჩაგვრის თითოეულ გამოვლინებაზე. ამ ყველაფერს რეჟისორი სიურრეალისტური ენითა და პოლიტიკური ალეგორიებით ახერხებს და ასოციალური სახელმწიფოს მხრიდან განხორციელებულ სტრუქტურულ და ინსტიტუციურ ძალადობას სოციალური, რევოლუციური ტიპის ძალადობას უპირისპირებს.

მესამე ფაზის კიდევ ერთი გამორჩეული ფილმია ნელსონ პერიერა დუს სანტუსის „რა გემრიელი იყო ჩემი პატარა ფრანგი“, გროტესკული ეპოსი, რომელიც მე-16 საუკუნის ბრაზილიაში გვამოგზაურებს (იმდროინდელ რიო დე ჟანეიროში) და ტუპინამბას ცივილიზაციაზე მოგვითხრობს. პირველყოფილ ინდიელებს მკაცრად ატყვევებ კოლონიალიზმის კვალი და მიუხედავად იმისა, რომ სანტუსი აბორიგენულ კულტურაზე გვიამბობს, გვიჩვენებს მათ რიტუალურ ტრადიციებს, კანიბალურ აქტებს, რითიც აერთიანებს მითსა და ისტორიას. მისთვის ტომობრივი კულტურა არათუ პირველყოფილი და ბარბაროსულია, არამედ თავისთავადი და უნიკალური. რეჟისორი მოქმედების ცენტრში ადგილობრივ ტომში მოხვედრილ ფრანგ მეზღვაურ

¹²² Amos Vogel, *The Barometers of Pain* (New York: The Village Voice, June 17, 1971), 57.

¹²³ Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (Zodiac and Brian Baggins for Marx/Engels Internet Archive 1995, 1999), 5, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/18th-Brumaire.pdf> (23.06.2023).

მამაკაცს, ჟანს (არდუინო კოლასანტი) ათავსებს და აჩვენებს, თუ როგორ შედის მისი სახით „უცხო კულტურა“ ტომობრივი კულტურის წიაღში, რაც ფინალში მისი კოლექტიური მკვლევლობითა და კანიბალური რიტუალით სრულდება. ამ აქტს მეტაფორული ფუნქცია აქვს და ისტორიული შურისძიების მოტივს ათამაშებს, როდესაც ადგილობრივი „პრიმიტიული ბრაზილიელები“ ევროპელს იმონებენ და შემდეგ ჭამენ.

სანტუსი ხაზგასმის გვეუბნება, რომ ისინი „ომის მეგობრები და მშვიდობის მტრები არიან“, რაც თავსმოხვეული პაციფისტური ფილოსოფიის სრული უარყოფაა, რამდენადაც „პიროვნების დონეზე, ძალადობას (როგორც განმათავისუფლებელი ბრძოლის ნაწილს), განმწმენდი ძალა გააჩნია. აბორიგენი არასრულფასოვნების კომპლექსისგან, სასოწარკვეთილებისა და უმოქმედობისგან თავისუფლდება; ის უშიშარი ხდება და საკუთარი თავის პატივისცემას იბრუნებს“.¹²⁴

რამდენადაც ეგზოტიკური უნდა ჩანდეს დასავლელი მაყურებლისთვის, თბილ ტანსაცმელში მოკალათებული თეთრკანიანისთვის „შიშველი“ და „ველური“ ბრაზილიელების ყურება, რამდენადაც გროტესკულად შეიძლება ჩანდეს მათთვის ფილმის „ტროპიკალისტური“ სტილი, მისი „ანთროპოლოგიური“ კინოენა რეინტერპრეტაციის შესაძლებლობას აღვივებს და საფრანგეთისა და ბრაზილიის ურთიერთკავშირის (დამპყრობელისა და მონის) ხისტ და წინააღმდეგობრივ მანიფესტაციას გვთავაზობს.

„მაყურებელს გადასცემს იმის სიმულაციას, რაც დაიკარგა, არა მხოლოდ დროის გამო, არამედ შერჩევითი კულტურული პროცესის [რომელიც ჩამოყალიბდა] ბრაზილიის დომინანტური კლასის ინტერესებითა და ღირებულებით, რომელიც

¹²⁴ Frantz Fanon, *The Wretched Of The Earth*, 88.

იდენტიფიკაციას ყოველთვის ევროპელებთან, განსაკუთრებით კი ფრანგებთან ახდენდა“.¹²⁵

სანტუსი ამ ყველაფრის დემისტიფიკაციას ახდენს, რაც ყველაზე მკაფიოდ, ფრანგი მამაკაცისა და ადგილობრივი გოგონას, სეზოიპეპეს რომანტიკულ ურთიერთობაში ვლინდება. მათი „სიყვარული“ კი მომხმარებლური სიყვარულია, რამდენადაც მათი ერთმანეთისადმი მიმართება „ეზოტიკურ მზერასა“ და სექსუალურ ინტერესზე დგას. მამაკაცისთვის ის „უცხო ხილია“, ხოლო გოგონასთვის „ცივილიზაციის პირშო“. მიუხედავად იმისა, რომ ერთ-ერთი ფინალური სცენისას ფრანგი მას ზღვის გადაღმა გაქცევასა და მისთვის აქამდე არნახულ „ლამაზ საწოლსა“ და კომფორტს სთავაზობს, სეზოიპეპე მას უკანალში ესვრის ისარს, ხოლო ფილმის ფინალში, ახლო ხედით ვხედავთ, თუ როგორ უემოციოდ ჭამს ის მამაკაცს, რითაც საბოლოოდ ათვითცნობიერებს და იღებს მას მტრად, რომელიც უნდა განადგურდეს.

ლეონ ჰირშმანის „სან ბერნარდო“ ბრაზილიელი მოდერნისტი მწერლის, გრასილიანო რამოსის (1892-1953) ამავე სახელწოდების რომანის ეკრანიზაციაა, რომელიც ღარიბი გლეხის პაულო ჰონორის (ოტონ ბასტოსი) ისტორიას გვიამბობს, რომელიც მდიდარი და გავლენიანი ფერმერი ხდება. უეცარი გამდიდრების, ბრაზილიური „ეკონომიკური სასწაულის“ შემდეგ (რაც ბრაზილიაში ვიწრო ელიტურ ჯგუფს შეეხო, მასა და ქვეყანა კი კვლავ სიღარიბეში დარჩა), ის კარგავს როგორც რეალობასთან, ასევე საკუთარ მეუღლესთან, მადალენასთან ემოციურ კავშირს, რამდენადაც მისი ცნობიერება კაპიტალის მუდმივი ზრდის სურვილსა და ფულადი კუპიურების ტყვეობას ექვემდებარება, ხოლო „ადამიანური სითბო და კონტაქტი „იხარშება“ იმაში, რასაც მარქსი მოიხსენიებს „ეგოისტური გაანგარიშების ყინულოვან წყაროდ“.¹²⁶

¹²⁵ Darlene J. Sadlier, *Brazil Imagined: From 1500 to the Present* (Austin, Texas: University of Texas Press, 2008), 74.

¹²⁶ Robert Stam, Randal Johnson, “Sao Bernardo: Property and the Personality” in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 201.

პაოლო ჰონორიოს დეგრადაციის პროცესს სტატიკური, გაუჭრელი და ფართო კადრებით ვუყურებთ, რაც მისი პიროვნული იზოლაციისა და შინაგანი ცვლილების გამტარი ხდება და რასაც კაეტანო ველოსოს მღელვარე მუსიკა დრამატიზმითა და ემოციებით ავსებს. ლაურო ესკორელის (1950) კამერა (ფართო ჩარჩოებით), ერთი მხრივ, მიწაზე მუშაობის პროცესს შორი ხედებით ირეკლავს და ამის მიუხედავად მუდამ აჩენს სივრცის (კერძო საკუთრების) შემოფარგულობის შეგრძნებას, მეორე მხრივ კი, ახლო კადრებით აკვირდება პაოლოს და მამაკაცის ფრუსტრაციას, „გაუცხოებული მზერით“ წარმოგვიდგენს. ხოლო თავად ჰირშმანი თხრობას პაოლოს პერსპექტივიდან ავითარებს, რომელიც იმგვარად მოგვითხრობს ისტორიას, როგორც თავად ახსოვს (კადრს მიღმა ხმით). მისი ქვეცნობიერის ნაკადი ეკრანზე გაუცხოებითა და პოლიტიკური სიციხადით მოდის, რამდენადაც ვხედავთ მის მიმართებას ადამიანებთან და განსაკუთრებით, მეუღლესთან, რომელიც მალევე ხდება მისთვის უცხო, „კომუნისტური იდეოლოგიის“ გამტარი. მისთვის კერძო საკუთრების იდეასა და კუპიურებზე მნიშვნელოვანი ადამიანური ემოციები და სამყაროს მატერიალისტური ახსნა ხდება, რომლის სრული ანტიპოდიც, თავად პაოლოა.

ყველაზე შემზარავი და დეჰუმანური ფილმის მსვლელობისას, პაულოს შვილის კადრს მიღმიდან შემომავალი ტირილის ხმაა, რომელსაც მაყურებელი ვერასდროს ხედავს, რამდენადაც თავად მამაკაცი ვერ ხედავს საკუთარ შვილს. ამ მხატვრული გადაწყვეტით რეჟისორი კინოს ისტორიაში დეჰუმანიზაციის ერთ-ერთ ყველაზე მტკივნეულ და ტრაგიკულ გადაწყვეტას გვთავაზობს.

მიუხედავად იმისა, რომ „სინემა ნოვოს“ მოძრაობა მალევე დასრულდა, მისი გავლენები ბრაზილიური კინოს შემდგომი განვითარების პროცესში განუზომელია. 80-იანი წლებიდან, ბრაზილიელი რეჟისორები ფილმებში ხშირად აყალიბებენ პირდაპირ თუ ირიბ დიალოგს "სინემა ნოვოს" ფილმებთან. ქალაქსა თუ სოფელში არსებული ძალადობის საკითხმა, ბრაზილიურ კინოში სოციალური და

პოლიტიკური საკითხების განხილვასთან ერთად, წინ წამოწია ეთიკისა და ფსიქოლოგიის საკითხები, აირეკლა ორგანიზებული დანაშაულის სხვადასხვა გამოხატულება, სოციალური სივრცეების სისასტიკე, რომელშიც სახელმწიფომ დაკარგა ყველანაირი კონტროლი. თუ "სინემა ნოვოს" ფილმებში ძალადობა სამართლიანობისა და ღირსების აღდგენის მთავარ ინსტრუმენტად იქცა, თანამედროვე ბრაზილიურ კინოში ხშირად იმედგაცრუებული და ტრავმებით შეპყრობილი გმირების სამყაროზე რეფლექსიის უეცარი და უკონტროლო გამოვლინებაა.

ამ პერიოდიდან მოყოლებული, აღსანიშნია ისეთი ფილმები, როგორცაა „პიშოტე: ყველაზე სუსტის კანონი“ / Pixote: a Lei do Mais Fraco (ეკტორ ბაბენკო, 1981), „ოთხი“ / O Quatrilho (ფაბიო ბარეტო, 1995), „კანუდოსის ბრძოლა“ / Guerra de Canudos (სერხიო რაზენდე, 1997), „მუცლის ზემოთ“ / Os matadores (ბეტო ბრანტი, 1997), „ვარსკვლავური ცა“ / Um céu de estrelas (ტატა ამარალი, 1997), „როგორ იზადებიან ანგელოზები“ / Como nascem os anjos (მურილო სალესი, 1996), „მცველები“ / Boca do Lixo (ედუარდო კოუტინიო, 1992), „ორფეუ“/Orfeu (კარლოს დიეგესი, 1999), „ქრონიკულად განუხორციელებელი“ / C ronicamente inviável (სერჟიო ბიანჩი, 1999), „ცენტრალური სადგური“ / Central do Brasil (ვალტერ სალისი, 1998) და სხვა.

თანამედროვე ბრაზილიურ კინემატოგრაფში „შიმშილის ესთეტიკის“ ყველაზე მნიშვნელოვანი გამგრძელებელი კლებერ მენდოსა ფილიოა (1968), რომელიც ბრაზილიურ კინოში მუშათა და საშუალო კლასის მთავარი აგენტია. მისი კინო რეალისტური და პოლიტიკური კინოტრადიციის გააზრებითა და მისი რეპრეზენტაციით, რადიკალურ კინოესთეტიკას გვთავაზობს და გმირებს თანამედროვე ნეოკოლონიურ სოციალურ-პოლიტიკურ სტრუქტურაში ათავსებს. ფილმში „მერწყული“ / Aquarius (2006) სოციალურ განხეთქილებასა და გულგრილობას ნეოლიბერალური წესრიგი ქმნის, რომელიც ფილიოსთვის

კოლონიალიზმის თანამედროვე ფორმაა და გამოხატავს მეტასტაზებს, რომელიც ანადგურებს ქვეყანასა და უფრო საყოველთაოდ - ადამიანური ცხოვრების წესს.

მთავარი გმირის, კლარას (სონია ბრაგა) ტანჯვა ორგანიზომილებიანია: სამშენებლო ფირმა მას ბინის დროულად დატოვებას უბრძანებს და გამოსახლებით ემუქრება. მეორე მხრივ, სოციალური უთანასწორობის ორიგინალური ასახვა იმ მიზანსცენისას აღწევს ფილმის დრამატურგიულ კულმინაციას, როდესაც მდიდრებსა და ღარიბებს სადღესასწაულო დროს საერთო სივრცის გაყოფა უწევთ. ხოლო თანამედროვე ბრაზილიურ „ვესტერნში“, ფილმში „ბაკურაუ“ / Bacurau (კლებერ მენდოსა ფილიო, ჯულიანო დორნერი. 2019) მოქმედება, გლაუბერ რომას ფილმების მსგავსად, სერტაოში ხდება. ფილიო ადგილობრივ პოლიტიკურ კლასთან ერთად, იერიშს ამერიკულ იმპერიალიზმზე მიიტანს, რომელიც დამოუკიდებელ ქვეყანას უსაზღვრავს ეკონომიკური, პოლიტიკური თუ კულტურული განვითარების გზებს, მაშინ როდესაც დაუფარავი პირადი ინტერესებით მოქმედებს. ფილმში ამერიკელები და მათი „ადგილობრივი კონტრაქტორები“ იმ ტიპის სოციალური ჩაგვრისა და უთანასწორობის გაღვივების აგენტები არიან, რომლებიც ბრაზილიას კოლონიურ სახელმწიფოდ უყურებენ, ფილიო კი ეკრანზე „დეკოლონიური შემობრუნების“, „ისტორიული განმეორებისა“ და კლასობრივი წინააღმდეგობას მოტივს აღვივებს. სწორედ იმას, რაზეც გლაუბერ რომა და „სინემა ნოვოს“ სხვა ავტორები 60-70-იან წლებში საუბრობდნენ და რაც თანამედროვე ბრაზილიისთვის დღემდე გადაუჭრელ პრობლემას წარმოადგენს.

„ბაკურაუ“ ამ ყველაფრის ხისტი კრიტიკაა და „გამოხატულია დეველოპმენტალიზმის რიტორიკის საწინააღმდეგო ნარატივის არტიკულაციით“.¹²⁷, რამდენადაც, როგორც ფილიო ერთ-ერთი ინტერვიუში შენიშნავს „ყველაფერი ბაკურაუში არის ძველი ისტორია. ბრაზილია, იმ ადამიანს ჰგავს, ვისაც არ შეუძლია წარსული

¹²⁷ Julieta González, "Memories of Underdevelopment: Art and the Decolonial Turn in Latin America, 1960-1985," in *Memorias del subdesarrollo: arte y el giro decolonial en América Latina, 1960-1985* (Museum of Contemporary Art San Diego 2018), 25.

გაკვეთილებიდან სწავლა [...] „ბაკურაუმი“, გვინდოდა ბრაზილიის ადამიანური სახე გვეჩვენებინა, ჩრდილო-აღმოსავლეთზე ფოკუსირებით, რეგიონზე, რომელიც ქვეყნის ისტორიული ორგანიზების გამო ყოველთვის ბევრად ნაკლებს იღებდა, ვიდრე იმსახურებდა“.¹²⁸

ფილმების გმირების ფატალური ბედისწერა და მუდმივი უკმაყოფილება შეგვიძლია „ნაციონალურ დიაგნოზად“ აღვიქვათ, რომელიც პოლიტიკური იმედების გაქარწყლებითაა ნაკარნახევი: „ისტორიამ დაგვამარცხა. ვერცერთი ახალი ქრონოლოგია ვერ წაშლის ამ ფაქტს. ისტორიის ღალატი იმდენად ღრმაა, რომ მისი პატიება შეუძლებელია „პოსტ“ ეპოქაში (პოსტმოდერნიზმი, პოსტმარქსიზმი). არსებობს ნამდვილი ტრაგედიის შეგრძნება თანამედროვეობის ოცნებების დამსხვრევაში - სოციალურ უტოპიაში, ისტორიულ პროგრესსა და ყველასთვის საჭირო მატერიალურ სიმრავლეში“.¹²⁹

ბრაზილიურ კინოზე მსჯელობა კი მისი მთავარი ფუძემდებლის, გლაუბერ რომას სტატიის „გვალვიდან პალმის ხეებამდე“ (1970) მოშველიებით შეგვიძლია დავასრულოთ, რომელიც რეჟისორებს საკუთარი „პრიმიტიულობის“ პოპულარულ რევოლუციურ ესთეტიკად გადაქცევისკენ, დიალექტიკური ფილმების წარმოებისა და იმპერიალისტური კინოს ეროვნული ბაზრიდან განდევნისკენ მოუწოდებდა. მკაფიოდ ამბობდა, რომ „მესამე სამყაროს კინორეჟისორებს პოლიცია აწამებს. მათ ფილმები უნდა გადაიღონ. ჭეშმარიტი საერთაშორისო ურთიერთობა ამ პრინციპებზე უნდა იყოს დამყარებული: აღარც პატერნალიზმი, აღარც სენტიმენტალური სოლიდარობა, აღარც დამცირება, აღარც უსასყიდლო აგრესია და უპირველეს

¹²⁸ „ბაკურაუს“ შემდეგ, ჟერ ბოლსანაროს მთავრობა ბრაზილიის კინოინდუსტრიას საფრთხეში აგდებს", Cinexpress.ge, <https://cinexpress.ge/2021/01/06/91/> (23.06.2023).

¹²⁹ Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge, Mass., The MIT Press, 2000), 68.

ყოფლისა, არანაირი რჩევა! სურათებს არ სჭირდება თარგმანი და მემარცხენე სიტყვები ვერ გადაარჩენს მემარჯვენე სურათებს“.¹³⁰

ეს სიტყვები უბრალო პოეტურ ქარაგმად არ უნდა მივიჩნიოთ, რამდენადაც ის ატარებენ საყოველთაო რევოლუციურ სიმღერის მოტივს: „ასე რომ, დედამიწაზე, ჩვენი სხეულებიდან გამომდინარე სიმღერა იბადება, ომის, მზის, მოსავლის, ვულკანების სიდიდის“.¹³¹

¹³⁰ Glauber Rocha, "From the Drought to the Palm Trees (1970), in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (Columbia University Press, 1995), 89.

¹³¹ Pablo Neruda, *Canto Geral*, Círculo do livro S.A, Copyright by Matilde Neruda (São Paulo, Brasil), 101.

1.6. ბოლივია - მოკლე ისტორიული წანამძღვრები

ბოლივიის ისტორია, ბრაზილიის მსგავსად, საუკუნოვანი კოლონიალიზმის პერიოდითა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლით ხასიათდება. მე-14 საუკუნეში ბოლივიის ტერიტორია ინკებმა დაიპყრეს, რის შემდეგაც, 1558 წელს, მათი იმპერია ესპანელებმა დაამხეს და მმართველობა რამდენიმე დასახლებაზე დაამყარეს. ტერიტორიებზე მასობრივად დაიწყეს ვერცხლისა და სხვა ძვირფასეულობის მოპოვება და ინდიელებისა და ძირძველი მოსახლეობის ეკონომიკური და შრომითი ექსპლუატაცია, რასაც თან ახლდა ესპანელების წინააღმდეგ გაჩენილი ამბოხებები. 300 წლის განმავლობაში ესპანეთი ინარჩუნებდა კოლონიურ ძალაუფლებას ტერიტორიაზე და მის მაქსიმალურ ათვისებას ცდილობდა.

ესპანელებმა კოლონიური ექსპლუატაცია ზემო პერუს¹³² მაღალმთიან რეგიონებში დაიწყეს. ერთი მხრივ, დააწესეს ფისკალური მოთხოვნები და ადგილობრივ მოსახლეობას ხარკის პოლიტიკით ექსპლუატაციის საფარქვეშ გარკვეული ეკონომიკური და სოციალური წესრიგი დაუწესეს. პოტოსი ესპანეთის კოლონიური პერიოდისას, ზემო პერუს რეგიონში შემავალი ერთეული და ბოლივიის პოტოსის დეპარტამენტის დედაქალაქი იყო, პირველი „ვერცხლის ციკლის“ (1545-1570) მთავარი საბადო. ესპანელი იურისტი და ეკონომისტი ხუან დე მატთანკო (1520-1579) ამ პროცესს კომერციული კაპიტალიზმის აღმავლობის ხანად მოიხსენიებდა, რამდენადაც მიიჩნევდა, რომ „რაც უფრო მეტი ინდიელი იქნება პოტოსსა და პორკოში, მით უფრო მეტ ვერცხლს მოიპოვებენ; როცა მათი რიცხვი გაიზრდება,

¹³² დასახლებული მიწა, რომელსაც ესპანელი კოლოლიანისტები (Audiencia y Cancillería Real de La Plata de los Charcas) მართავდნენ. ბოლივიის დამოუკიდებლობის ბრძოლის შემდეგ, რეგიონმა მოიპოვა დამოუკიდებლობა და სიმონ ბოლივარის პატივსაცემად, ახალ ქვეყანას ბოლივია ეწოდა.

ისინი მოიხმარენ უფრო მეტ კოკას და პურს, მეტი ტანსაცმელი ექნებათ და შესაბამისად, მათ მოუწევთ მთებიდან მეტი ვერცხლის მოპოვება“.¹³³

ეს ერთი შეხედვით უწყინარი სიტყვები, რომლებშიც კაპიტალისტური საბაზრო გაცვლითი ლოგიკის შინაარსი იკითხება (ესპანელები ადგილობრივ და აბორიგენ მოსახლეობას ვერცხლის სანაცვლოდ კოკას, სიმინდსა და ქსოვილს სთავაზობდნენ), თავის მხრივ მალავს კოლონიალური ჩაგვრის მექანიზმს, რომელიც შრომასა და შრომით მოპოვებულ დოვლათს კოლონიზატორის ეკონომიკურ ინტერესებს უქვემდებარებს.

სამსაუკუნოვან კოლონიურ მმართველობას თან ახლდა აჯანყებები, რომელთა უმეტესობაც ესპანელებმა ჩაახშეს (აღსანიშნია 1809 წლის აჯანყება ჩუკისაკაში). გადამწვეტი აღმოჩნდა აიაკუჩოს ბრძოლა (1824), რომელშიც დამოუკიდებლობისთვის მებრძოლ რაზმს სიმონ ბოლივარი (1783 - 1830) და ანტონიო ხოსე სუკრე (1795 - 1830) ხელმძღვანელობდნენ და რომელიც ზემო პერუს დამოუკიდებლობის მოპოვებით დაგვირგვინდა, ხოლო ქვეყანას ბოლივარის საპატივცემულოდ, ბოლივია ეწოდა.

შემდეგი მნიშვნელოვანი ისტორიული პერიოდი ჩაკოს ომს (1932-1935) უკავშირდება, რომელმაც დაასრულა ფეოდალური ბურჟუაზიისა და მმართველი კლასების ბატონობის ეტაპი და გზა გაუხსნა ადგილობრივი პროლეტარიატის სცენაზე გამოჩენას. გარემოებით ისარგებლა პოლკოვნიკმა დევიდ ტორომ (1898-1977), რომელმაც ფსევდო სოციალისტური პარტია ჩამოაყალიბა, მაგრამ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი პოლიტიკის დალატისა და კაპიტალისტური თამაშების წესების გამო, ხალხი მას განუდგა.

ამის შემდეგ რამდენჯერმე შეიცვალა პოლიტიკური ძალა, თუმცა მუშათა კლასის ყველა ნაბიჯი კონტროლდებოდა, რის საპირისპიროდაც ისინი ბოლომდე იცავდნენ

¹³³ Juan Matienzo, *Gobierno del Peru* (Buenos Aires: Cfa. Sud-americana de Billetes de Banco, 1910), 73.

საკუთრების იდეასა და კაპიტალისტური მოგების ხელშეუვალ წესს. 1952 წლის 9 აპრილს, ლა პაზის ქუჩებში ბოლივიურ პარტიას - Movimiento Nacionalista Revolucionario - მუშათა კლასი და შეიარაღებული სტუდენტები შეუერთდნენ, რასაც დაემატა მაღაროელების მასობრივი წინააღმდეგობა, რის შედეგადაც 19 აპრილს სახელმწიფო ჯარი დანებდა და ძალაუფლება ხალხის ხელში გადავიდა.

„1952 წლის ბოლივიის რევოლუციამ გამოიწვია ბოლივიის საზოგადოების დრამატული და მუდმივი რესტრუქტურირაცია. ძალაუფლება ჩამოართვეს პატარა ექსპლუატაციურ ელიტას, რომელიც მას საუკუნეების განმავლობაში იცავდა; [...] მემამულეები იძულებით განდევნეს, გააუქმეს შრომითი გადასახედები და მიწა იმ გლეხებს გადასცეს, რომლებიც მასზე მუშაობდნენ“.¹³⁴ მუშათა კლასის წარმომადგენლებმა, რომელთაც ხშირად ანაზღაურებისა და ექსპლუატაციის პირობებში უწევდათ შრომა მესაკუთრის მონობაში და წარმოადგენდნენ არა ინდივიდებს, არამედ სამუშაო დაზგასა და საბაზრო აგენტების „უძრავ ქონებას“, ადამიანური ცხოვრება დაიბრუნეს. მათი ჩახშული და მკვდარი პირიდან კვლავ დაიბადა ამ დრომდე „დაკარგული ამერიკა“, რათა კვლავ აეჟღერებინათ მაჩუ-პიქუსტვის¹³⁵ მიძღვნილი სიმღერა: „მაჩუქე ბრძოლა, რკინა, ვულკანები. მაგნიტებივით მიგვიწებე სხეულები. მოდი ჩემს ძარღვებთან და ჩემს პირთან. ილაპარაკე ჩემი სიტყვებითა და ჩემი სისხლით“.¹³⁶

¹³⁴ J. Kelley and H.S. Klein, *Revolution and the Rebirth of Inequality* (Berkeley, 1981), 123.

¹³⁵ მაჩუ-პიქუ, იგივე ძველი მწვერვალი, ინკების კოლუმბამდელი, XV საუკუნის ციტადელია პერუში, რომლის მშენებლობაც დაახლოებით 1400 წელს დაიწყო და რომელსაც "ინკების ქალაქის" სახელით მოიხსენიებენ.

¹³⁶ From the Heights of Maccho Picchu by Pablo Neruda, ალექსანდრე გაბელიას თარგმანი

1.7. ბოლივიური კინემატოგრაფი - კინო ხალხის ხელთ

1960-იან წლებში ბრაზილიური „სინემა ნოვოსა“ და არგენტინული „მესამე კინოს“ კვალდაკვალ, ბოლივიურმა კინომაც დაიწყო აღორძინება და გამოღვიძება. მოძრაობა, რომელმაც კომერციული კინოს უარყოფითა თუ რეჟისორის კულტის დანგრევით, საყოველთაო პრინციპებზე დაფუძნებული კინოწარმოების პროცესი წამოიწყო. მოძრაობის ლიდერი ბოლივიელი რეჟისორი ხორხე სანხინესი (1836) იყო, რომელმაც 1966 წელს დაარსა ბოლივიური კინოწარმოების კომპანია - Ukamau, რომელიც ყურადღებას აიმარას ხალხის როგორც ისტორიულ, ასევე თანამედროვე ყოფასა და სოციალურ-პოლიტიკურ გარემოებებზე აკეთებდა.

სანხინესი გარდა რეჟისორობისა, ბოლივიური კინოს მთავარ თეორეტიკოსად მოგვევლინა, რომელმაც ადგილობრივ კინოს საბაზისო პოლიტიკური და იდეოლოგიური ნიადაგი შეუმზადა. მისი ტექსტების ფორმა, ფილმების მსგავსად, მარქსისტულ ესთეტიკურ ტრადიციას დაეფუძნა, რაც ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკურ მთლიანობად მოაზრებაში გამოიხატა, რამაც მისი კინო ბერტოლტ ბრეხტის გააზრებულ ხელოვნების ცნებას - „მხიარული და მეზრძოლი სწავლება“ დაუქვემდებარა.

მიჩიგანის უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, ხავიერ სანხინესი (1948) ხორხე სანხინესის კინოს აღწერისას, ფუნდამენტურ კონფლიქტად თანამედროვე ბოლივიის ცენტრის დუალურ ბუნებას მიიჩნევს, დასახლებული ძირძველი უმრავლესობითა და პოლიტიკური ელიტით, რომელთაც ეროვნული სახელმწიფოს აშენება სურდათ და მხარს უჭერდათ კრიოლო (თეთრი) და მეტისი (შერეული

თეთრი და ადგილობრივი, ან სრულად აკულტურირებული ადგილობრივი) ელიტა, მაშინ, როცა ამ დრომდე კოლონიალიზმი გადაუჭრელ საკითხს წარმოადგენდა.¹³⁷

თანამედროვე კულტურასთან ასიმილაციას ადგილობრივი ელიტა ძალადობის გზით ცდილობდა, ძირძველი ცნობიერებისა და წარსულის გადააზრების გარეშე. ამ ზეწოლის საპირწონედ, სანხინესმა კინო მოიხელთა კოლონიური ისტორიისა და თანამედროვეობას შორის დიალოგისთვის, რათა მუშათა კლასის ისტორია და აწმყო სისტემურად, კლასობრივი მოტივებით წაეკითხა.

ხორხე სანხინესის პირველი მანიფესტი - „მებრძოლი კინო“/Un cine militante - 1971 წელს გამოქვეყნდა, რომელშიც ზედმიწევნით მოიხაზა როგორც კინოს რევოლუციური და საგანმანათლებლო, ასევე პოეტური და შემოქმედებითი კონტურები. მანიფესტში სანხინესი არა მხოლოდ თანამებრძოლ კინორეჟისორებს მიმართავს, არამედ ყურადღებას ამახვილებს რეალობით დამძიმებულ ჩაგრულთა კლასზე, რომლის ყოველდღიური ჭირი და ვარამი მებრძოლ კინორეჟისორს უნდა აღეწერა: „მათ, ვინც ყველაზე ღარიბი ადგილებიდან ჩამოვიდნენ, იქ, სადაც უბედურება დღის ერთადერთი სახეა, დაწყებული ლინზების აღმოჩენით, რითაც აღმოაჩინეს ნაწიბურები, ნაგავი და ჩვილების კუბოები. იქ, სადაც ისინი ყურადღებას ამახვილებდნენ, იყო სიკვდილი, უნაყოფობა და ხალხის ტკივილი. ისინი წლების განმავლობაში დადიოდნენ იმავე ქუჩებში „დაბრმავებულნი“, და ეს იყო კამერა, რომელიც მათთვის გამადიდებელი ობიექტი აღმოჩნდა, რომლითაც ისინი გულწრფელად ხედავდნენ ობიექტურ რეალობას. უეცრად მათ დაუსვეს საკუთარ თავს შეკითხვა: „რა გავაკეთოთ?“¹³⁸ ციტატა, რომელიც ბოლივიურ რეალობაში გვიძღვება, ვლადიმერ ლენინის (1870-1924) ცნობილი პამფლეტის¹³⁹ ალუზიით

¹³⁷ Javier Sanjinés, *Mestizaje Upside-Down* (Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 2004), 23.

¹³⁸ Jorge Sanjinés, “Un cine militante,” *Cine Cubano* 68 (1971): 46, ალექსანდრე გაბელიას თარგმანი.

¹³⁹ „Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения“ - არის პოლიტიკური პამფლეტი, რომელიც ლენინმა 1901 წელს დაწერა და 1902 წელს გამოიცა.

სრულდება, რაც იმის გადაძახილია, რომ ბოლივიაში ჩაგრული მუშათა კლასი თავისთავად არ გახდება პოლიტიკური, არამედ საჭიროა მარქსისტული ავანგარდი, რომელიც ჩაგრულთა შორის რევოლუციურ იდეებს გაავრცელებს (სანხინეს კულტურული წინააღმდეგობის ნაწილში ამგვარ ავანგარდად რადიკალურად განწყობილი ბოლივიელი რეჟისორების გაერთიანება მიაჩნდა), რითაც დაუპირისპირდება დასავლურ იმპერიალიზმსა და მის ადგილობრივ ბურჟუაზიული კლასის დამქაშებს ბოლივიაში.

სანხინესის ეს იდეოლოგიური და პოლიტიკური დამოკიდებულება კარგად იკითხება მის ერთ-ერთ, პირველ მოკლემეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმში „რევოლუცია“/ *Revolución* (1963), რომელშიც ადგილობრივი მუშათა კლასის გაუსაძლის ყოფით პირობებსა და ინსტიტუციონალიზებულ შიმშილს, მათი სახალხო გამოსვლები და პოლიციური ტერორი ანაცვლებს, რომელიც ერთგვარი გადაძახილია სერგეი ეიზენშტეინის საკულტო ფილმთან - „ჯავშნოსანი პოტიომკინი/ Броненосец „Потёмкин“ (1925). სანხინესი თავადაც არ უარყოფდა ეიზენშტეინის გავლენას, თუმცა ამბობდა, რომ მასზე შთაბეჭდილება მისმა მონტაჟის თეორიამ მოახდინა. შესაბამისად, მისთვის მთავარი ამოცანა, რევოლუციური ფორმის მოხელთება, ბოლივიური რეალობის მთლიანობაში დანახვით უნდა მომხდარიყო, რაც სრულიად გამორიცხავდა გაბატონებული კომერციული კინოს ესთეტიკასა და კულტურული კოდების მიღებას, რამდენადაც „რევოლუციური ფილმი, რომელიც მხარს უჭერს რევოლუციას კომერციული ენის გამოყენებით, ყიდის თავის შინაარსს და მის იდეოლოგიას ამ ფორმით ღალატობს“.¹⁴⁰

სანხინესის კამერა ფილმში „რევოლუცია“/ *Revolución* (1963) ხისტი, რეფლექსური და სიმბოლურია, მონტაჟური ჭრები კი არა მხოლოდ ეიზენშტეინის თეორიასთან ჰპოვებს საერთოს, არამედ „კულემოვის ეფექტთანაც“, რამდენადაც მაყურებლის ემოციური მდგომარეობას ყოველთვის დიალექტიკურად დაკავშირებულ კადრები

¹⁴⁰ Jorge Sanjinés, “The Search for a Popular Cinema” in *Latin American Filmmakers and the Third Cinema*, trans. and ed. Zuzana M. Pick (Ottawa: Carleton University, 1978), 90.

განაპირობებს. მისი გამორჩეული მიზანსცენის მსგავსად, რომელიც ქუჩაში მშვიერი და მძინარე ორი ბავშვის ჩვენებით იწყება (მათი საბანი ქაღალდებია), შვილმკვდარი დედების სახეებზე ინაცვლებს და ქარხნის მძიმე სამუშაოს აღწერით გვირგვინდება („მათ თვალეებში უცნაური სიცოცხლის რწმენაა, ვინც სიკვდილს ან სიცოცხლეს აპირებს, მათ პულსში, რომელიც არ კანკალებს და არ ირხევა“.¹⁴¹), რომელსაც ფონად კუბოების მწკრივი გასდევს, რაც ბავშვების სიკვდილის ეფექტს ქმნის და პოსტრევოლუციური ბოლივიის ტრაგიკულ სურათს ეკონომიკური და პოლიტიკური კლასის ტერორთან აკავშირებს.

სანხინესის შემდეგი მანიფესტი - „ფორმისა და შინაარსის პრობლემები რევოლუციურ კინოში“ (1976) - ლათინური ამერიკის კინოს ერთ-ერთი ფუნდამენტური ტექსტია, რომელიც ბოლივიელ კინორეჟისორებს, გლაუბერ რომას „სევდიანი, მახინჯი ფილმებისა“ და სოლანასი-ხეტინოს „პამფლეტი და დიდაქტიკური ფილმების“ საპირწონედ, ძალადობრივი სამყაროს ჩვენების პარალელურად, მშვენიერების აღმოჩენისკენ მოუწოდებდა. რამდენადაც თვლიდა, რომ „რევოლუციურმა კინომ უნდა ეძებოს სილამაზე არა როგორც მიზანი, არამედ როგორც საშუალება. ეს წინადადება გულისხმობს სილამაზესა და კინოს მიზნებს შორის დიალექტიკურ ურთიერთკავშირს. თუ ეს ურთიერთკავშირი არ იარსებებს, ჩვენ მივიღებთ ბროშურას, რომელიც შეიძლება იყოს სრულყოფილი, როგორც პროკლამაცია, მაგრამ ჰქონდეს სქემატური და უხეში ფორმა“.¹⁴²

სანხინესს მიაჩნდა, რომ მშვენიერებისკენ სწრაფვა, რომელსაც საფუძვლად პოლიტიკური სიტუაციის ანალიზი და საყოველთაო დეკოლონიზაცია ედო, ჩაგრულ კლასზე ეფექტურად იმოქმედებდა როგორც სოციალურ-ეკონომიკური რეალობის გააზრების კუთხით, ასევე არქაული კულტურის უნიკალურობის ჩვენებით,

¹⁴¹ ხორხე სანხინესი: რევოლუცია, Cinexpress.ge, თარგმანი ალექსანდრე გაბელია, <https://cinexpress.ge/2023/06/27/jorgesanjines/> (29.06.2023).

¹⁴² Jorge Sanjinés, “Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema,” in *New Latin American Cinema*, ed. Michael T. Martin (Detroit: Wayne State UP, 1997), 1:62.

რამდენადაც „არ იქნებოდა უბრალო პოლიტიკური ტრაქტატი, რადგან ის გადმოსცემდა თავისთავადობის და შემოქმედების გრძნობას. გამოხატავს არა მხოლოდ საგანს, არამედ მთელ კულტურულ სამყაროს. ეს პროცესი კი დიალექტიკურია და ამ მიზეზით მნიშვნელოვნად ამარტივებს კომუნიკაციას“.¹⁴³

ეს ყოველივე, მისთვის, ანდების მთებში მცხოვრები ადგილობრივი მოსახლეობის ყოველდღიურ ცხოვრებაში, სილამაზისა და ერთიანობის გრძნობის გამოღვიძებით მიიღწეოდა, სადაც მათი ასახვა არა დასავლური თვალის მსგავსად უცხო და ეგზოტიკური იქნებოდა, არამედ აღქმული და წინააღმდეგობრივი, რაც მაყურებელს რეალობის დანახვასა და მათი კულტურის უნიკალურობის ჩვენებაში დაეხმარებოდა. რამდენადაც, როგორც სანხინესი შენიშნავს: „გვსურს რომ ჩვენი ფილმებიც გარკვეულწილად წარმოადგენდნენ ჩვენი ხალხის სულიერებასა და სილამაზეს. ფილმის გამოსახულებით, მუსიკით, დიალოგითა და სხვა ელემენტებით, ვცდილობთ ვიყოთ თანმიმდევრული ამ კულტურასთან; ჩვენ ვსვამთ საკითხს ესთეტიკური თანმიმდევრულობის შესახებ“.¹⁴⁴

სანხინესი აკრიტიკებს როგორც კომერციულ, ასევე საავტორო კინოს, რამდენადაც თვლის, რომ „ბურჟუაზიული კინო, მის ყველაზე დიდ ნამუშევრებში, არის საავტორო კინო, რომელიც გადმოსცემს რეალობის სუბიექტურ ხედვას და რეჟისორი ცდილობს ჩვენს მოხიზვლას საკუთარი სამყაროთი [...] ეს არის ინდივიდისა და ინდივიდუალიზმის, შემოქმედის კინო, რომელიც ეთერული სიმაღლიდან ქმნის კინოს პირადი აკვიატებისგან თავის დასაღწევად“.¹⁴⁵

¹⁴³ Jorge Sanjinés, “Bolivia Sanjines,” trans. John King, *Framework* 10 (1979): 32. For the original Spanish see Jorge Sanjinés, “Sobre ¡Fuera de aquí!” *Cine cubano* 93 (1979): 129.

¹⁴⁴ Jorge Sanjinés and the Ukamau Group, *Theory and Practice of a Cinema with the People*, (Willimantic: Curbstone Press, 1989), 93-4. For the original Spanish see, Sanjinés, *Teoría y práctica*, 156.

¹⁴⁵ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México D.F.: Siglo Ventiuno, 1979), 74.

ამის საპირწონედ, სანხინესი 1966 წელს იღებს პირველ სრულმეტრაჟიან ფილმს - „ეს ასეა“/ Ukamau (1966), რომელიც ბოლივიის მკვიდრი თემების პოლიტიკურ, სოციალურ და კულტურულ ჩაგვრასა და წინააღმდეგობას ეხება. კერძოდ კი ადგილობრივი მკვიდრის ისტორიას, რომლისგანაც დაწინაურებული კლასი ჯერ პროდუქტს ყიდულობს, შემდეგ კი მის ცოლს აუპატიურებს და კლავს.

სანხინესი, ერთი მხრივ, გვიყვება ამბავს შურისძიების შესახებ, ხოლო, მეორე მხრივ, აზოგადებს ისტორიას და პროტაგონისტ ინდიელს ჩაგრული მასის განუყოფელ წევრად წარმოგვიდგენს, რომელიც არა მხოლოდ ეგოისტური მოტივით იბრძვის, არამედ მის ქმედებებს გააჩნია პოლიტიკური ხასიათი, რამდენადაც თვლის, რომ ისტორია „კლასობრივ მიზნებთან უნდა მოდიოდეს თანხვედრაში, რაც საკუთრების უფლება ჩამორთმეული კლასების ისტორიულ პროექტს წარმოადგენს“.¹⁴⁶

ბოლივიელი ხალხის სალაპარაკო ენები, მათი სახლებიდან გამომდინარე უსხეულო ჩურჩული, ხშირად არტიკულირებული და ნაკარნახევია დასავლური კულტურული კოლონიალიზმის გავლენებითა და პრაქტიკით. ფილმში გმირები საუბრობენ აიმარას ენაზე, რომელიც ასახავს პირველ ენას, როგორც ბოლივიის ეროვნული მემკვიდრეობის ნაწილს. ამგვარად, სანხინესი პირდაპირი გზით აკავშირებს ინდიელი ხალხის გამოღვიძლებას ადგილობრივ ფოლკლორთან და კოლონიზებული კულტურული კოდებისგან გათავისუფლებასთან, იმდენად, რამდენადაც ფილმის „ნარატივი ასახავს მკვიდრს, როგორც სტრუქტურულად განცალკევებულს და „თანამედროვე“ ერისგან ექსპლუატირებულს... (მკვიდრი) „რეფერენტის“ კულტურული ფორმები გამოიღვიძებს და ცვლის დომინანტურ ენას (ესპანურს), რაც აფერხებს ამ უკანასკნელის ავტორიტეტულ პრეტენზიას, „იცოდეს“ კოლონიური სხვა“.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Jorge Sanjinés, “Nuestro principal destinatario,” Cine cubano no. 105 (1983), 42.

¹⁴⁷ David M. J. Wood, "Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjiné's Early Films and the National Project." *Bulletin of Latin American Research*, 2006, 25(1):63-82. DOI:10.1111/j.0261-3050.2006.00153.x.

სანხინესის, კერუას ენაზე გადაღებული, 1969 წლის ფილმი - „კონდორის სისხლი“/ Yawar Mallku - ანდელი ადგილობრივი მკვიდრი ქალების შემადრწუნებელი სტერილიზაციის ისტორიაზეა, რომელსაც ამერიკის მშვიდობის კორპუსის კლინიკა პროგრესის სახელით ახორციელებს, სინამდვილეში კი, შობადობასა და ქალთა სხეულის რეპროდუქციის აკონტროლებს ქალთა სურვილისა და მოსაზრებების სრული უგულვებლყოფით.

სანხინესმა სტერილიზაციის პროცესი კულტურული იმპერიალიზმის მეტაფორად დაინახა, „ჩრდილოეთ ამერიკის ჰეგემონიურმა ძალამ მეტისების კულტურის სტერილიზაცია მოახდინა და მოწყვიტა ის ინდური ფესვებისგან“¹⁴⁸. შესაბამისად, გაბატონებული კლასი ფილმში დასავლური თავსმოხვეული პრაქტიკის გამტარად გვევლინება, რაც „ილუსტრირებულია მათ მიერ იმპორტირებული, დასავლური იდენტობის მიღებით, რამაც დაარწმუნა ისინი ძირძველი კულტურების არასრულფასოვნებაში“.¹⁴⁹

მაშინ, როცა კერუა გვთავაზობს ეპისტემოლოგიას, რომელიც უნიკალურია ბერძნული და ლათინური გზით მოწოდებული ეპისტემოლოგიისთვის, რამდენადაც წარმოადგენდა ჩარჩოს ევროპული იმპერიული/კოლონიალური მოდერნულობის დომინანტური ისტორიის წიაღში. ამის მიუხედავად, რეჟისორი ეკრანზე არეკლავს რევოლუციურ ნოსტალგიას და გვეუბნება, რომ კაცობრიობის მომავალი უნდა იყოს კომუნალური, მსგავსად უძველესი ადგილობრივი თემებისა.

რადიკალური და ხისტი ესთეტიკისა და პოლიტიკური გზავნილების გამო ფილმმა წინააღმდეგობრივი გამოხმაურება ჰპოვა, მაგრამ ფაქტობრივი სიმართლის, დოკუმენტებისა და არაერთი განხილვის შემდეგ, ბოლივიის მთავრობამ სამშვიდობო კორპუსი ქვეყნიდან განდევნა, რასაც რეჟისორი ერთ-ერთ ინტერვიუში „იმპერიის სიფათში“ დარტყმად მოიხსენიებს.

¹⁴⁸ Mesa G., ed., *Cine Boliviano*, 142; Avellar, *A Ponte Clandestina*, 226.

¹⁴⁹ Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, 18.

სანხინესი დიალექტიკურად აღწერს ადამიანთა პიროვნული ტრაგედიის მიღმა არსებულ ადგილობრივი მოსახლეობის ფსიქიკურ და კულტურულ მახასიათებლებს და გარდა კრიტიკისა და რეფლექსიისა, მისი კინო ქმედებისკენ მიმართული კულტურული პროდუქტი ხდება, როგორც ამას აღწერს ტექსტში „კინო და რევოლუცია“ (1971) და ცხარე ცრემლებითა და ბრაზით სავსე ადამიანებში, რწმენის გაჩენის შესაძლებლობაზე საუბრობს, რათა ღირსებააყრილი ხალხი, ერთი მხრივ, მჩაგვრელი სტრუქტურებისაგან დაიხსნას, ხოლო, მეორე მხრივ, იმ უიმედობის გადალახვაში დაეხმაროს, რომელიც ფსევდორევოლუციებითა და მასობრივი ფრუსტრაციებით დაითესა სახალხო ცნობიერებაში.¹⁵⁰ სანხინესი იყენებს ევროპული ავანგარდიდან და მოდერნიზმიდან შემოტანილ „ირაციონალურ ტექნიკას“, მაგრამ ესთეტიკა და კინოენა სრულად შერწყმულია ჩაგრული ეროვნული მოსახლეობისთვის დამახასიათებელ კულტურულ და ენობრივ კოდებთან.

სანხინესის შემდეგი ფილმი - „ხალხის სიმამაცე“ / El coraje del pueblo (1971) - ბოლივიის ისტორიის კიდევ ერთი სისხლიანი ქრონიკის თავის შესახებ, კერძოდ კი, 1967 წელს Siglo XX-ს მაღაროში მთავრობის შეკვეთილი ხოცვა-ჟლეტის შესახებ გვიამბობს, დოკუმენტური სიცხადითა და დიალექტიკური თხრობით (ამ დროს ბოლივიის მთავრობა ერნესტო ჩე გევარას პარტიზანული დაჯგუფების წინააღმდეგ იბრძოდა).

სანხინესი ფილმს მაღაროელებზე თავდასხმის ჩვენებით იწყებს, შემდეგ კი თანმიმდევრულად განიხილავს ბოლივიაში მიმდინარე ეკონომიკურ და სოციალურ ექსპლუატაციას, გადატაკებული მუშების ყოველდღიურ გასაჭირს და დამნაშავე კლასის (პოლიტიკური და ეკონომიკური) ქმედებებს მარქსისტული პერსპექტივით აანალიზებს. ფილმის გმირი არა ერთი სუბიექტი, არამედ ეიზენშტეინის კინოს მსგავსად - კოლექტივია, რომელიც მჩაგვრელი ელიტის წინააღმდეგ ილაშქრებს, სანხინესი კი ჩაგვრის მიზეზშედეგობრივ კავშირზე საუბრობს და ჩაგვრის

¹⁵⁰ Jorge Sanjines, "Cinema and revolution", Cinéaste, Vol. 4, No. 3, latin american militant cinema (winter 1970-71), 13-14, <http://www.jstor.org/stable/41685720>.

ინსტიტუციონალიზებულ ბუნებაზე მიგვითითებს. მუშებზე ზეწოლა, პროფკავშირებზე თავდასხმა, ბუნებრივი და საწარმოო რესურსების გაძარცვა და დასავლეთში გატანა, ისევე როგორც მუშათა კლასის საერთო გასაჭირი, ნეოლიბერალური და ნეოკოლონიური პოლიტიკას ამხელს და მაყურებელს ანტიიმპერიალისტური წინააღმდეგობისაკენ მოუწოდებს. პროლეტარიატის სახით, გვიჩვენებს კოლექტიურ ერთობას, როგორც მამოძრავებელ რევოლუციურ ძალას სოციალური და ეკონომიკური ტრანსფორმაციისთვის.

ამ პროცესში, სანხინესისთვის ქალების ჩართულობის როლი მნიშვნელოვანი ხდება, რომლებიც ეტაკებიან სისტემას და მამაკაცებთან ერთად იბრძვიან თანასწორობისა და სამართლიანობისათვის. შესაბამისად, ფილმის ერთ-ერთი მოქმედი პირი დომიტილა ჩუნგარაა (1937-2012), ბოლივიელი ფემინისტი თეორეტიკოსი, რომელიც იყო 1961 წლის „დასახლისების კომიტეტის“ გაერთიანების ლიდერი და სოციალური, ეკონომიკური და კულტურული უფლებებისათვის იბრძოდა. ნაცვლად გაბატონებული დასავლური ლიბერალური ფემინიზმისა, ემანსიპაციის გზას დომიტილა მარქსისტულად, მუშათა კლასის აქტურობით განიხილავდა, ხოლო სისტემის რევიზიის ნაცვლად, მისი გარდაქმნა მიაჩნდა აუცილებელ პირობად, რის შემდეგაც მამაკაცები და ქალები ერთიანად დაიბრუნებდნენ ანტაგონისტი კლასის მიერ ჩამორთმეული სიცოცხლის, მუშაობის და ორგანიზების უფლებას.

დომიტილა არა მხოლოდ შრომის სექსუალური დანაწილების მარქსისტულ კრიტიკას მიმართავდა და ანალიზებდა ქალთა ჩაგვრის მძიმე ფორმებს, არამედ ამასთანავე ხაზს უსვამდა მაღაროში დასაქმებული მამაკაცების, ადგილობრივი მუშათა კლასის, ექსპლუატაციასა და ჯოჯოხეთურ მდგომარეობას.

„ინდივიდის კოლექტივისაგან განუყოფლობის ხაზგასმის გარდა, ფილმი ასევე აჩვენებს, თუ როგორ გამოიყენება ყოველდღიურ პრაქტიკაში აქტიური კომპლემენტარულობის პრეკოლონიალური კონცეფცია, რომელიც არსებობს მამაკაცებსა და ქალებს შორის [...] მეორე მხრივ, ინდიელი მამაკაცების სიმბოლურმა

კასტრაციამ, თეთრი კულტურის იდენტიფიკაციის ფარგლებში, ინდიელ ქალებს გაურთულა ისეთი პრობლემების შედეგების მოგვარება, როგორცაა ოჯახში ძალადობა და ალკოჰოლიზმი, ისევე როგორც სიღარიბე და ექსპლუატაცია“.¹⁵¹

ხორხე სანხინესი, კრისტინა ალვარეს ბესკოვთან 2016 წელს ჩაწერილ ინტერვიუში იხსენებს, რომ მას სურდა იმ მეხსიერების გადარჩენა, რომლის გაყალბება იმპერიალისტური პოლიტიკით იყო მოტივირებული. აღნიშნავს რომ ფილმის პრემიერა შვიდი წლის შემდეგ გაიმართა და რამდენიმე ჩვენების შემდეგ ცენზურა შეეხო, რის შემდეგაც, სანხინესის გუნდმა ქვეყნის გენერალს წერილით გასცა პასუხი და სასამართლო პროცესზე მთელი რიგი კინოდოკუმენტის წარდგენით დაემუქრა. შედეგად, ფილმი კინოთეატრებში დაბრუნდა. რევოლუციური ფილმი, რომელიც ფაქტობრივ სიმართლეს ატარებდა და წარმოადგენდა განხილვის დემოკრატიულ ინსტრუმენტს, სანხინესის თქმით, ძალაუფლების აღდგენის ფილოსოფიურ გზას ძირძველი კულტურისათვის, „რაც ყველაზე ძვირფასია ბოლივიის პროცესში: საზოგადოების ფილოსოფია, რომელმაც სიტყვას –„მე“, ამჯობინა სიტყვა – „ჩვენ“.¹⁵²

ანტონიო ეგუინოს (1938) ფილმი „ჩუკიაგო“/ Chuquiago (1977) ლა-პასის სოციალური, რასობრივი და კულტურული ასპექტების შესახებ, ოთხი პარალელური ისტორიის მეშვეობით გვიამბობს. კარლონჩო წვრილბურჟუაზიული კლასის წარმომადგენელი საჯარო მოხელეა, რომელიც ჰეგემონიური ძალის მითითებს ასრულებს და მეშხანური და ამორალური ცხოვრების წესით ცხოვრობს. ჯონი დაბალი კლასის წარმომადგენელია, რომელიც ცდილობს საკუთარ ფესვებს გაექცეს და ნაცვლად წინააღმდეგობისა, ქვეყნიდან წასვლის იდეას ებღაუჭება. პატრისია მდიდარი ოჯახის შვილია, მაგრამ რევოლუციური იდეალებით, რასაც მისი ოჯახი ეწინააღმდეგება.

¹⁵¹ Elena Feder, “In the Shadow of Race: Forging Gender in Bolivian Film and Video” in *Redirecting The Gaze; Gender, Theory, And Cinema In The Whird World*, edited by Diana Robin and Ira Jaffe (New York: State University Of New York Press, 1999), 175-176.

¹⁵² ხორხე სანხინესი – საბრძოლო კინო ხალხთან, Cinexpress.ge, თარგმანი ალექსანდრე გაბელია, <https://cinexpress.ge/2022/05/19/bolivia/> (23.06.2023).

დანაწევრებულ და კლასისტურ ქალაქში, ის თავის იდეალებს უარყოფს და ქორწინდება ადამიანზე, რომელიც არ უყვარს, მაგრამ ეკუთვნის მის სოციალურ კლასს. ხოლო ისიკო არის ბიჭი, რომელიც სოფლიდან დიდ ქალაქში ჩადის, იღებს საზოგადოების მძიმე ტვირთს და მისი სურვილი ხდება იმ უზარმაზარი ქალაქის შეცნობა, რომელიც ექსპლუატაციაზე დგას და ჟორჟი ამადუს „ქვიშის კაპიტნების“/ Capitães da Areia (1937) ბავშვების მსგავსად, ეტაკება სადამსჯელო მანქანას.

რეჟისორი ერთ ქალაქში ჩაბეტონებულ, კლასობრივად დაყოფილ ორ ქალაქს წარმოგვიდგენს, რომლიდანაც ერთ-ერთი განყენებულია ცენტრისგან და ნატურალისტური სიცხადით აღწერილი გაპარტახებული გარემოა (რასაც ფოლკლორული მუსიკა აფორმებს). ხოლო მეორე სივრცეს ცენტრი წარმოადგენს, რომელიც ძალაუფლებით იმართება. რეჟისორი მიგვანიშნებს, რომ ინდუსტრიულად ჩამორჩენილ ქვეყნებში უცხოური კაპიტალი გადამწყვეტ როლს თამაშობს.

მრავლისმეტყველია სცენა, როდესაც ერთ-ერთი დამსაქმებელი ადგილობრივს სამსახურსა და ამერიკაში წასვლას სთავაზობს გროშების სანაცვლოდ, მაშინ როცა ბოლივიაში ისინი ღირსებააყრილ და ბოლომდე კოლონიზებულ სუბიექტებს წარმოადგენენ.

კინოსურათი მოგვითხრობს 1964 წლის შემდგომ, სამხედრო ძალების ხელში ჩაგდებათ გამოწვეულ ვითარებასა და ქალაქში არსებული თითოეული კლასის დეკადანსზე, თუმცა სანხინესის რადიკალიზმის საპირწონედ, მას ოთხი ამბის დიალექტიკური შეკვრა უჭირს, რითაც სოციალური უთანასწორობისა და უიმედობის საფუძვლები კიდევ უფრო მეტად გამოიკვეთებოდა. რის ნაცვლადაც, რეჟისორი მაყურებლის იდეოლოგიურ ინტერპრეტაციებზე აგებს ფილმს და ჩარჩოებში აქცევს (ცენზურისაგან თავის დაღწევის მიზნით), რის გამოც უჭირს კონკრეტული სიტუაციის სოციალური ანალიზი.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფილმია პაულო აგაცის (1949) - „ჩემი პარტნიორი“/Mi socio (1983), რომელიც სატვირთო ავტომობილის მძღოლისა და ახალგაზრდა

ფეხსაცმლის მწმენდავის ხუთდღიანი მოგზაურობის შესახებ გვიამბობს, ბოლივიაში. ფილმი ჟანრობრივად შეგვიძლია "Road-Movie" მივაკუთვნოთ, რადგან მისი პროტაგონისტი ქალაქ სანტა კრუზიდან მაღალმთიან დასავლეთში მიემგზავრება ტვირთით, ხოლო გზაში ვიცნობთ ფერმებს, მუშებსა და სხვა ადამიანებს, მათ შორის, ობოლ ბიჭს, რომელსაც ის დაუახლოვდება. ლანდშაფტებისა და ადამიანებზე დაკვირვებით, აგაცი სოციალურ და პოლიტიკურ გარემოზე აკეთებს კომენტარს, რასაც ფილმის მთავარი საუნდტრეკი, ბოლივიური ხალხური მუსიკა აფორმებს: „დაბლობებიდან მოვდივართ, მწვანე ხეობების გადაკვეთით, პამპასამდე მივალწევთ, გავაერთიანებთ კამბასა და კოლას. ბევრ ქალაქში ჩასვლისას, ჩვენ მათ ხალხს ვუზიარებთ სიხარულსა და მწუხარებას“.

მისთვის გზა ხდება შემთხვევითი შეხვედრებისათვის მნიშვნელოვანი ადგილი, რომელიც ადამიანებს სივრცითი და სოციალური დისტანციის გადალახვაში ეხმარება, რათა განყენებულ და განცალკევებულ სამყაროში გაერთიანებისა და ერთმანეთის საჭიროების მნიშვნელობაზე დროებით მაინც დაფიქრდნენ: „გზა ყოველთვის არის ის, რომელიც გადის ნაცნობ ტერიტორიებს და არა რაღაც ეგზოტიკურ უცხო სამყაროს [...] ეს არის საკუთარი ქვეყნის სოციალურ-ისტორიული ჰეტეროგენურობა, რომელიც ვლინდება და გამოისახება“.¹⁵³

მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი კომედიურ ელემენტებს ატარებს, აგაცი ბოლივიურ ყოფას, საშუალო სტატისტიკურ ოჯახებსა და მათ მწვანე პრობლემებს, მუშათა კლასის გამოუვალ მდგომარეობასა და დაუძლეველ ბორკილებს მკაფიო გზით წარმოგვიჩენს. ფინალში კი გმირების სიმღერისას, მთავარი სათქმელი გაიჟღერებს: „ყოველთვის, როცა საკუთარ თავს უფრო მეტად ვაფასებთ, ბედნიერები ვხდებით“. ან, შესაძლოა, ისინი ბედნიერები არიან, რადგან აღმოაჩინეს, რომ მათი მომავალი ძირითადად დამოკიდებულია მათზე და იმაზე, თუ რასაც აკეთებენ და არა წარმომავლობასა და ამჟამინდელ ყოფაზე.

¹⁵³ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981), 245.

სანხინესის ფილმი „საიდუმლო ერი“ / *La nación clandestina* (1989) ინდიელთა იდენტობის გარდაქმნის ალეგორიაა, რომელშიც რეჟისორი ასახავს აიმართა ცნობიერების ფორმირებას, რითაც ათავისუფლებს ოფიციალური პოლიტიკისაგან. გვესაუბრება არა დამკვირვებლის პერსპექტივიდან, არამედ ინდიელის, რამდენადაც სურს, რომ ფილმის ენა არა მხოლოდ ანტიკოლონიური იყოს, არამედ გააჩნდეს ადგილობრივი ფილოსოფია და წინააღმდეგობა სწორედ ამ მიმართულებით გააჩინოს. ფილმი რევოლუციური ხასიათის სწორედ ამ გზით ხდება, სანხინესის კინოენა მათ კულტურაში შეღწევით და გამოკვლევით წარმოებს, სადაც საკუთარ კულტურასა და რეალობაზე ადგილობრივი მაცხოვრებლები გვიამბობენ, რადგან სანხინესს ბოლომდე სწამს, რომ „რევოლუციური პროცესები არც იარსებებს და არც განხორციელდება ხალხის დინამიკური გააქტიურების პრაქტიკის მიღმა. ეს ჭეშმარიტება კი კინოზეც უნდა გავრცელდეს“.¹⁵⁴

სანხინესის ამ მეთოდს ერნესტო ჩე გევარას (1928-1967) პარტიზანული ბრძოლის რევოლუციურ ტექნიკასთან აქვს საერთო, რაც სოფლებში და მიტოვებულ პერიფერიებში ადგილობრივ მოსახლეობასთან თანასწორი ურთიერთობის ჩამოყალიბებითა და მათთვის ჩამორთმეული ხმის დაბრუნებით ხორციელდებოდა, რაც მომავალი წინააღმდეგობებისთვის ნდობასა და მხარდაჭერას უზრუნველყოფდა.

სანხინესი ფორმალისტური თვალსაზრისით მედიტაციურ ატმოსფეროს ქმნის, აუჩქარებელი და შორი კადრებით გვიხატავს სურათს და აიმარას ხალხს ბუნებრივ და სოციალურ გარემოში წარმოგვიჩენს. ისტორიის ცენტრში ადგილობრივი სებასტიანი ექცევა, ნიღბების შემქმნელი, რომელიც სიკვდილის იდეით შეპყრობილი და ეშმაკთა ქალაქიდან თავის კულტურულ ფესვებთან დაბრუნებას გადაწყვეტს (სახლში დაბრუნების მოტივი).

„გზაზე გასვლა, შესაძლოა, პროტესტის გამომხატველი აქტი იყოს, როცა ამბოხი, გაჩერების შეუძლებლობით განპირობებული ბრაზი განსხეულდება ფიზიკურ

¹⁵⁴ Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, 32.

გადაადგილებაში [...] მოხეტიალეთა მეხსიერება მუდმივად აღმოჩენისა და დანაკარგის, გახსენებისა და დავიწყების პროცესებს შორის მოძრაობასაც გულისხმობს“.¹⁵⁵

ამასთანავე, გმირი საკუთარ თავში ჩაღრმავებასა და გაუცხოებისა და რასიზმის კლასობრივი შინაარსით გადალახვას იწყებს. აცნობიერებს, რომ ქალაქში წასვლითა და ფესვებთან მოწყვეტით, საკუთარ წარმომავლობასა და ფასეულობებზე უარის თქმით, არა მხოლოდ საკუთარი თავის კასტრაცია და დეჰუმანიზაცია მოახდინა, არამედ უარი თქვა საკუთარი ერის რევოლუციურ გამოღვიძებასა და ტრანსფორმაციაზე. სანხინესი ფორმალური თვალსაზრისით გარდაქმნის ანდრე ბაზენის რეალიზმის კონცეფციას, ხოლო გაუცხოებისა და მაყურებელზე შოკურ ზემოქმედებას ადგილობრივი კონტექსტების გააზრებით ახერხებს. სანხინესის კამერა ადამიანის გადაადგილებას მიჰყვება და რიგი ცენტრალური სცენისას შორი კადრით აღბეჭდილი სებასტიანი ახლო, სახეზე ფოკუსირებული კადრით იცვლება, რაც მისი წარსულიდან აწმყოში გადასვლის სიმბოლო ხდება (როგორც ერის გარდაქმნის მეტაფორა).

აღსანიშნია ქალი კინორეჟისორის დანიელ კაილეტის (1940) მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმი „ქალი, რომელიც მოკვდა“/Warmi (1980), რომელიც ღარიბი ინდიელი ქალების ყოველდღიურ ყოფაზეა. მაღაროელი, გლეხი, ტექსტილზე მომუშავე და ქუჩის მოვაჭრე ქალების ცხოვრება ეკონომიკური და გენდერული კონტექსტებით აშკარავდება, სადაც ჯანდაცვისა და შრომის საკითხების პარალელურად, კაილეტი ბოლივიელი ქალების ბრძოლის ისტორიას იხსენებს და ქალების სოლიდარობის მნიშვნელობაზე ამახვილებს ყურადღებას. კაილეტი ქალებს ძვირფას ადამიანურ კაპიტალად მოიხსენიებს და ფილმის ცენტრალური თეზისად

¹⁵⁵ ლიკა გლურჯიძე, გზა, რომელიც გასავლელია, Cinexpress.ge, <https://cinexpress.ge/2022/04/17/thewaytogo/> (26.06.2023), ესეე შესულია Cinexpress-ის ელექტრონულ ჟურნალში: <https://cinexpress.ge/wp-content/uploads/2022/01/CinExpress-magazine.pdf> (124-133).

და ბოლივიის პროგრესის ერთადერთ გზად ქალთა განათლების, ჯანმრთელობისა და მათი ორგანიზების საკითხს მიიჩნევს და ქალების საკითხით ბოლივიის კასტური და უთანასწორო სისტემის შესახებ გვიამბობს. წარმოადგენს რა ბოლივიელი ქალების „ალტერ ეგოსა“ და „ერის ცნობიერებისათვის სტიმულს“.¹⁵⁶

სანხინესმა და Ukamau-ს ჯგუფმა, ერთი მხრივ, მაყურებელს გზა გაუხსნეს კინოს ანთროპოლოგიურად დანახვისათვის, მეორე მხრივ კი, ფილმებში წამოჭრილი პრობლემების და ბოლივიის უახლოესი ისტორიის ოფიციალური პოლიტიკის მიღმა წაკითხვის შესაძლებლობა მისცეს.

თუ ევროპის პოლიტიკური კინოს წარმომადგენლები ბრეხტიანული თეორიით ცდილობდნენ კინოს „ელემენტების გამიჯვნას“, სანხინესი და მისი გუნდი ბრეხტის „სამგროშიანი სარჩელის“ / Der Dreigroschenprozess (1928) კვალდაკვალ მოქმედებდნენ და კონკრეტული ფილმისადმი მიდგომას ისტორიულ გარემოებებსა და ცვლილებებს უსადაგებდნენ, რათა კინოს პედაგოგიურ დისციპლინად გადაქცევისთვის, რეპრეზენტაციის საშუალებები ხშირად ცვალებადი და განახლებული ყოფილიყო.¹⁵⁷ ამ მხრივ Ukamau რევოლუციური ბრძოლის მარქსისტულ ტრადიციას იზიარებს, რომელიც არ შემოიფარგლება მხოლოდ მოცემულ მომენტში არსებული წინააღმდეგობის ფორმებით და იზიარებს არსებული სოციალური სიტუაციის ცვლილებების ჟამს ადგილობრივი მასების ავთენტური ბრძოლის პრაქტიკებს. დიალექტიკურად დაკავშირებული სურათების და მიზანსცენების ამოცანა კი რეალობის გამომჟღავნება იყო, რასაც კინოს ფენომენოლოგიური მიდგომა ხშირად მაღავდა ან ფრაგმენტულად გამოხატავდა, მაშინ, როცა „მესამე კინო“ ლათინური ამერიკის კულტურული ფასეულობების შენარჩუნებასა და კოლონიალიზმის გადააზრების უნიკალურ გზებს გვთავაზობს „გარე დამკვირვებლის“ პერსპექტივის მიღმა. ამ გზით, ბოლივიური პოპულარული კინო, სახალხო კინოდ მოგვევლინა,

¹⁵⁶ Fátima López Burgos, *Ultima Hora* (La Paz, 5 January 1991).

¹⁵⁷ Bertolt Brecht, *Brecht on Film and Radio*, edited and translated by Marc Silberman (London: Methuen, 2000), 162.

სადაც თითოეულ გმირისა და ინდივიდის ყოფა ინტეგრირებულია მთლიანი კოლექტივის და ერის ისტორიასთან, რამდენადაც ისტორიები ხალხის ცხოვრებისა და ბედის გაგებას ემსახურებოდა, ნაცვლად ინდივიდებისა.¹⁵⁸

მაშასადამე, ბოლივიური რევოლუციური კინოს ამოცანა ადამიანების მთლიანობაში დანახვა იყო და ბურჟუაზიული კინოსგან განსხვავებით, იგი დაეფუძნა ადამიანთა და ამ შემთხვევაში, მაყურებელთა კოლექტიური გათავისუფლების პროცესს. თითოეულ ისტორიასა და ფილმში, რომელსაც გააჩნია კონკრეტული ესთეტიკური თუ ტექნიკური გადაწყვეტა, ადგილობრივი მაყურებელი სოციოლოგიური ცნობისმოყვარეობითა და რევოლუციური აღტკინებით დაინახავს საკუთარ თავსა და ქვეყანას და გაუცხოებულ ყოფაში კოლექტიური ორგანიზებისკენ მიმართულ „საყოველთაო სიმღერას“ მოისმენს. სიმღერას, რომელიც სიმულვილისა და შურისძიების პრიმიტიული გაგების ნაცვლად, სიყვარულის იდეას დაეფუძნება, პაბლო ნერუდას ლექსის „დროშა“ მსგავსად, რომელშიც მამაკაცი საყვარელ ქალს „სიყვარულის ნავსაყუდლიდან“ (იქ, სადაც ერთმანეთს სურნელებს უზიარებენ) ადგომას სთხოვს, რათა „ველური თვალებითა“ და „დროშით ხელში“ წავიდნენ „მხარდამხარ საბრძოლველად ეშმაკის ქსელების წინააღმდეგ, იმ სისტემის წინააღმდეგ, რომელიც სიღარიბეს ავრცელებს, ორგანიზებული სილატაკის წინააღმდეგ“.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Jorge Sanjinés, “Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema,” 63.

¹⁵⁹ პაბლო ნერუდა – დროშა, Demo, თარგმანი ალექსანდრე გაბელია, <https://demo.ge/index.php?do=full&id=1833> (23.06.2023).

1.8. არგენტინა: მესამე კინემატოგრაფისკენ

კოლონიალიზმი არგენტინის ისტორიისთვის, ლათინური ამერიკის სხვა ქვეყნების მსგავსად, მტკივნეული გამოცდილებაა, რომლის ყველაზე მნიშვნელოვანი მონაკვეთი რიო-დე-ლა-პლატის ვიცე-სამეფოს (1776) ჩამოყალიბებას უკავშირდება. ამ პერიოდში ესპანეთი არგენტინის, ბოლივიის, ურუგვაისა და პარაგვაის ტერიტორიებს აკონტროლებდა. კოლონიური მმართველობა მაისის რევოლუციით (1810) დასრულდა, რასაც შემდგომ არგენტინას და სხვა ლათინური ამერიკის ქვეყნებს შორის შიდა ომები მოყვა (აღსანიშნია პარაგვაისთან და ჩილესთან ომები).

მე-20 საუკუნიდან მოყოლებული პოლიტიკური დღის წესრიგი მხოლოდ მემამულეებისა და მზარდი ბურჟუაზიის კეთილდღეობაზე იდგა, რომელიც საკუთარი მიწისა და ძალაუფლების გამტკიცებას, უსამართლო და მტაცებლური ფორმებით ახორციელებდნენ, რასაც თან ახლდა ქვეყნის ეკონომიკის ევროპელი კაპიტალისტების დაქვემდებარება. ამ ყოველივეს 1871 წლიდან მუშების მასობრივი გაფიცვები და წინააღმდეგობა მოჰყვა, რაც 1918 წლის 3 მარტს ლათინურ ამერიკაში პირველი მარქსისტულ-ლენინისტური პარტიის - „ინტერნაციონალური სოციალისტური პარტიის“ შექმნით დაგვირგვინდა.

მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან ქვეყნის სათავეში არგენტინის პრეზიდენტი იპოლიტო ირიგოიენი (1952-1933) მოვიდა, რომლის სახელსაც სტაბილურ განვითარებას მიაწერენ. ამის მიუხედავად, 1930 წლის სექტემბერში, ის სამხედრო გადატრიალებით დაამხეს, რის შემდგომაც ხუან პერონის (1895-1974) მმართველობის ეპოქა დაიწყო, რამაც გამოიწვია შიდა გადატრიალებები და სამოქალაქო ომები.

ლათინური ამერიკის სხვა ქვეყნების მსგავსად, არგენტინულ კინემატოგრაფში პირველი ათწლეულები დომინაციას კომერციული და პოლიტიკურად

მოთვინიერებული კინო ფლობდა, რომელიც აწესებდა ცენზურას და მედიუმს ვიწრო პროპაგანდის იარაღად იყენებდა.

1950-იანი წლებიდან კინოში ახალი თაობა მოვიდა, რომელთაც აქტიურად დაიწყეს სოციალურ საკითხებსა და მაღალი კლასის დეკადანსზე მსჯელობა, თუმცა ფორმალისტური თვალსაზრისით, თავი ვერ დააღწიეს ფრანგული ახალი ტალღის გავლენებსა თუ დასავლური კინობაზრის დღის წესრიგს, რაც არგენტინული ახალი ტალღის ჩამოყალიბებას აფერხებდა.

თუმცა მალევე გამოჩნდა რეჟისორთა ახალი თაობა, რომელიც არგენტინულ კინოში ახალი სათქმელითა და ფორმალური ძიებებით მოვიდნენ. მათ შორის იყვნენ ლეონარდო ფაბიო (1938-2012), ფერნანდო აიალა (1920-1997), სერხიო რენანი (1933-2015), ექტორ ოლივერა (1931), ფერნანდო ბირი (1925 -2017) ფერნანდო სოლანასი (1936-2020), ოქტავიო ხეტინო (1935-2012), ხერარდო ვალეხო (1942-2007), ენრიკე ხუარესი (1976) და სხვები.

ფერნანდო ბირი (1925-2017), არგენტინელი რეჟისორი და თეორეტიკოსი, იყო პირველი, რომელმაც ახალი არგენტინული კინოს დაბადებას თეორიულად მოუმზადა ნიადაგი. ბირიმ 1962 წელს დაწერა კრიტიკული ესსე „კინო და განუვითარებლობა“, რომელიც არგენტინული კომერციული და საავტორო კინოს აანალიზებს და გამოკვეთს, თუ როგორ აღწევს ორივე მათგანში გლობალური კაპიტალიზმის ღირებულებები.

ბირი, წლების განმავლობაში, საუბრობდა კრიტიკული და პოპულარული ფილმების საჭიროებაზე, რომელიც რეალიზმის მეშვეობით სისტემურ ჩაგვრას გახდიდა ხილულს და მაყურებელს კრიტიკული რეფლექსიის საშუალებას მისცემდა. ჰეგემონიურ არგენტინულ კინოს, ბირის თქმით, ნეოკოლონიალიზმის პრინციპებთან ჰქონდა საერთო და საჭირო იყო იმგვარი რეალიზმის დაბადება, რომელიც გადალახავდა პოლიტიკურ კონფორმიზმსა და მხატვრულ სტერილურობას.

დომინანტური არგენტინული კინო, ერთი მხრივ, ქმნიდა ესკაპისტურ ფილმებს, რომლებშიც რეალობა მიჩქმალული იყო, მეორე მხრივ კი, იმგვარ რეალობას ტირაჟირებდა ეკრანზე, რომელიც არა სინამდვილეს, არამედ რეალობის ნეოკოლონიურ წარმოდგენებს ეყრდნობოდა და მაყურებელს სააზროვნო სივრცეს არ უტოვებდა, რეპრეზენტირებდა საზოგადოების გამოგონილ და ნაყალბევ იმიჯს.

ყველაფრის საპირწონედ, ბირი დოკუმენტური სიცხადით მამოძრავებელ კინოზე საუბრობდა, ანტაგონისტურ მოძრაობაზე, რომელიც საზოგადოების რეალურ საჭიროებებსა და მდგომარეობაზე იმსჯელებდა.

„ეს არის სოციალური დოკუმენტური კინოსა და რეალისტური, კრიტიკული და პოპულარული კინოს რევოლუციური ფუნქცია ლათინურ ამერიკაში. ამ რეალობის, ქვერეალობისა თუ უბედურების კრიტიკულად დამოწმებით - კინომ მასზე უარი უნდა თქვას. მან უნდა უარყოს ის, დაგმოს, განსაჯოს, გააკრიტიკოს და დაანგრის. იმიტომ რომ ის იმგვარად გვიჩვენებს საკითხებს, როგორც ისინი უდავოდ არიან და არა ისე, როგორც ჩვენ გვსურს რომ იყვნენ (ან როგორც, კეთილსინდისიერად თუ ცუდი რწმენით, სხვებს სურთ დაგვაჯერონ)“.¹⁶⁰ შესაბამისად, რევოლუციური კინოს ფუნქცია უნდა გამხდარიყო განუვითარებლობით ნასაზრდოები უბედურების დოკუმენტური სიზუსტით მხილება. მას უნდა აღეწერა როგორც ადგილობრივი არგენტინელების ცხოვრების სოციალურ-პოლიტიკური გარემოებები, ასევე დიალექტიკური სიცხადით ეჩვენებინა მათი მდგომარეობის სისტემური საფუძვლები.

ბირის თეორია და რეალობის აღწერის რევოლუციური და დიალექტიკური მეთოდი, საგულისხმო აღმოჩნდა მისი არგენტინელი კოლეგებისთვის, ფერნანდო სოლანასისა და ოქტავიო ხეტინოსთვის, რომლებიც კინოს ასპარეზზე სწორედ რეალობის აღწერის დოკუმენტური სიზუსტის რწმენით გამოჩნდნენ.

¹⁶⁰ Fernando Birri, “Cinema and Underdevelopment.” in *New Latin American Cinema: Volume One: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, ed. Michael T. Martin (Detroit: Wayne State University Press, 1997), 93-94.

1960-იანი წლების ბოლოს არგენტინაში ახალი კინომოდრობები გაჩნდა. მათ შორის იყო 1966 წელს დაარსებული „განთავისუფლების კინოჯგუფი“/The Grupo Cine Liberación, რომელსაც ფერნანდო სოლანასი, ოქტავიო ხეტინო და ჯერარდო ვალეხო ხელმძღვანელობდნენ და რომელმაც არგენტინულ კულტურაში კარი გაუღო დისკუსიისა და უახლოესი ისტორიის განხილვის პროცესს, რომელიც კრიტიკულად ილაშქრებდა ნეოკოლონიალიზმისა და იმპერიალიზმის წინააღმდეგ და მუდმივად ახსენებდა მაყურებელს რომ „წარმოების ყველა ინსტრუმენტზე ძლიერი პროდუქტიული ძალა თავად რევოლუციური კლასია“.¹⁶¹

ხოლო მეორე კინომოდრობა - „ბაზის კინო“/Cine de la Base (1973) რაიმუნდო გლეიზერმა (1941 - 1976) დააფუძნა, რომელიც გარდა ფილმების წარმოებისა, მუშებთან ერთად აწყობდა დემონსტრაციებსა და პოლიტიკურ დისკუსიებს. გლეიზერი, რომელიც ტროცკისტული „მშრომელთა რევოლუციური პარტიის“ წევრი იყო, ხალხს უყვარდა, რადგან ის იყო პირველი, რომელმაც ფოლკლენდის კუნძულებზე გადაიღო დოკუმენტური ფილმი „ჩვენი მალვინის კუნძული“ / Nuestras islas Malvinas (1966), რის შემდგომაც არაერთი რადიკალური პოლიტიკური სურათი შექმნა სამხედრო დიქტატურაზე და კინოს მეშვეობით, იმ რეალობას ესროდა ტყვიებს, რომელმაც 1976 წელს თავადვე შეიწირა (რეჟისორი ამ წელს უჩინარდება და გახმაურებული ვერსიით, დახვრიტეს). მის რამდენიმე ფილმს მოგვიანებით განვიხილავთ.

სოლანასს და ხეტინოს რომ დავუბრუნდეთ, მათი, 1968 წლის დაწერილი კინომანიფესტი „მესამე კინემატოგრაფისკენ: შენიშვნები და გამოცდილება მესამე სამყაროში განთავისუფლების კინოს განვითარებისთვის“ იმ დროს ქვეყნდება, როდესაც არგენტინაში სოციალურ-პოლიტიკური კლიმატი პიკს აღწევს, ხოლო მანიფესტი ასახავს როგორც ამ დროებით გამოწვეულ შფოთვებს, ასევე გრამშისეულ

¹⁶¹ Karl Marx, *The Poverty of Philosophy*, transcribed by Zodiac formarxists.org, proofed and corrected by Matthew Carmody (2009), 80, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1847/poverty-philosophy/> (23.06.2023).

ნების ოპტიმიზმს. არგენტინაში, რომელსაც 1966 წელს სამხედრო ხუნტა მართავდა, 1969 წელს წინააღმდეგობრივი მოძრაობა დაიწყო, რომელმაც სტუდენტები და კორდოვას მუშები გააერთიანა.

„მათ გადაწყვიტეს მინიმალურ ხელფასებზე, კოლექტიურ მოლაპარაკებებსა და შაბათის ხელფასის საკითხზე მსჯელობა. როდესაც აჯანყებულებმა ქალაქი დაფარეს ბარიკადებით, გადაწვეს „სიტროენისა“ და „კრესოკსას“ ადმინისტრაციული შენობები და ოფისები, ჯარები ქალაქში შევიდნენ“.¹⁶²

ამ პოლიტიკური პროცესების ფონზე, სოლანასი და ხეტინო საუბრობდნენ წინააღმდეგობრივ კინოზე, რომელიც გლობალური კაპიტალიზმის სისტემის პოლიტიკური და ფორმალისტური იდეოლოგიის მიღმა იარსებებდა და მისი მიზანი სისტემის მხილება და მის წინააღმდეგ გალაშქრება იქნებოდა. მათ საკუთარი კინოთეორია რეალობის ემოციური ან არარაციონალური განჭვრეტის ნაცვლად, არგენტინაში მიმდინარე მოვლენების მარქსისტული პერსპექტივით წაკითხვაზე დააფუძნეს და საკუთარი ფილმებით კონკრეტულ ფაქტებსა და პოლიტიკურ დღის წესრიგზე მსჯელობდნენ. მათ, ამ გზით, რეალობის მჭვრეტელობით ასახვას მოქმედებისა და განხილვის კინო დაუპირისპირეს.

სოლანასი და ხეტინო სწორედ ამ მიზნით საუბრობენ მანიფესტში კინოს რევოლუციურ პოტენციალზე და რეჟისორებს ესთეტიკის სოციალური ცხოვრებიდან გამოდნობას და გათავისუფლების პროცესში მონაწილეობისკენ მოუწოდებდნენ, რა გზითაც ესახებოდათ ფანონისეული დეკოლონიზაცია და მიტაცებული ეროვნული კულტურისა და მშვენიერების დაბრუნება. მათ სწამდათ, რომ რეალობის აღწერის ერთადერთი მართებული გზა დეკოლონიზებული კამერის ობიექტივის მეშვეობით უნდა განხორციელებულიყო, რამდენადაც „ფილმისა და ფილმის რეჟისორის დეკოლონიზაცია ერთდროული აქტია, რადგან ორივეს წვლილი შეაქვს საერთო

¹⁶² Михаил Трофименков, *Кинотеатр военных действий* (Санкт-Петербург: Мастерская «Сеанс», 2013), 435.

დეკოლონიზაციის საქმეში. ბრძოლა იწყება გარეთ, მტრის წინააღმდეგ, მაგრამ იწყება შიგნითაც, მტრის ცხოვრების წესის წინააღმდეგ, რომელიც ყოველ ჩვენგანშია. დესტრუქცია და კონსტრუქცია. დეკოლონიზაციის აქტი ყველაზე სუფთა და სასიცოცხლო იმპულსებს იხსნის. გონის კოლონიზაციას ის ცნობიერების რევოლუციით პასუხობს“.¹⁶³

სოლანას და ხეტინოს, სწორედ ამ გზით, კერძოდ კი „მოქმედებების კინემატოგრაფით“, წარმოედგინათ კულტურის დეკოლონიზაციისა და მაყურებლის ყალბი ცნობიერებიდან თავის დაღწევის პროცესის ხელშეწყობა. მათ ეს ყოველივე რევოლუციური ცვლილებებისთვის განმაპირობებელ იმპულსად და ინსტრუმენტად მიაჩნდათ, რომელსაც ხელეწიფებოდა ნეოკოლონიური და კაპიტალისტური დაქვემდებარებიდან გათავისუფლება.

ამ თეორიის მონუმენტურ და მთავარ ნამუშევარს წარმოადგენს სოლანასისა და ხეტინოს კოლაბორაციული კინოსურათი, არგენტინული რევოლუციური კინოს შედეგრი - „ცეცხლის საათი: ჩანაწერები და მოწმობა ნეოკოლონიალიზმისა, ძალადობისა და გათავისუფლებისა“/La hora de los hornos (1968), „იდეოლოგიური კინოსე“, რომელიც ექსპერიმენტული კინოს ფორმებს რევოლუციურ აქტთან აკავშირებს და ყოველდღიური ცხოვრების განხილვითა და კონკრეტული ისტორიული პროცესების გადააზრებით, ფილმის ყურების პასიურ აქტს, მაყურებლის აქტიურ დამკვირვებლად და მონაწილედ გადაქცევით ანაცვლებს. რეჟისორები გლაუბერ რომას „ძალადობის ესთეტიკის“ მსგავს რევოლუციურ ძალადობრივ ფორმალიზმს მიმართავენ, რითაც მაყურებელს ნეოკოლონიალიზმის სტრუქტურული ჩაგვრის ამოცნობასა და მის კრიტიკულ გააზრებაში ეხმარებიან.

¹⁶³ ფერნანდო "პინო" სოლანასი და ოქტავიო ხეტინო, "მესამე კინემატოგრაფისკენ", ჯენარიელო, no. 8 (2017 წლის მაისი), ელექტრონულ ჟურნალში "ჯენარიელო," <https://issuu.com/gennariello/docs/gennariello> 8 2 (16.07.2022).

მათი ავანგარდისტული მიდგომა პოლიტიკური და კულტურული პროცესების გამოაშკარავების სურვილზე დგას, რამდენადაც „ცეცხლის საათის“ ექსპერიმენტული ენა განუყოფლად არის დაკავშირებული მის პოლიტიკურ პროექტთან; ერთის მეორესთან არტიკულაცია ქმნის ფილმის მნიშვნელობას და უზრუნველყოფს მის რელევანტურობას“.¹⁶⁴

ფილმის სათაური გადაძახილია ჩე გევარას ცნობილ საჯარო გამოსვლასთან, რომლის დროსაც მან ვიეტნამელებს ამგვარად მოუწოდა: „ცეცხლის საათია, მხოლოდ მისი ნათების ხილვა დაგვრჩა“.¹⁶⁵ ჩე გევარას მსგავსად, სოლანასისთვის და ხეტინოსთვის, მნიშვნელოვანი იყო ანტიიმპერიალისტური ბრძოლის მხარდაჭერა და ცეცხლის გაჩაღება გლობალური უთანასწორობისა და ჩაგვრის წინააღმდეგ.

ამ სიმბოლური ცეცხლის და ბრძოლის გამტარი იყო კიდევ ერთი დიდი არგენტინელი, მსოფლიო ფეხბურთის რევოლუციონერი „ოქროს ბიჭუნა“, დიეგო არმანდო მარადონა (1960- 2020), მარჯვენა მხარზე ერნესტო ჩე გევარას, ხოლო მარცხენა ფეხზე ფიდელ კასტროს ამოსვირინგებული პორტრეტებით. მარადონა, რომელმაც მოედანზე ნამდვილი ცეცხლი 1986 წლის მსოფლიოს ჩემპიონატის ფინალში, ინგლისის ნაკრების წინააღმდეგ დაანთო ორი ეპოქალური გოლით და გამარჯვება, მოგვიანებით ფოლკლენდის ომის (1982) შურისძიებად მოიხსენია, არგენტინელი ბიჭების პატარა ჩიტებივით დახოცვის გამო¹⁶⁶, მოედნის მიღმაც ცდილობდა მასებში ცეცხლის დანთებას და მუდმივ მხარდაჭერას უცხადებდა ანტიიმპერიალისტურ წინააღმდეგობებს.

¹⁶⁴ Robert Stam, "Hour of the Furnaces and the Two Avant Gardes." *The Millennium Film Journal*. 7/8/9 (1980-1981): 152.

¹⁶⁵ Ernesto Che Guevara, "Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental" (1967), in *Obras (1957-1967)*, 2d ed. (Havana: Casa de las Américas, 1977), 2:584.

¹⁶⁶ "Why Diego Maradona will always be Argentina's favourite son". *CBC News*. 25 November 2020, <https://www.cbc.ca/sports/soccer/diego-maradona-argentina-pov-1.5816916> (23.06.2023).

„ეს სუბვერსიული შედევი - ამერიკული იმპერიალიზმის გამანადგურებელი ბრალდება სამხრეთ ამერიკაში - მღელვარე სურათების ბრწყინვალე ტრიუმფია, დახვეწილი მონტაჟით, ძლიერი სათაურებით, შერწყმული რადიკალური პროვოკაციის მგზნებარე თავდასხმაში, რათა მაყურებლის ცნობიერება ახალ დონეზე გადაეყვანა. ეს არის მარქსისტული ფილმი, რომელიც „მუშაობს“: ამაყად სუბიექტური, მგზნებარედ დოგმატური, სრულიად გათვითცნობიერებული ძალადობრივი რევოლუციის მოწოდებაში“.¹⁶⁷

სოლანასისა და ხეტინოსთვის, გლაუბერ რომას მსგავსად, მნიშვნელოვანი ხდება ძალადობის კონცეფციის გადააზრებაც. კონკრეტულად ის, თუ როგორ შთანთქავს სისტემა თავისუფლების იდეიდან ამოზრდილ თითოეულ ძალადობრივ და წინააღმდეგობრივ აქტს. და ამავდროულად, თუ როგორ დგას პრივილეგიებული კულტურული თუ სოციალური კლასი თითოეული წინააღმდეგობის გამოვლინების ჩახშობისკენ ყალბად პაციფისტური და ჰუმანური მიდგომებით, მაშინ როდესაც ისინი მუდამ დგანან ძალადობრივი ნეოლიბერალური სახელმწიფო აპარატის, არსებული სოციალური და ეკონომიკური სტრუქტურების შენარჩუნების სამსახურში. ისინი მუდმივად აპროტესტებენ ძალადობრივ გამოვლინებას, მაგრამ გააჩნია ვინ არის ამ ძალადობის აქტორი, რამდენადაც „ისინი მუდმივად მხარს უჭერენ ძალადობას, იქნება ეს გაფიცვების დაშლა, პოლიციის მხრიდან ძალადობა, ციხე, ომები, სანქციები თუ სიკვდილით დასჯა. ის, რის წინააღმდეგაც ისინი სინამდვილეში არიან, არის ძალადობა, რომელიც მათი პრივილეგიების შერყევსკენაა მიმართული“.¹⁶⁸

1968 წლის რევოლუციური მოძრაობების შემდგომ დაბადებული კინოთეორიები, კონტრ კინემატოგრაფის ჩამოყალიბებას უწყობდა ხელს და ეწინააღმდეგებოდა

¹⁶⁷ Amos Vogel, *Film as a Subversive Art* (New York: Random House Inc, 1974), 163-164.

¹⁶⁸ Ashen Ruins, *Against the Corpse Machine: Defining A Post-Leftist Anarchist Critique of Violence, The Anarchist Library*, <https://theanarchistlibrary.org/library/ashen-ruins-against-the-corpse-machine-defining-a-post-leftist-anarchist-critique-of-violence> (23.06.2023).

პოპულარულ რეალისტურ კინოსა და მის, ტენდენციურად პასიურ მაყურებელს. სოლანასის და ხეტინოს „ცეცხლის საათი“ კონტრ კინემატოგრაფის ერთ-ერთი ფუნდამენტური ნიმუშია, რომელიც კინოს „აქტიური“, „თანამონაწილეობისთვის“ მზადმყოფი მაყურებლისთვის ქმნის, და მოიცავს „გლობალურ სამხრეთს“ (აზიისა და აფრიკის ჩათვლით), რომლის ესთეტიკა და პოლიტიკა დიალექტიკურად ამოიზრდება ფიზიკური რეალობიდან და ამ რეალობის გარდაქმნის სურვილიდან.

ფიზიკური რეალობა, რაზეც ზიგფრიდ კრაკაუერი (1889-1966) საუბრობდა „ფიზიკური რეალობის გამოსყიდვაში“ (The Redemption of Physical Reality) და აღნიშნავდა რომ „ფილმები მაშინ ავლენენ თავს, როდესაც ისინი ფიზიკურ რეალობას აფიქსირებენ და ამჟღავნებენ [...] ფილმები ქვემარტია მედიუმისთვის იმდენად, რამდენადაც ისინი ჩვენს თვალწინ აღწევენ სამყაროში“.¹⁶⁹

რასაც კრაკაუერი „რეალობაში შეღწევისა“ და „რეალობის გამოსყიდვას“ უწოდებს, სოლანასის და ხეტინოსასთვის არსებული რეალობის გარდაქმნის მთავარ ინსტრუმენტად გვევლინება, რომლის მეშვეობითაც გვიყვებიან უფლებო და მარგინალიზებული ადამიანების ისტორიას. „ნაციონალიზმის“ საკითხი კი მისთვის არა ჩაკეტილი „მემარცხენე ესთეტიკის“ გამტარია, არამედ მას აქვს როლი სოციალური და ინდივიდუალური გათავისუფლების ბრძოლაში, რაც სოციალისტური რევოლუციით უნდა დაგვირგვინებულიყო.

კოლონიალიზმის კრიტიკა, რომელიც რეჟისორებისთვის მთავარი ამოსავალი წერტილია, ნეოკოლონიური ძალადობის ვიზუალური არქივებით ჩნდება ეკრანზე არგენტინასა და სხვა ქვეყნებში, რასაც თან დევს განმათავისუფლებელი ბრძოლები - აფრიკაში, შეერთებულ შტატებსა თუ ვიეტნამში, რაც ხმოვანი და ვიზუალური შინაარსის დაკავშირებითა და რიგ შემთხვევაში, მათი შეპირისპირებით ვლინდება (ეტაპობრივად შემოდის ჩე გევარას, კასტროს, ფანონის და სხვა რევოლუციონერების სიტყვები). როგორც სტამი შენიშნავს, ამ გზით, „ფილმი ცდილობს მაყურებელს

საშუალება მისცეს შეაღწიოს გარეგან ბურუსში, რათა გაფანტოს იდეოლოგიის ნისლი რევოლუციური დეკოდირების აქტით“.¹⁷⁰

სოლანასის და ხეტინოს მიზანი აქ არა მხოლოდ ეროვნული კულტურის აღორძინებაზე მსჯელობა და ნეოკოლონიალიზმის კრიტიკაა (რაც ჰეგემონიური ძალის მიერ მართული მასობრივი კომუნიკაციებით კონტროლდება, როგორც ფილმის ერთ-ერთ ქვეთავში „იდეოლოგიური ომი“ შენიშნავს ნარატორის ხმა: „მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებები ცვლის ჩვეულებრივ იარაღს. ნეოკოლონიალიზმისთვის მასობრივი კომუნიკაციები ნაპალმზე¹⁷¹ ეფექტურია“), რასაც პოლიტიკურად არტიკულირებული კინოენით ახერხებენ, არამედ თითოეული მოვლენის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის მხილება, რამდენადაც მათი კინოს „ფრაგმენტული ფორმა და დაპირისპირებათა დიალექტიკური შეპირისპირება მიზნად ისახავდა მზერისა და განსჯის გამმაფრებას, რათა აემაღლებინათ ნდობა, რომელიც ნაკარნახევი იყო სამყაროს კონკრეტული, მარქსისტული ახსნის ერთგულებით“.¹⁷²

სოლანასი და ხეტინო ფილმს ქვეთავებად ყოფენ და მიუხედავად მისი ფრაგმენტული ხასიათისა (სოლანასის თქმით „მესამე კინო ღია კატეგორიაა, დაუმთავრებელი, არასრული“)¹⁷³, ცდილობენ მონტაჟის მეშვეობით დაიჭირონ თითოეულ სეგმენტს შორის კავშირი. რამდენადაც მათი კინოს ამოცანა მაყურებელთა

¹⁷⁰ Robert Stam. “The Two Avant-Gardes: Solanas and Getino’s Hour of the Furnaces,” in *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, edited by Barry Keith Grant and Jeanette Sloniowski (Detroit, Michigan: Wayne State UP, 2014), 276.

¹⁷¹ სპეციალური ქიმიური დამუშავებით შექმნილი საწვავი პროდუქტი, რომელსაც იყენებდნენ ცეცხლგამჩენ ბომბებსა და ცეცხლსატყორცებში. მას აქტიურად იყენებდნენ ამერიკელები ვიეტნამის ომის დროს.

¹⁷² Jacques Rancière, *The Intervals of Cinema*, trans. John Howe (London: Verso, 2014), 104.

¹⁷³ Paul Willemsen, “The Third Cinema Question: Notes and Reflections,” *Framework* 34 (January 1987): 14.

„გონების დეკოლონიზაცია“ იყო, მესამე კინოს პირველი და საკვანძო მიზანი,¹⁷⁴ რომლის მეშვეობითაც უნდა მომხდარიყო „გლობალური სამხრეთის“ ისტორიის გადააზრება და მის გარდაქმნაზე მსჯელობა.

ავტორები აკრიტიკებენ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ კლასს, ეკლესიას, გაყიდულ პროფკავშირებსა და ინტელექტუალებს, რათა მაყურებელში კრიტიკული აზრი გააჩინონ და ისტორიის ამგვარ განვითარებაში თითოეული წამყვანი ინსტიტუტის როლი გამოკვეთონ. ავტორებისთვის ცენტრალური მნიშვნელობის ხდება "დროის საკითხი", რამდენადაც ფილმის მუდმივად ცვალებადი ქრონოლოგია და მექანიკურად კვლავწარმოებული ფიზიკური სამყარო „უცვლელი ორგანული ბუნების კი არაა, არამედ ისტორიულადაა განპირობებული ურბანული ინდუსტრიული კაპიტალიზმის მუდმივად ცვალებადი ბუნებით, ახალი საქონლის, ხელსაწყოების, ნიღბებისა და სურათების მზარდი გროვით“.¹⁷⁵

სოლანასი და ხეტინო ფილმში კინემატოგრაფიული ტექნიკური სპექტრის ფართო არჩევანს გვთავაზობენ. ინტერვიუებს, დოკუმენტურ არქივს, სხვადასხვა ფილმის გადაძახილებს, ფოტოსურათებს, ინტერტიტრებს, რომელთაც მონტაჟური გზით აერთიანებენ. მათთვის მნიშვნელოვანი ხდება ისეთი ავტორების, როგორებიც არიან სერგეი ეიზენშტეინი და ძიგა ვერტოვი, ისევე როგორც მათი კინოთეორიების (განსაკუთრებით ეიზენშტეინის) გამოხმობა და რეკონსტრუქცია.

ფილმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ღია ციტატა სწორედ ეიზენშტეინის ფილმს - „გაფიცვა“ / Стачка (1925) უკავშირდება, რომელშიც არგენტინის აგრობიზნესზე საუბარი ეროვნულ ვალზე ხაზგასმით წარმოებს და ფინანსებსა და კლასობრივ უთანასწორობასა თუ ძალადობას შორის კომპლექსურ ურთიერთკავშირზე მიგვითითებს. ეიზენშტეინი ფილმში ხარის დაკვლის კვალდაკვალ, პარალელური

¹⁷⁴ Teshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982), 4, <https://backend.ecstaticstatic.com/wp-content/uploads/2021/03/Third Cinema in the Third World.pdf> (20.06.2023).

¹⁷⁵ Miriam Hansen, “Benjamin and Cinema.” *Critical Inquiry* 25 (Winter 1999), 330.

მონტაჟით, ფსიქოლოგიური, „ემოციური დინამიზაციის“ მიზნით, ხალხის ხოცვა-ჟლეტას გვიჩვენებს. ამ ჯვარედინი მონტაჟით, მიუხედავად იმისა, რომ საგნები განსხვავებულია, „ჯალათობა“ თემატურ კავშირად გვევლინება, რაც სცენას ემოციურად ამწვავებს. „ფაქტობრივად, ამ შემთხვევაში, ჟესტების ერთგვაროვნება მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ეფექტის მიღწევის კუთხით - როგორც დინამიკური ჟესტის მოძრაობა ჩარჩოში, ასევე სტატიკური ჟესტი, რომელიც კადრს გრაფიკულად ყოფს“.¹⁷⁶

სოლანასი და ხეტინო დანის განხორციელებულ მკვლევლობის აქტებს, ჩაქუჩით ცვლიან, თავის მხრივ კი გვთავაზობენ კონტრასტს კაპიტალისტურ ლოგიკასა და მომხმარებლობის „ჭარბი ღირებულების“ წარმოსახვასა და მუშათა კლასის რეალობას შორის. სოლანასი და ხეტინო ეიზენშტეინის „ემოციური დინამიზაციის“ ცნებას „მებრძოლი კინოს“ დანიშნულებით ცვლიან, რათა ვიზუალური მეტაფორით მაყურებელს ამ ორი პარალელურ სცენას შორის კავშირის დაჭერაში, „სუბიექტის დინამიზაციაში“ (ეიზენშტეინის საპირისპიროდ) დაეხმარონ, რამდენადაც „რევოლუციური კინო არ არის ფუნდამენტურად იმგვარი, რომელიც პასიურად ასახავს, დოკუმენტირებს ან აღრიცხავს სიტუაციას, უფრო მეტად ის ცდილობს მაქსიმალურად ჩარევას, რაც პასუხებს გვაძლევს“.¹⁷⁷

მათთვის კინო ხდება ინსტრუმენტი, მსგავსად ვალტერ ბენიამინის შენიშვნისა დადასტებისადმი - „ხელოვნება ხდება ბალისტიკის ინსტრუმენტი“ - რამდენადაც რეჟისორთა ავანგარდული კინოენა მისი „პოლიტიკური მიზნიდან“ ამოიზრდება, რომელშიც მაყურებელი არა „გართობისა“ და „სიამოვნებისთვის“ ერთვება, არამედ ამ ქმედებებზე რეფლექსიისთვის, „სივრცის განთავისუფლებისა“ და

¹⁷⁶ Sergei Eisenstein, *A Dialectic Approach to Film Form*. Essay from “Film Form” (New York: 1949), 13,

http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/A_Dialectic_Approach_to%20Film_Form_SergeiEisenstein.pdf (23.06.2023).

¹⁷⁷ Michael Chanan, "Towards a Third Cinema" in *Twenty-five years of the new Latin American cinema* (London: Channel Four Television, BFI Books, 1983), 23.

„დეკოლონიზებული ტერიტორიის“ მონიშვნაში. ფილმში გაჟღერებული ფანონის ციტატით „ყველა მაყურებელი მშიშარა ან მოღალატე“, რომელიც პასიურ და დაქვემდებარებულ მაყურებელს მოიაზრებს, ავტორები მათ რევოლუციური სუბიექტებით, მეზრძოლი მაყურებლებით ცვლიან („საკუთარი სიცოცხლის გაწირვა სხვისი სიცოცხლის გადარჩენის ტოლფასია“).

სკეფსისით, არგენტინელი რეჟისორები ფანონს ემხრობიან, რაც ევროპული მემარცხენეობისადმი იმედგაცრუებითა და კრიტიკით გამოიხატება, ამის საპირისპიროდ კი ფილმი გლობალური სოციალისტური რევოლუციისკენ მოუწოდებს მაყურებელს, ხმოვანი და ვიზუალური ნარატივით.

სოლანასის და ხეტინოს იდეები მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა არგენტინელი რეჟისორებისთვის, რომელთაც არსებული სოციალური ყოფის, დიქტატურისა და ეკონომიკურ ნანგრევებში მოყოლილი ქვეყნის კრიტიკა მხატვრული კინოს ფორმებით დაიწყო. აღსანიშნია არგენტინელი მომღერლის, მსახიობისა და რეჟისორის, ლეონარდო ფავიოს (1938-2012) ფილმი „მარტოხელა ბიჭის ქრონიკა“ / *Crónica de un niño solo* (1965), რომელიც თითქმის 30 წლით იყო აკრძალული, რადგან რადიკალურ და ხისტ ბრალდებებს ავრცელებდა არსებული ავტორიტარული პოლიტიკური კლასის ფაშისტური იდეების წინააღმდეგ.

ფილმის ცენტრში პატარა ბავშვი, პოლინი ექცევა, ოჯახისაგან მიტოვებული ბიჭუნა, რომელიც სახელმწიფო ბავშვთა სახლში აღმოჩნდება, რომელიც ფაბიოსთვის რეპრესიული აპარატის (ალთუსერი) მტკივნეული გამოხატულებაა, სადაც ბავშვებზე ზრუნვის ნაცვლად, მათზე ფსიქოლოგიურად და ფიზიკურად ძალადობენ, უკლავენ ბავშვობის წლებს და ძალადობრივ ურთიერთობებში რთავენ. კენ ლოუჩის ეპოქალური ფილმის - „კესი“ / *Kes* (1968) პროტაგონისტი, ბილი კასპერის მსგავსად, რამდენადაც კინოსურათში „ინდუსტრიული ზონით გარშემორტყმული სტადიონი ტოტალიტარული სახელმწიფოს მატერიალური განსხეულებაა და მის მიკრომოდელს წარმოადგენს [...] ბავშვები კი ყოველგვარ საზიარო სიკეთეს

მოკლებულ, მსხვერპლის როლში მყოფ მოქალაქეებს განასახიერებენ“.¹⁷⁸ პოლინს ერთადერთი სურვილი აქვს, არსებული „ციხესიმაგრიდან“ გაქცევა და თავისუფლების მოპოვება, რომლის განხორციელების შემდეგაც, გისოსებს მიღმა, პოლინი ახალ ციხეს აღმოაჩენს.

სახლში მისულს, დედა სიღარიბითა და უუნარობით გადაღლილი ხვდება (მამის ხატი არ ჩანს). სამეზობლოში ქურდობა და მკვლევლობებია გამეფებული. ყველაზე მტკივნეული სცენა კი ბავშვების ურთიერთობებით გამოიხატება, როდესაც ბავშვობის მეგობართან ერთად მდინარეზე წასული, ხდება უუნარო, რათა დაიხსნას მეგობარი უფროსი ბიჭების ჯგუფის გაუპატიურებისაგან. ფაბიო ძალადობის აქტის ნატურალისტური, პირქუში და სასოწარკვეთილი ასახვით, მათ განადგურებაზე მიგვითითებს, როდესაც ბავშვებს სისუსტის განცდა ტრავმული გამოცდილებით ავსებს, სამყაროში, რომელშიც მხოლოდ ძლიერები უნდა გადარჩნენ. ბავშვები კი მალე „დაკაცდნენ“, რაც ფილმის მესამე აქტში პოლინს უბიძგებს მეძავთან მომლოდინე ბიჭების რაზმს შეუერთდეს, თუმცა ბოლო წამს გადაწყვეტს ახალგაცნობილ ცხენთან წასვლას, რომელიც მისთვის თავისუფლების სიმბოლოა და წარმოადგენს მისი გათავისუფლების სურვილს. ფილმი კი პოლინის ციხეში გამგზავრებით სრულდება, ყოველგვარი იმედის დასამარებით.

ფაბიო ფილმს პირქუში და ნეორეალიზმისთვის დამახასიათებელი ესთეტიკით მუხტავს. მისთვის „ნეორეალიზმი უფრო ონტოლოგიური პოზიციაა, ვიდრე ესთეტიკური“¹⁷⁹, რამდენადაც მისი მეშვეობით არგენტინულ რეალობასა და პოლიტიკურ გარემოებებზე ახდენს რეფლექსიას. თუ დე სიკას „ველოსიპედის გამტაცებელში“ (1948) პატარა ბიჭუნა (ბრუნო) მამის (ანტონიო) „კომმარული მოგზაურობით“ ეტაკება იტალიური ფაშიზმის ნარჩენებს რომში, ფავიოს ფილმში

¹⁷⁸ გიორგი ჯავახიშვილი, მიზანსცენა – საფეხბურთო მატჩის ეპიზოდი კენ ლოუჩის ფილმში „კესი“, Cinexpress.ge, <https://cinexpress.ge/2020/11/14/kes1969/> (26.06.2023).

¹⁷⁹ André Bazin, “De Sica: Metteur en Scène.” Trans. Hugh Gray in *What is Cinema? Vol. 2.* (Berkeley: University of California Press, 1971), 66.

ისტორია ბოლომდე ბავშვის პერსპექტივით ვითარდება. კამერა მოქცეულია ბავშვის მზერაში, განსჯის უფროსების ჟესტებსა და მოქმედებებს, ექვემდებარება აყენებს დამკვიდრებულ და სოციალურად მიღებულ რეალობას. მათ ჯერ კიდევ არ ესმით უფროსების შექმნილი სოციალური პრაქტიკის, რომელიც მათ გონებას უბინძურებთ და უარს ეუბნება, რათა შინაგან ფიქრებსა და ოცნებებს მიყვნენ. ართმევენ ბავშვობას, ვინაიდან გაათვითცნობიერებენ, რომ „ემანსიპატორული თეორიის განხორციელების გზა მათი ბავშვობის მოსპობაა“.¹⁸⁰

ჰიუგო სანტიაგომ შემოქმედებითი კარიერა საფრანგეთში, რობერ ბრესონთან ასისტენტობით დაიწყო (1959-1966), რის შემდეგაც არგენტინაში დაბრუნდა და გადაიღო პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი - „შეჭრა“ / *Invasión* (1969). ნაწარმოები ადოლფო ბიოი კასარესისა და ხორხე ლუის ბორხესის პროზის მოტივებს დაეფუძნა, რომელზე დაყრდნობითაც, სანტიაგომ დამოუკიდებელი სცენარი დაწერა. სიურრეალისტური ფილმი ადამიანთა მცირე ჯგუფის შესახებ მოგვითხრობს, რომელიც უცხო დამპყრობლების წინააღმდეგ ილაშქრებენ. ფილმი არგენტინული პოლიტიკური ტურბულენტური პერიოდის დროს (დიქტატურა, პროტესტი; 50-60-იანი წლები) ვითარდება და ერთგვარი წინასწარმეტყველებაც არის „ბინძური ომის“. ხოლო „ქალაქი უფრო მეტია ვიდრე მისი ხალხი“ - გაიჟღერებს ერთ-ერთი გმირის პირით, რასაც კოლონიალიზმის და ავტორიტარიზმის კრიტიკა მოსდევს, შემდგომ კი ამ ძალების წინააღმდეგ იარაღით ხელში წინააღმდეგობა. რეჟისორი ერთდროულად იყენებს მინიმალიზმს, ცინიზმს, მაგიური რეალიზმისა და თრილერის ელემენტებს, ბრეტნიანულ გაუცხოებას, რომელსაც ედგარდო კანტონის მუსიკა (ტანგო) აფორმებს. მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკა გმირებთან კულტურულად არის დაკავშირებული, ხშირად მისი ჟღერადობა მათი ქმედებების კონტრასტულად მუშაობს.

არგენტინის ისტორიის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ფურცელს წარმოადგენს ექტორ ოლივეირას „აჯანყება პატაგონიაში“ / *La Patagonia rebelde* (1974), რომლის სცენარიც

¹⁸⁰ Terry Eagleton and Michael Payne, *The Significance of Theory*, eds. Michael Payne and Harold Schweizer (UK: Wiley-Blackwell, 1989), 34.

ოლივეირამ ფერნანდო აიალასთან და ოსვალდო ბაიერთან ერთად დაწერა. ფილმი ეხმიანება 1920-22 წლების არეულობას სანტა კრუზის პროვინციაში, პატაგონიაში, როდესაც მუშებმა სამხედრო რეპრესიებისა და ჩაგვრის პირობებში ანარქისტული წინააღმდეგობა წამოიწყეს. ფილმი, მართალია, არგენტინის ისტორიის ერთ-ერთ ეპიზოდზე სვამდა აქცენტს, მაგრამ საგულისხმო იყო თანამედროვე კონტექსტშიც, რამდენადაც არგენტინელი რეჟისორებისთვის წარსულში მიბრუნება ეროვნული საკითხის აწმყო დროში გააზრებისთვის იყო საჭირო (რაც თავდაპირველად სახელმწიფო ცენზურას არ გამოჰპარვია), რამდენადაც ის 1976 წლის დიქტატურის წინა პერიოდისკენ მიმართავს მზერას.

ფილმმა უდიდესი ისტორიული სიზუსტით დააფიქსირა ეპიზოდები, რომლებიც მოხდა პატაგონიაში 1920-1922 წლებში, როდესაც ანარქისტი მუშების ჯგუფები (სასტუმროები, სტივენდორები, მძღოლები, ოფიციანტები, ეტლების მძღოლები) რიო გალეგოსიდან და პუერტო დეზუადოდან სოფლის მუშებთან ერთად გაიფიცნენ, რომელიც დაბალი ხელფასებისა და ცუდი სამუშაო პირობების გამო დაიწყო, დასრულდა 1500-ზე მეტი მუშის სასტიკი ხოცვა-ჟლეტითა და მათი დახვრეტით. ფილმი წარმოგვიჩენს თითოეულ კლასსა და პოლიტიკურ ფრაქციაში არსებულ ჰეტეროგენულობას. მუშებს შორის არიან ევროპელები, წერა კითხვის მცოდნე და არ მცოდნე ადამიანები, ისინი ვინც იაზრებენ კლასობრივი წინააღმდეგობის მნიშვნელობას ან ნაკლებად პოლიტიზირებულნი არიან. ასევე ვხვდებით არგენტინელ გაუჩოს, რომელიც გამბედავი მუშაა და უნდობლობას უცხადებს პოლიციასა და მოსამართლეებს. არიან ანარქისტები და სოციალისტები. პატაგონიის პეიზაჟის ფონზე, ან ზღვის კლდოვან სანაპიროზე, ან დაბლობების დასახლებების შუაგულში. რასაც თან სდევს მმართველი კლასის ამორალური ბუნების ჩვენება და ისეთი საკითხებზე რეფლექსია, როგორცაა ღალატი და ერთგულება, რაც თანამედროვე არგენტინისთვისაც ყოველდღიურობის ნაწილია.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფილმი სერჟიო რენანის „ზავი“/La tregua (1974), ურუგვაელი მწერლის, პოეტისა და ჟურნალისტის მარიო ბენედეტის (1920 - 2009) ამავე სახელწოდების რომანია. რენანის ბავშვობა პერონიზმის პირველ ეტაპსა და მეორე მსოფლიო ომს დაემთხვა. რამდენადაც ის ებრაელების ოჯახში გაიზარდა, ნაციზმისა და დევნის თემა, მისთვის კრიტიკული იყო, მაშინ, როდესაც პერონიზმს ბევრმა არგენტინელმა ფაშისტმა შეაფარა თავი.

რენანი 49 წლის დაქვრივებული მამაკაცის ისტორიას გვიყვება, რომელიც 3 ზრდასრულ შვილთან ერთად ცხოვრობს და ოფისის რუტინული და სასოწარკვეთილი მუშაობით იტანჯება. მამაკაცი მალევე იწყებს „ოფისის რომანს“, თუმცა წარსული და ცხოვრების გარემოებები არ აძლევს ბედნიერების შესაძლებლობას. რენანი კი მას და სხვა გმირებს წარმოგვიდგენს აჯანყებისა და აფეთქების ზღვარზე, რასაც რენანი კამერის მუდმივი მოძრაობითა და მონტაჟური კონტრასტებით არეკლავს ეკრანზე და ბუენოს-აირესის ქაოსსა და სიბინძურეს რომანტიკული ხაზითა და იუმორით მოიხელთებს.

რენანი აქცენტს ყოველდღიური ცხოვრების სირთულეებსა და გაცვეთილობაზე აკეთებს, თუმცა ლაკონურად შემოაქვს ისეთი ტაბუდადებული საკითხები როგორცაა ჰომოსექსუალობა და სიყვარულისთვის ჩიხში შემყვანი ასაკობრივი სხვაობა. რენანი ამ ყველაფერს ინტიმურად აღწერს, ამჟღავნებს თემებისადმი ემოციურ დამოკიდებულებას, რამდენადაც ყოველთვის უტოვებს მის გმირებს თავისუფალ სივრცესა და დუმილის უფლებას. ცენტრალური ემოციური სცენებისას, კულმინაციას არა მათი სიტყვები ქმნის, არამედ რენანის ტექნიკური გადაწყვეტა, როდესაც მას ემოციურად დატვირთული სცენები, მამისა და შვილების დიალოგი გარდაცვლილ დედაზე, არა მათ სახეზე ფოკუსირდება ან აიძულებს მათ ზედმეტი სიტყვების გაჟღერებას, არამედ დისტანციას იჭერს, მაგიდაზე გადადის და ა.შ. ხოლო ქალთან ურთიერთობისას, სიყვარული ნაცვლად იმისა, რომ იქცეს ჭეშმარიტების ძიების პროცესად, გადაიქცევა საკუთარი თავის ნანგრევებში გამოკეტვის

ინსტრუმენტად, რამდენადაც ვერ ახერხებენ ბოლომდე განთავისუფლდნენ კულტურული და სოციალური ბარიერებისგან.

დიქტატურის თემა 70-80-იანი წლების არგენტინული კინოს ერთ-ერთი მთავარი რეჟლექსიის საგანი იყო, რომელსაც ყველაზე მძაფრად აკადემიის ჯილდოს მფლობელი, ლუის პუენცოს (1946) ფილმი - „ოფიციალური ისტორია“ / La historia official გამოხატავს. ფილმი 1980-იანი წლების საწყის პერიოდზე გვიამბობს. პერიოდზე, როდესაც არგენტინა ფოლკლენდის ომსა და „ბინძურ ომში“ მარცხს განიცდის და ცოტა ხნის შემდეგ რაულ ალფონსინის ირჩევენ ქვეყნის დემოკრატიულ პრეზიდენტად (1983 - 1989), რომლის მთავრობამაც მუშაობა 1983 წლის 10 დეკემბერს დაიწყო. მოქმედების ცენტრში არგენტინის მაღალი კლასის ოჯახი ექცევა, ნაშვილები შვილითა და ომიდან ახლახან დაბრუნებული ქმრით. ამავე პერიოდის სხვა ფილმებისგან განსხვავებით, რომლების მთავარი გმირებიც მუშათა კლასის წარმომადგენლები არიან. „ოფიციალური ისტორია“ აქცენტს დაწინაურებულ კლასზე აკეთებს, „ჩაგრულთა“ ნაცვლად „მჩაგვრელებზე“ მსჯელობს და გვიჩვენებს, თუ რა გზით იყვნენ ისინი ჩართული როგორც სოციალისტურ პოლიტიკასთან და იდეოლოგიასთან ბრძოლაში, ასევე პოლიტიკური და ეკონომიკური კაპიტალის მოპოვების მიზნით. რეჟისორი ხაზს უსვამს არგენტინის სამთავრობო სისტემის კორუფციას.

მამაკაცსა და ამერიკულ კორპორაციებს შორის თანმიმდევრული ინტერესის ჩვენებით, რეჟისორი არა მხოლოდ ადგილობრივ „კოლონიზატორებსა“ და შიდა დამპყრობლებს აკრიტიკებს, არამედ გვიჩვენებს, თუ რა მიზეზები იმალება ამერიკის არგენტინული სახელმწიფო გადატრიალების მხარდაჭერის მიღმა. პოლიტიკური გზავნილი, რომელიც ფილმის დასაწყისში არგენტინის ეროვნული ჰიმნის გაჟღერებით იწყება სკოლაში, პოლიტიკური კლასის ყოველდღიურ პრაქტიკას წარმოადგენდა, რომელიც ბავშვებსა და მოსახლეობაში ყალბი ნაციონალური გრძნობების დანერგვითაა ნაკარნახევი. ხოლო ალისიას და მარკოს ოჯახის

საილუსტრაციოდ, კამერა არ იკეტება მხოლოდ მათი სახლის ინტერიერში, რომელიც ფუფუნებისა და უზრუნველყოფილი ცხოვრების განსხეულება ხდება (მამაკაცის საეჭვო საქმიანობითა და სამხედროებთან მჭიდრო კავშირით მიღებული დოვლათია), არამედ გადის ბუენოს-აირესის ქუჩებში, ერთი შეხედვით უდარდელ და მოჩვენებითი კეთილდღეობით სავსე დედაქალაქში, რომლის მიღმაც ძალადობა და მზარდი სოციალური უთანასწორობა დგას. კონტრასტის შექმნით კი ფილმში ორ ისტორიას ვხედავთ: ისტორიას, რომელსაც ძალაუფლების მქონე პირები წერენ და ისტორიას, რომელიც ქვეყნის უმრავლესობის ჩაგვრასა და ტერორზე დგას, რამდენადაც - „პუნცოს ფილმი მართალია ტრიალებს ისეთი კლასიკური ქალის ირგვლივ, როგორც ალისიაა, და გვიჩვენებს მის გადაადგილებას ძალზედ ელეგანტურ გარემოში, მაგრამ როგორც კი ის ქუჩაში გადის, ეკრანი ივსება პოლიტიკური რეპრესიების სცენებით, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ეს უამრავი არგენტინელისა და სხვა ლათინოამერიკელის ყოველდღიური ცხოვრების ერთადერთი საფუძველია“.¹⁸¹

ფილმის ცენტრში მყოფი ოჯახის დედა, ალისია ისტორიის მასწავლებელია და დასაწყისში თავის კლასს ეუბნება, რომ თითოეულ ერს უნდა ჰქონდეს საკუთარი ისტორია, როგორც ხალხთა მეხსიერების საცავი, რომლის გარეშეც ვერცერთი ერი ვერ გადარჩება. რეჟისორის ეს გზავნილი თავიდან ბოლომდე ირონიული და სევდიანია, რამდენადაც ქალი გაბატონებული, „ოფიციალური ისტორიის“ დამწერი და გამტარია. მის ამ სიტყვებზე კი ბავშვები პასუხობენ, რომ ისტორიას გამარჯვებულები წერენ, რომლის „კულტურული აგენტიც“ ამ შემთხვევაში კრებსითი ალისიაა, ბურჟუაზიული დანაშაულის სიმბოლური სახე; ის ღირებულებები, რომელზეც ალისია მოსწავლეებს ესაუბრება, ვიდელას¹⁸² ხელისუფლებამ წაართვა

¹⁸¹ David William Foster, *Contemporary Argentine Cinema* (Missouri: University of Missouri Press, 1992), 50.

¹⁸² ხორხე რაფაელ ვიდელა რედონდო (1925 - 2013) - არგენტინის დე-ფაქტო პრეზიდენტი 1976-1981 წლებში, რომლის სახელსაც უკავშირდება არგენტინის ისტორიაში ადამიანებზე სისტემური ძალადობის, ოპონენტებისა და კრიტიკულად განწყობილი ადამიანების, მათი

ხალხს და სახელმწიფო ტერორი დაამყარა; მაშინ როდესაც მისი ოთხი წლის შვილი, გაბი, „გაუჩინარებული მშობლების შვილია“.¹⁸³ასახიერებს გაუჩინარებასა და ტყვეობაში დაბადებულ არგენტინელ ბავშვს, რომელიც ფილმის დასაწყისსა და დასასრულში ერთ სიმღერას მღერის, დასახელებით - „არ მახსოვს“ (სიმღერის მუსიკალური ვერსია ფილმის ლეიტმოტივს წარმოადგენს), სამხედრო დიქტატურის ყველა ჭრილობას უხსნის მაყურებელს, ახსენებს პოლიტიკური მიზნით გატაცებული ოჯახების ისტორიას, ასევე ყალბი ცნობიერებით გაჟღენთილი ქვეყნის „ისტორიისადმი სიბრმავესა“ და მიმღებლობას.

ფილმში მტრის ხატის რეპრეზენტირებას რეჟისორი მეტაფორული გზით გამოხატავს, გვიჩვენებს დისფუნქციურ და მოჩვენებით სიამეში მცხოვრებ ბურჟუაზიულ ოჯახს, როგორც არგენტინის ისტორიის ბინძურ მხარეს, მაშინ, როცა მათი შვილი წარმოადგენს საშუალო სტატისტიკური არგენტინელის სახეს. პუენცო ცდილობს ესთეტიკით მოიხელთოს არგენტინის წარსული, რასაც ოსტატურად ახერხებს, თუმცა ამასთანავე მიგვითითებს იმაზეც, თუ რა როლი აქვს წარსულს აწმყოს ფორმირებაზე და თუ რა რთული და მტკივნეული გზის გავლა მოუწევს ქვეყანას რეალური დემოკრატიის შენებისა და ღირსებააყრილი საზოგადოების რეაბილიტაციის კუთხით. სწორედ ამ შეტყობინებას ატარებს ფინალური სცენა და გაბის ხელახალი სიმღერა, რომელიც გაურკვეველ მომავალზე მიუთითებს მაყურებელს.

ოჯახებისა და ბავშვების ფართომასშტაბიანი გატაცებები და მკვლელობები. ვიდელას დიქტატურის დროს დაახლოებით 30 000 პოლიტიკური დისიდენტი გაუჩირდა. ის ასევე გასამართლებულია ტყვეობაში მყოფი დედებისთვის ახალშობილი ბავშვების ქურდობასა და მათი რეჟიმის თანამოაზრეებისთვის უკანონოდ გადაცემაში. ამ და სხვა ბრალდებებით, ის გაასამართლეს 1985 წლის 22 აპრილს ხუნტას სასამართლო პროცესის დროს, ხოლო 2010 წლის 2 ივლისს, ადამიანის უფლებათა დარღვევის ახალი ბრალდებისთვის, რომელიც ეხებოდა 31 პატიმრის სიკვდილს, მას სამუდამო პატიმრობა მიუსაჯეს.

¹⁸³ Tamara Falicov, "Film Production in Argentina Under Democracy. 1983-1989: The Official Story (La historia oficial) as an International Film." University of Southern Mississippi: Southern Quarterly 39 (4), 2001, p. 129.

აღისია ერთგვარად გვევლინება არგენტინული საზოგადოების მეტაფორად, რომელსაც უახლოესი მტკივნეული წარსულის აღმოჩენა სურს. ის აკავშირებს თავისი ოჯახის ისტორიას სოციალურ კონტექსტთან მას შემდეგ, რაც იღებს ინფორმაციას საავადმყოფოებიდან და პოლიციის განყოფილებიდან დაკარგული ბავშვების შესახებ (აღსანიშნია აღსარებაზე მისული აღისიას დიალოგი მღვდელთან, რომელიც რეჟიმს უჭერს მხარს), რის შემდეგაც უპირისპირდება რობერტოს. რობერტოს არ სურს რეალობისთვის თვალის გასწორება და ძალადობრივად უპირისპირდება ცოლს. მამაკაცი ოჯახსა და „სიყვარულს“ სიმართლესთან თვალის არ გასწორებისა და ძალადობრივი „მაჩოიზმის“ შედეგად ანგრევს, რეჟისორი კი გვიჩვენებს, როგორ იმეორებს არგენტინა საკუთარ წარსულს: „არგენტინა გამარცხეს კონდახის დარტმით, ორთქლი არ გვამღვეს გათენების უფლებას, დასჯილნი სისხლითა და სიგიჟით, ცარიელნი, ამხედრებული მჟავის ბატონების ხელში“.¹⁸⁴

სახელმწიფო ტერორიზმის ალეგორიულ ასახვას ამავე პერიოდის კიდევ ერთ ფილმში - „სიბნელის ძალა / El Poder de las tinieblas (1979) ვხვდებით, რომლის რეჟისორიც მარიო საბატოა (1945) და რომელიც მამის - ერნესტო საბატოს (1911-2011) რომანს „გმირებსა და საფლავებზე“ (1961) ეფუძნება. ფილმი მკაფიო მეტაფორაა სახელმწიფო ძალადობის, რომელიც სამხედრო დიქტატურის დროს იყო. უტრირებული საშინელებათა ჟანრის ელემენტებითა და ფსიქოლოგიური თრილერით, იდუმალი ქალაქითა და სიბრმავის მეტაფორით, რომელიც ერის სიბრმავისა და ამნეზიის მეტაფორას წარმოადგენს, რომელიც ყველაზე მწვავედ პატარა გოგონას „ბრმა თოჯინასთან“ ურთიერთობის პოეტური და შემზარავი სცენისას ვლინდება. მოქმედების ცენტრში ახალგაზრდა ბიჭი ფერნანდო ექცევა, რომელსაც ჩვენ მიერ ნახსენები მსახიობი და რეჟისორი სერხიო რენანი ასახიერებს, რომელიც უსინათლო მათხოვრებს აღმოაჩენს ბუენოს-აირესში და ეჭვი უჩნდება

¹⁸⁴ Pablo Neruda, *Canto Geral*, copyright by Matilde Neruda (São Paulo, Círculo do livro S.A), 182, <https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2014/11/canto-geral.pdf> (23.06.2023).

ფარული ორგანიზაციის შესახებ. საბატო ალეგორიულ ამბავს „უკანასკნელთა ამა ქვეყნისა“ გადააქცევს ფარული შეტყობინებებით დატვირთულ ნაწარმოებად, რომელშიც ამ პერიოდის არგენტინის პოლიტიკური, ტურბულენტური სიტუაციის შეფარული ანალიზი ხდება.

თუ მარიო საბატო ფილმში სიბრძავის მეტაფორას იყენებს პოლიტიკური და ისტორიული სიტუაციას აღსაწერად, ადოლფო არისტარიანის „შურისძიების დრო“ / *Tiempo de revancha* (1981), რომელიც ამავე პერიოდის პოლიტიკური თრილერია, სიჩუმეს აქცევს დროითი გარემოების გამომხატველ ნიშნად. ფილმი გვიამბოს არგენტინული რიგითი კორპორაციის მუშის, პედრო ბენგუას (ფედერიკო ლუპი) ისტორიას, რომელიც ძალაუფლების წინააღმდეგ ილაშქრებს და დამქირავებელზე იძიებს შურს. პედრო ბენგუას და მისი თანამოაზრეების მთავარი იარაღი ფილმში - დუმილია, ისევე როგორც ერთადერთი გადარჩენის საშუალება. როგორც თავად არისტარიანი შენიშნავს: „ცხოვრება განსაზღვრულ ადგილას, სადაც გარკვეული რაღაცები ხდება, ბუნებრივად ჩნდება ამბავში. სამხედრო მთავრობიდან დაწყებული - მაგრამ იქამდეც - პერონისტული მთავრობის დროს - უნდა გაჩუმებულიყავი, თუ გადარჩენა გსურდა“.¹⁸⁵

პედრო, რომელიც „წინა ცხოვრებაში“ რადიკალი აქტივისტი იყო, „ნებდება“ პოლიტიკურ სიტუაციას და ყალბი საბუთით იწყებს კომპანიაში მუშაობას. მადაროში ყოფნისას, ის ყოფილ მეგობარსა და თანამებრძოლს ბრუნოს (ულიზეს დიუმონი) ხვდება, რომელიც დღემდე ებრძვის ცოლის სიკვდილით გამოწვეულ ტკივილსა და მადაროში არსებულ მომაკვდინებელ პირობებს. ყოფილი თანამებრძოლები საერთო სივრცეში თვითგამორკვევას ცდილობენ, რის შემდგომაც კომპანიის კორუფციული პრაქტიკის გამოსავლენად იწყებენ ბრძოლას. არისტარიანისთვის პედრო არ არის უბრალოდ იდეალისტი მებრძოლი, რომელიც სოციალისტური ან კომუნისტური იდეებისთვის იბრძვის, არამედ ის უფრო მეტად წარმოადგენს "იდეათა სამყაროს"

¹⁸⁵ Annette Insdorf, *Time for Revenge: A DISCUSSION WITH ADOLFO ARISTARAIN*. Cinéaste, Vol. 13, No. 1 (1983), pp. 16-17. Accessed: 16.12. 2015, <http://www.jstor.org/stable/41686272>.

მარცხს, რომელიც ფულის ვნებითა და ოპორტუნიზმით არის ჩანაცვლებული, რასაც კამერა ნატურალისტური ენითა და მაყურებლისთვის მუდმივი შეკითხვების გაჩენით ახერხებს, ხოლო ემილიო კაუდერერის მუსიკა გამოსახულებას სასპენსისა და მუდმივი მოლოდინის რეჟიმით მუხტავს. გმირების ძალისხმევა ინტერნაციონალური ერთობისა და სოლიდარობის დამარცხების ერთგვარ სიმბოლოდ გვევლინება ელიტური ბიზნეს მაფიისა და კორუმპირებული სახელწიფო აპარატის ხელში.

არისტარიანისთვის, როგორც პოლიტიკური კინოპოეტისთვის, მნიშვნელოვანი არა მხოლოდ საზოგადოებისა და ისტორიის სარკისებური არეკვლაა, არამედ გაბატონებულ წარმოდგენებთან, სოციალურ-პოლიტიკურ რეალობასთან დაპირისპირება და ნაცნობი საგნების ახლებურად დანახვის შესაძლებლობა. მისი ფორმალისტური გადაწყვეტილებები, პოლიტიკური პესიმიზმი და უტოპიისადმი ფარული ლტოლვა, ნერუდას პოეზიის გააზრებასთან იკვეთება, რომლის მიზანიც - ხმაწართმეული ადამიანებისთვის ხმის დაბრუნება და კლასობრივ საზოგადოებაში არსებული მუდმივი ტანჯვის გამოხატვა იყო: „პოეზიამ სიბნელეში უნდა იაროს და შეხვდეს კაცის გულს, ქალთა თვალებს, ქუჩებში უცნობებს, მას, ვინც ბინდის ან ვარსკვლავური ღამის შუაგულში გრძნობს პოეზიის ერთი სტრიქონის საჭიროებას მაინც“.¹⁸⁶

არგენტინული ისტორიული კონტექსტის გააზრებისა და თანამედროვე ყოფის მისი პარადიგმიდან განხილვას ეძღვნება ასევე ისეთი ფილმები, როგორებიცაა - ელისეო სუბიელას „კაცი სამხრეთ-აღმოსავლეთისკენ“ / *Hombre mirando al sudeste* (1986), მარია ლუიზა ბემბერის „კამილა“ / *Camila* (1984) და ფერნანდო სოლანასის „სამხრეთი“ / *Sur* (1988). ფილმებში, არგენტინის უახლოესი ისტორია, მიუხედავად მათი მხატვრულ-ექსპერიმენტული გადაწყვეტილებებისა (თუნდაც ისეთ კულტურულ მახასიათებელზე პედალირებისა, როგორიცაა ტანგო), კრიტიკული

¹⁸⁶ Pablo Neruda, *Memoirs* (London: Penguin Books, 1978), 260.

პრიზმით განიხილება, რომელშიც ბუენოს-აირესის ფსიქიატრიული საავადმყოფო და ციხე დამსჯელობით ორგანოებად წარმოგვიდგება. მათ იერიში მიაქვთ ალთუსერის გააზრებულ „რეპრესიულ სახელმწიფოს აპარატებზე“, რომელთა მიზანიც, კრიტიკული აზრის ჩახშობა და სტატუს კვოს შენარჩუნებაა: „რეპრესიული სახელმწიფო აპარატების როლი არის - არა მხოლოდ, რეპრესიის გზით (იქნება ეს ფიზიკური თუ სხვა სახის) უზრუნველყონ საწარმოო ურთიერთობების/ექსპლუატაციის კვლავწარმოებისთვის საჭირო პოლიტიკური გარემო, არამედ გარემო სადაც იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატები ეფექტურად იფუნქციონირებენ“.¹⁸⁷

1976 წლის 24 მარტი არგენტინის ისტორიაში ერთ-ერთ სისხლიანი მონაკვეთია, რომელიც უკავშირდება ფაშისტურ სამხედრო გადატრიალებას, რომლის შედეგად დაამხეს პრეზიდენტ მარია ესტელა მარტინეს დე პერონის ხელისუფლება და რომელსაც 30000 ადამიანზე მეტი შეეწირა, სადამსჯელო რეპრესიებითა და პოლიტიკური „გენოციდით.“ მუშათა კლასის წარმომადგენლებთან, პოლიტიკურად მიუღებელ პერსონებთან და ახალგაზრდებთან ერთად, ერთ-ერთი გაუჩინარებული ფიგურა იყო რადიკალი სოციალისტი კინორეჟისორი რეიმუნდო გლეიზერი.

გლეიზერის მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „სწრაფი“ / Swift (1971) აღწერს კავშირს ერთ-ერთ ადგილობრივ ქარხანასა და ბრიტანულ იმპერიალიზმს შორის და აკრიტიკებს ადგილობრივ ეკონომიკურ ელიტას, რომელიც საერთაშორისო კაპიტალის ინტერესებით მოქმედებდა, ხოლო მუშათა კლასს გროშების სანაცვლოდ უწევდა ექსპლუატაციას. „სამხედრო დიქტატურა არაეფექტურია თავისი რეპრესიებით ამ რევოლუციურ ომში, რომელიც უკვე დაწყებულია“ - გლეიზერი მთხრობელის სიტყვებით ხსნის არსებულ სიტუაციას და ამბობს, რომ ყოველდღიური ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლის ერთადერთი ეფექტური გზა არა მათხოვრობა და სისტემის

¹⁸⁷ ლუი ალთუსერი, იდეოლოგია და იდეოლოგიური სახემწიფო აპარატები, Marxist.org, <https://www.marxists.org/georgian/althusser/1970/ideology-state.pdf> (23.06.2023).

„პროფილაქტიკა“, არამედ ძალადობის რევოლუციურ ინსტრუმენტად მოაზრებაა. ფილმის ყველაზე რადიკალური გზავნილი კი ფინალში თამაშდება, როდესაც ამბოხებული მუშები იარაღს იღებენ ხელში და სკანდირებენ: „ჩეს მაგალითს მიჰყევით“.

ფილმი „სწრაფი“ ბრიტანელი კონსულის გატაცებას ეხმიანება, ქალაქ როსარიოში. გატაცების ორგანიზატორი „პოპულარული რევოლუციური არმია“ (ERP) იყო, რომელიც სამთავრობო წარმომადგენლებთან ერთად, უცხოური ფირმების წარმომადგენლებს იტაცებდა. გლეიზერის ფილმი გვიყვება ხორცის გადამამუშავებელი ქარხნის უფროსის, სტენლი სილვესტერის გატაცებაზე, რომლის შემსრულებლებიც, მისი გათავისუფლების სანაცვლოდ, ითხოვდნენ ქარხნის სამუშაო პირობების გაუმჯობესებას.

გლეიზერი აქცენტს არ სვამს გატაცების „ტერორისტულ ბუნებაზე“ და არც ყალბად პაციფისტური შეტყობინებებით მუხტავს ეკრანს, არამედ ხსნის, თუ რა იმალება ამ გატაცების მიღმა და რა სამართლებრივ მოტივს ატარებს. ისტორიის ამგვარად დოკუმენტირება რადიკალური და რევოლუციური განაცხადია იმ პოლიტიკური დღის წესრიგიდან გამომდინარე, როდესაც ქვეყანა მემარჯვენე და ფაშისტური იდეების გამტარია, ჩაგვრა და ადამიანებზე ზეწოლა კი, ყოველდღიური ცხოვრების შემადგენელი ნაწილი. სამხრეთსა და ჩრდილოეთს შორის არსებული უფსკრული კი გადაულახავი: „ინდიელები დამარცხდნენ, დამარხეს დილის ნისლისას, სხეული ძირს გორავს, უსახელო საგნები, დაცემული ნომრები, უსიცოცხლო ხილის თაიგული ნაგვის გროვაშია ჩაფლული“.¹⁸⁸

გლეიზერის კიდევ ერთი მოკლემეტრაჟიანი ფილმია - „AAA არის შეიარაღებული ძალები“/ The A.A.A. are the Armed Forces (1979), რომელშიც გადმოცემულია ჟურნალისტის, როდოლფო ვალშის სამხედრო ხუნტისადმი მიძღვნილი წერილიდან

¹⁸⁸ Pablo Neruda, “United Fruit Co,” in *Canto General*, trans Jack Schmitt (Berkeley, CA: University of California Press, 1993), 179.

ამონარიდები, რომელიც არგენტინულ დიქტატურას შეეწირა, 1977 წელს. ფილმი სამხედრო ხუნტის გადატრიალების ისტორიული კადრების ჩვენებით ავითარებს ისტორიას. მთხრობელი ეხმიანება ათასობით ადამიანის გაქრობასა და მკვლელობას 1976 წლიდან და აღწერს გამოყენებულ ბარბაროსულ მიდგომებს (ეს იქნება დაცხრილვა, დახრჩობა თუ სხვა). მთხრობელი უელშის სიტყვებს კითხულობს წერილიდან და ყველაზე მძიმე დანაშაულად არა ადამიანთა უფლებების დარღვევებს, არამედ მთავრობის ეკონომიკურ პოლიტიკას მიიჩნევს: „ჩვენ უნდა გამოვავლინოთ ამ მთავრობის ეკონომიკურ პოლიტიკაში არა მხოლოდ მათი დანაშაული, არამედ საშინელი სისასტიკე, რომელიც მილიონობით ადამიანს სჯის წინასწარ განზრახული უბედურებით“. ამის საილუსტრაციოდ გლეიზერი ბუენოს-აირესის ცხოვრების საშინელ პირობებსა და სიღატაკეს დოკუმენტირებს, რის საპირისპიროდაც, სამხედრო ოფიციალური პირების სიმდიდრესა და უზრუნველ ცხოვრებას მოიხმობს (პირდაპირი კავშირი აქვთ დასავლელ იმპერიალისტებთან).

გლეიზერის ერთადერთ მხატვრულ სრულმეტრაჟიან ფილმში, აღწერილია გატაცებების პოლიტიკური საფუძვლები, „მსხვერპლთა“ პოლიტიკური კარიერა და არგენტინის ამ პერიოდის ისტორიული და პოლიტიკური სიტუაციები. ფილმი მოგვითხრობს რობერტო ბარერაზე, გამოგონილ პერონისტ პროფკავშირების ლიდერზე, რომელიც წლების განმავლობაში სამხედრო მოქმედების შემდეგ, პერონისტული კავშირის უფროსი იყო და ძალაუფლების ხელში ჩაგდების შემდგომ პიროვნულ და პოლიტიკურ კატაკლიზმებს შეეტაკა და კორუმპირებული ბიუროკრატი გახდა. ფილმის ესთეტიკა მრავალგანზომილებიანია, რამდენადაც ის, ერთი მხრივ, ეხება კონკრეტულ ამბავს, აერთიანებს ისტორიულ დოკუმენტებს, მაგრამ ამავედროულად ეხება გმირის პირად ცხოვრებას, მოიცავს მელოდრამატულ პასაჟებსა და მხატვრული კინოსთვის დამახასიათებელ სტრუქტურას.

გლეიზერი თანმიმდევრულად აღწერს ბარერას სახეცვლილებას, რომელიც მემარცხენე იდეალისტობიდან კორუფციაში ეშვება და საწარმოს, მათში დასაქმებულ

მუშებს, საკუთარი ინტერესების მიხედვით იყენებს. როგორც გლეიზერის ცოლი, ხუნა საპირე, ერთ-ერთ ინტერვიუში შენიშნავს, გლეიზერის მიზანი იყო შეჭიდებოდა უკიდურესად საშიშ თემას არგენტინისთვის და ესაუბრა კორუმპირებულ პროფკავშირების ლიდერებზე, რომლებიც მუშებთან დემოკრატიული განხილვისა და მათი პროცესებში თანასწორად ჩართვის საპირწონედ იღებდნენ გადაწვეტილებებს და ხალხის სიცოცხლით თამაშობდნენ.

როდესაც ერთ-ერთი პერსონაჟი ახალგაზრდა ბარერას ეკითხება, თუ რა არის მისთვის პერონისტული იდეოლოგია, ბარერა პასუხობს, რომ ეს იდეოლოგია მისთვის პერონის ერთგულებაა, რაც ფილმის მსვლელობისას მუშათა ინტერესების და „წითელი დროშის“ გაყიდვაში ითარგმნება. თუმცა გლეიზერი მის კრიტიკას არც მორალური თვალსაზრისით ავითარებს და არც პერსონაჟის ფსიქოანალიზს ცდილობს, რამდენადაც ის „უფრო მეტად კონცენტრირებულია ინდივიდუალური მოქმედების ისტორიულ და სოციალურ მიზეზებსა და შედეგებზე, ვიდრე შინაგან მოტივაციაზე, შესაბამისად ფილმი არ ემსგავსება ბერტოლუჩის „კონფორმისტს“.¹⁸⁹

ერთ-ერთი ცენტრალური მიზანსცენის, რომელიც ბარერას დაკრძალვის ვახშამს ეხება, ყურებისას, მუშათა კლასი სიცილით კვდებოდა, რომელშიც მოგვიანებით თავად გლეიზერმა პოლიტიკური შინაარსი დაინახა: „ამ დაცინვასა და სიცილში, რომელსაც მუშებმა მიმართეს [...] იმალება იმის საფუძველი, რომ ასეთი დიდი ძალა, რომელსაც პროფკავშირის ბიუროკრატია და ბურჟუაზია მიეკუთვნება, შეიძლება დამარცხდეს. მუშები სიცილით საკუთარი ძალის რწმენას იბრუნებენ, მტრის დასამარცხებლად“.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Julianne Burton, *The Traitors by Grupo Cine de la Base*. University of California Press. Film Quarterly, Vol. 30, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 57-59, accessed: 18/06/2014, <http://www.jstor.org/stable/1211686>.

¹⁹⁰ “La traición de la burocracia sindical. Entrevista al Grupo Cine de la Base”, en: Cine al día, n.19, Caracas, marzo 1975 (Realizada el 28/9/74 a varios miembros del grupo).

გლეიზერის უკანასკნელი ნამუშევარი, მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმია, სახელწოდებით „ისინი მკლავენ, თუ არ ვმუშაობ და თუ ვმუშაობ, ისინი მკლავენ: INSUD-ის ქარხნის მუშების გაფიცვა“ / Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: La huelga obrera en la fábrica INSUD (1975). ფილმი დოკუმენტირებს ლითონზე მომუშავე ქარხნის მუშების მდგომარეობასა და მათი გაფიცვის ამბავს. ისინი სამუშაოს პირობების გამო ავადდებიან, იწამლებიან და კვდებიან. ფილმი ეძღვნება სოციალისტ კონგრესმენ რუდოლფო ორტეგა პენიას (1936- 974), რომელიც ულტრამემარჯვენე ტერორისტულმა მოძრაობამ 1974 წლის 31 ივლისში მოკლა, პერონის გარდაცვალებიდან ერთი წლის შემდეგ.

ფილმი აერთიანებს მუშების პოლიტიკურ დისკუსიებს, ქარხანაში მუშაობის აუტანელ პირობებზე რეფლექსიას და გაფიცვის მნიშვნელობას, რასაც თან ერთვის პატარა სარკასტული ანიმაციური კოლაჟი, რომელიც მარქსისტულად ხსნის კაპიტალიზმის ბუნებას და იმას, თუ რაზე დგას ქარხანა და ვინ იღებს სარგებელს არსებული წარმოების წესით. რასაც მოსდევს კლასობრივად მოტივირებული ერთ-ერთი მუშის გამოსვლა გაფიცვისას, რომელიც საჯარო ქუჩის მნიშვნელობასა და მუშების გაერთიანებაზე საუბრობს, მოუწოდებს მათ წინააღმდეგობისკენ. ფილმის ფინალში, პოლიციასთან შეტაკების პარალელურად, გლეიზერი სიმღერის მეშვეობით ისვრის ხმოვან შეტყობინებას: „გათავისუფლების მხოლოდ ერთი გზა არსებობს, გავერთიანდეთ თითოეული ჩვენგანი მშრომელთა ექსპლუატაციის წინააღმდეგ. მოამზადეთ იარაღი კავშირისთვის ბრძოლისთვის და ერთად მოვახდინოთ სოციალისტური რევოლუცია... ერთად ვიაროთ, ასე მეტნი ვართ. ჩვენ დავამარცხებთ იმპერიალისტებსა და უფროსებს“.

აღნიშნულ თავში განხილული ფილმები, მიუხედავად ფორმალისტური და დისკურსიული მრავალფეროვნებისა, ერთიანდება მათი პოლიტიკური ბუნებით და არგენტინის (პოსტ)კოლონიური და იმპერიალისტური ისტორიის კრიტიკულად გააზრების მცდელობით. როგორც მაიკ ვეინი შენიშნავს, არგენტინული

კინომოდრაობა კოლონიური სამყაროს მოძრაობის გამომხატველი მედიუმი ხდება, რომლისთვისაც ისეთი ავტორები, როგორებიც არიან - მარქსი და ფანონი - დასაყრდენია. ვინაიდან ვეინს მიაჩნდა რომ მესამე კინოს საერთო მახასიათებელი მათი (პოსტ)კოლონიური მდგომარეობა და გლობალური კაპიტალიზმის მესამე ქვეყნებში მოქმედება იყო. მეთოდოლოგიური, თეორიული ჩარჩოს მოხელთებით, ვეინის გაფართოებული მიდგომა მესამე კინოსადმი, როგორც კრიტიკული „რევოლუციური პრაქტიკისადმი“, განხილულია რადიკალური შემოქმედებითი საქმიანობის უფრო ფართო თანავარსკვლავედში.¹⁹¹

ამ გაგებით, რასაც სოლანასი და ხეტინო იმპერიალიზმად მოიხსენიებენ, არის ეკონომიკური და სოციალური უთანასწორობა და პოლიტიკური ავტორიტარიზმი, რომლის შესანარჩუნებლად იდეოლოგიური და რეპრესიული სახელმწიფო აპარატები მუშაობენ და აკისრიათ დეკოლონიზაციის ნებისმიერი მცდელობის აღმოფხვრა. ამ ყველაფრის მიღმა კი, მარქსისტული გააზრებით, ის პოლიტიკური ეკონომიკა დგას, რომელიც შრომასა და კაპიტალს შორის არსებული რეალური ნაპრალების მიჩქმალვასა და ყველაფრის კაპიტალისტის ინტერესებზე დაქვემდებარებას ცდილობს.

უნგრელი მარქსისტი ფილოსოფოსი, იშტვან მესაროში (1930-2017) კაპიტალიზმის არსებული სტატუს კვოს შენარჩუნებაზე მსჯელობისას, კაპიტალის დამცველების უუნარობას უსვამს ხაზს და აღნიშნავს რომ მათ არ შეუძლიათ აღიარონ რეპროდუქციული მედიაციის დადგენილი რეჟიმისა და სტრუქტურების ისტორიული ხასიათი და საზღვრები. რამდენადაც „კაპიტალის სისტემის მარადიულობის სურვილით, რომელსაც ალტერნატივა არ აქვს, ისინი ცდილობენ დაახასიათონ სოციალურ-ეკონომიკური ურთიერთგაცვლის უაღრესად სპეციფიკური რეჟიმი, რომელიც დაფუძნებულია კაპიტალის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ

¹⁹¹ Mike Wayne. *Political Film*, 5.

წესზე, თითქოს ის თავის არსში იყოს მარადიული და ფლობდეს აბსოლუტურად უდავო, უნივერსალურ სინამდვილეს“.¹⁹²

კაპიტალიზმის ამ მარადიულ და ჩაუნაცვლებელ ბუნებას არა მხოლოდ ეკონომიკური ლობისტები ყავს, არამედ კულტურულიც, რომელიც კაპიტალის დომინირებით იმართება. მესამე კინოს ფუნქცია სწორედ ამ „მარადიული ისტორიულობის“ კრიტიკულად გააზრება და „ოფიციალური ისტორიის“ ნაცვლად ალტერნატიული ისტორიული და კრიტიკული პარადიგმის რეკონსტრუქციაა, რომლის მიზანიც დეკოლონიზაცია და არსებული კლასობრივი უფსკრულის ანალიზი და მისი გარდაქმნის ხელშეწყობაა.

¹⁹² István Mészáros. *Beyond Capital: Toward a Theory of Transition* (London: The Merlin Press, 1995), 136-137.

1.9. კუბური არასრულყოფილი კინო: რევოლუცია და თვითკრიტიკული მზერა

1940-იან და 1950-იან წლებში კუბურ კინოში დომინირებდა მექსიკური კინოინდუსტრია და ფილმების უმეტესობა მექსიკელი რეჟისორებისა და ვარსკვლავების მეშვეობით იქმნებოდა. რევოლუციამდელ კუბაში პირობები არ იყო ისეთივე ხელსაყრელი, როგორც დანარჩენი ლათინური ამერიკის ქვეყნებში. ამ პერიოდში ფარულად გადაღებული ფილმს „ელ მეგანო“/El mégano, რომლის რეჟისორებიც ხულიო გარსია ესპინოსა და ტომას გუტიერეს ალეა არიან, დიქტატორი ბატისტას საიდუმლო პოლიციის რეკეტი შეეხო. დოკუმენტური ფილმი ქვანახშირის მომპოვებელი ქალაქის (ჰავანის სამხრეთით) ცხოვრებას ეხმიანებოდა.

კინოს ისტორიკოსი, ჯ.მ. ვალდეს როდრიგესი, რომელმაც 1940-იან წლებში შექმნა ჰავანის უნივერსიტეტში კინომცოდნეობის განყოფილება, ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული კინოკვლევების განყოფილება მსოფლიოს მასშტაბით, მნიშვნელოვან სტატიაში „პოლივუდი: ამერიკული იმპერიალიზმის გაყიდვების აგენტი“ წერდა: „პოლივუდი წარმოგვიდგენს ლათინოამერიკელ ხალხს, როგორც ყველაზე მდაბიო, საზიზღარ, ნაძირალა ხალხს დედამიწაზე. ლათინოამერიკელი ყოველთვის მოღალატე და ბოროტმოქმედია. წლების წინ ვერ ნახავდით სურათს ესპანელი ან ესპანელ-ამერიკელი ბოროტმოქმედის გარეშე. ფილმში „უცნობებიც კოცნიან“ წარმოდგენილია მექსიკური პატარა ქალაქი: ძველი სასტუმროს მფლობელი ალკოპოლიკია, ხოლო მსახური მამაკაცი (მიმტანი) მსგავსი პერსონაჟია; ქუჩები სამი ფუტი ტალახით; უთვალავი მათხოვარი; გარყვნილი გოგონები“.¹⁹³

¹⁹³ J. M. Valdés Rodríguez, “Hollywood: Sales Agent of American Imperialism,” in *Experimental Cinema (1930-1934)*, Archive.org, https://archive.org/stream/experim15cine/experim15cine_djvu.txt (23.06.2023).

ამერიკულ კულტურულ ჰეგემონიას (ანტონიო გრამში) დაქვემდებარებული კუბური კინემატოგრაფი ბოლომდე დისტანცირებული იყო ადგილობრივი მოსახლეობის რეალური საჭიროებებისგან და ისტორიას გაყალბებული, შიდა და გარე აქტორებზე დაყრდნობითა და თავსმოხვეული ღირებულების გავრცელებით ახერხებდა. როგორც როდრიგესი შენიშნავს, ეს იყო ცხოვრების ვიწრო, ამერიკული, უტილიტარული კონცეფციის მოდელი, რომელიც ადიდებდა მხოლოდ მათ, ვინც „იმარჯვებს“, მიუხედავად გამარჯვებისკენ მიმავალი ბინძური გზებისა.

1950 წელი კუბის კულტურულ ცხოვრებაში კრიტიკულად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა სტუდენტების მიერ უნივერსიტეტში დაარსებული რადიკალური კულტურული საზოგადოება „ჩვენო დრო“ (Nuestro Tiempo), რომელმაც საკვანძო როლი ითამაშა კუბელი კომუნისტების კულტურული პოლიტიკის ჩამოყალიბების პროცესში. ხოსე ანტონიო გონსალესი, Cine Cubano-ში აქვეყნებს სტატიას „შენიშვნები ისტორიის გარეშე დარჩენილი კინოს ისტორიისთვის“, რომელშიც სწორედ ორგანიზაციის რადიკალურ როლსა და კინოს ინსტრუმენტალიზაციაზე მსჯელობს: „კინოკლუბის ორგანიზაცია და მის მიერ დადგმული კინოციკლები, წარმოებული ბროშურები და ჟურნალები, რეალურად ნიღბავდა კომუნისტური პარტიის ფარულ და ნახევრად საკანონმდებლო ნამუშევრებს ინტელექტუალებს შორის და აორგანიზებდა ოპოზიციას ტირანიის მიერ შექმნილ კულტურის ეროვნულ ინსტიტუტში“.¹⁹⁴

კუბის რევოლუცია, რომელიც ფულხენსიო ბატისტას ხელისუფლების დასამხობად დაიწყო, 1953 წლის 26 ივლისს და 1959 წლის 1 იანვარს აჯანყებულთა გამარჯვებით დამთავრდა, კუბური ახალი კინოს დაბადების მთავარი კატალიზატორი იყო. ამ პერიოდში ფუძნდება „კუბის ხელოვნებისა და კინემატოგრაფიული ინდუსტრიის ინსტიტუტი“ (ICAIC), პირველი კულტურული ორგანო, რომელიც რევოლუციურმა ადმინისტრაციამ შექმნა 1959 წლის მარტში. მისი პირველი პრეზიდენტის, ალფრედო გევარას (1925-2013) დროს, ორგანიზაცია გახდა შემოქმედებითი ძალა, რომლის

¹⁹⁴ José Antonio Gronzález, “Apuntes para la historia de un cine sin historia,” Cine Cubano 86–88.

ფარგლებშიც კინორეჟისორებს ჰქონდათ თავისუფლება სახელოვნებო ექსპერიმენტებისთვის, თუ მათი იდეები რევოლუციიდან ამოიზრდებოდა. როგორც თავად ფიდელ კასტრო (1926-2016) შენიშნავდა: „რევოლუციის ფარგლებში ყველაფერი; მის საწინააღმდეგოდ - არაფერი“.¹⁹⁵ ამ განაცხადის მიუხედავად, რევოლუციური კინო არა უბრალოდ უნდა დაქვემდებარებულიყო კუბურ სოციალიზმს, არამედ ქცეულიყო გათავისუფლების იარაღად. ესაუბრა არა მხოლოდ კუბელ ხალხზე, არამედ ყოფილიყო ლათინური ამერიკის ხმა. როგორც ალფრედო გევარა შენიშნავდა, მათ არა უბრალოდ იმ საზოგადოებისთვის უნდა მიემართათ, რომელიც სოციალიზმს აშენებდა, არამედ კონტინენტისთვის, რომელიც იბრძვის - როგორც განთავისუფლებისთვის, ასევე სოციალიზმისთვის.

როგორც ამ მოძრაობის ერთ-ერთი მთავარი თეორეტიკოსი და რეჟისორი, ტომას გუტიერეს ალეა (1928-1996) აღნიშნავს (რომელიც რეჟისორებთან ხულიო გარსია ესპინოსასთან, ალფრედო გევარასთან და სანტიაგო ალვარესთან ერთად, ICAIC-ის პიონერი წევრი იყო) - რევოლუციური ხელოვნება „მოქმედებათა მეგზური“ უნდა გამხდარიყო, „მაცურებლისთვის იმ მარშრუტისკენ უნდა მიეცა ნიშანი, რომლისკენ გაძლიერებული შეუცნობელი ყოფის არსებულ ჯგებრებს გადააბიჯებდა“.¹⁹⁶ ალეას თეორიის, „მაცურებლის დიალექტიკა“/Dialéctica del espectador მიხედვით, დომინანტური კინოს პარადიგმა „ყალბ ილუზიებსა“ და „რეალობის შემცვლელ“ გამოსახულებებს აწარმოებდა, რომლის საპირწონედაც საჭირო იყო იმგვარი კინოს ფორმირება, რომელიც მაცურებელს მისცემდა კინოს ალტერნატიული თვალთახედვით ყურების შესაძლებლობას. კონტექსტების ახლებურად გააზრებით, რომლის მეშვეობითაც ის უფრო მეტად აღიქვამდა ფილმს - „როგორც მედიაციას რეალობის გაგების პროცესში“.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Fidel Castro, “Words to the Intellectuals,” Lee Baxandall, ed., in *Radical Perspectives in the Arts* (Harmondsworth: Penguin, 1972), 276.

¹⁹⁶ Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador* (Havana: Ediciones Unión, 1982), 30-33.

¹⁹⁷ Tomás Gutiérrez Alea. “The Viewer’s Dialectic, Part Two“, *Jump Cut*, no.30, 1985, p. 48, <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/ViewersDialectic2.html> (23.06.2023).

ალეამ თეორიული შთაგონება, მისი კინოს ესთეტიკური ფორმირებისას, გერმანელი დრამატურგის ბერტოლტ ბრეხტისა და საბჭოთა კინორეჟისორის, სერგეი ეიზენშტეინის ნამუშევრებიდან მიიღო. მისი თეორია და კინოწარმოების გზა, ერთი მხრივ, ეიზენშტეინის კინოს მსგავსად ემოციებსა და მიზეზთა შორის დიალექტიკური კავშირის დანახვას ეფუძნება, მეორე მხრივ, ბრეხტიანული გაუცხოების თეორიის მიუხედავად, მისთვის საბაზისო ხდება პასიური მაყურებელ-სუბიექტის, აქტიურ მაყურებელ-სუბიექტად ტრანსფორმაციის პროცესი, „რომელშიც მაყურებლები დაშორდებიან საკუთარ თავს, შეწყვეტენ საკუთრივ ყოფას, რათა პერსონაჟის, სხვის, არსებობაში დაიბუდონ. ეს ყველაფერი იმდენადაა კრიტიკული მნიშვნელობის, რამდენადაც წარმოადგენს სასურველი ცვლილების წინაპირობას“.¹⁹⁸

როგორც აღვნიშნეთ, ალეასთვის მნიშვნელოვანი იყო კუბურ კინოში, ჰოლივუდის ფილმების პასიური ყურების აქტის საპირწონედ, აქტიური/მონაწილე მაყურებლის ფორმირების იდეა. თუ ბრეხტის გაუცხოების თეორიის მიხედვით მაყურებელმა სპექტაკლისას არ უნდა გააიგივოს გმირებთან თავი და დისტანციურ დაკვირვებას მიმართოს, ალეასთვის მაყურებელმა უნდა შეძლოს სხვისი ცხოვრების გააზრება, სპექტაკლის ემოციური და შინაარსობრივი გააზრება. ეს პროცესი კი მას ჰეგემონიური მხერის მიღმა მიაჩნდა. სწორედ ამიტომ მოიხმობს „მაყურებლის დიალექტიკაში“ ჰეგელის სიტყვებს „სულის ფენომენოლოგიიდან“: „ის რაც ნაცნობია ზოგადად, სწორედ იმიტომ, რომ ნაცნობია და არა გაგებული“ [...] ის გვეჩვენება იმგვარად, თითქოს პირველად ვხედავთ - იწვევს ჩვენში შოკს, გაოცებასა და ეჭვებს. ანუ ის იწვევს მაყურებელთა კრიტიკულ და გამჭოლ დამოკიდებულებას“.¹⁹⁹

„მაყურებლის დიალექტიკა,“ ამ გზით, მარქსისტულ-მოდერნიზებული კინემატოგრაფიული თეორიის გამორჩეულ ნიმუშად გვევლინება, რომელიც ხულიო გარსია ესპინოსას (1926-2016) „არასრულყოფილ კინემატოგრაფთან“/ Por un cine

¹⁹⁸ Ibid., 51.

¹⁹⁹ Ibid., 24.

imperfecto (1968) ერთად, რევოლუციური კუბური კინოს წაკითხვის დასაყრდენად შეგვიძლია მოვიხსნათ.

სანამ უშუალოდ ფილმებზე გადავალთ, ესპინოსას „არასრულყოფილი კინემატოგრაფის“ კინოთეორიას შევხვებით, რომელსაც სწამდა, რომ კუბურ კინოში მაღალ ბიუჯეტის, „დავარცხნილი“ ფილმების ნაცვლად, დაბალბიუჯეტის და კრიტიკული ფილმების დრო დგებოდა. მისთვის „არასრულყოფილი კინემატოგრაფის“ მიზანი იმ პროცესების ჩვენება იყო, რომელიც პრობლემათა რიგს იწვევდა, ამ გზით კი ის მოახდენდა მაყურებლის აქტიურ სტიმულირებას ეკრანზე მნიშვნელობების ძიებისას.²⁰⁰ ესპინოსას სჯეროდა, რომ ირაციონალური კულტურული მოხმარების ნაცვლად, რომელსაც განვითარებული სამყარო „სთავაზობდა“ ლათინურ ამერიკას, მაყურებელს, კუბური კინოს მეშვეობით, ცხოვრების განცდისა და აღქმის ახალი გზები უნდა გადაშლოდა, ადგილობრივი კულტურის გააზრებით: „ეს არის არასრულყოფილი კინემატოგრაფის საფუძველი. ვინაიდან ჩვენ ვქმნით საზოგადოებას, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ სავსეა არასრულყოფილებით, საბოლოოდ მიაღწევს ადამიანური პროდუქტიულობის ახალ სახეს. გთავაზობთ კინოს, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ არასრულყოფილია, არსებითად უფრო მეტად შეესაბამება ადამიანის რეალურ საჭიროებებს“.²⁰¹ მესამე სამყარო ანტიკოლონიური ომებითა და ანტიიმპერიალისტურ მტერთან შეტაკებით უნდა დაბადებულიყო და არაადამიანური მექანიზმებისთვის, გონიერი ტაქტიკა და შემოქმედებითობა დაეპირისპირებინა.

მისთვის „არასრულყოფილი კინემატოგრაფი“ მტკიცედ უნდა დაყრდნობოდა „პარტიზანულსა“ და „მიზანმიმართულ“ პოეტიკას, რომლის ესთეტიკაც დაეფუძნებოდა ადამიანთა ცხოვრების თანმიმდევრულ გააზრებას, საყოველთაო

²⁰⁰ Julio García Espinosa, For an Imperfect Cinema, in Michael Chanan, ed., *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema* (London: British Film Institute/Channel 4, 1983)

²⁰¹ ციტატა გაყდერებულია მიშელ ჩანანის დოკუმენტურ ფილმში „მოკრძალებული კინო“ / *Cinema of Humble* (1983).

გასაჭირსა და დილემებს: „არასრულყოფილი კინემატოგრაფის დევიზი (რომლის გამოგონება არ არის საჭირო, რადგან ის უკვე არსებობს) იმალება გლაუბერ რომას სიტყვებში, „ჩვენ არ გვინტერესებს ნევროზის პრობლემები, ჩვენ გვინტერესებს სიცხადის პრობლემები [...] არასრულყოფილი კინემატოგრაფი პოულობს ახალ აუდიტორიას მათში, ვინც იბრძვის, და პოულობს თავის თემებს მათ პრობლემებში. არასრულყოფილი კინოსთვის, „ცხადი“ ადამიანები არიან ისინი, რომლებიც ფიქრობენ, გრძნობენ და არსებობენ სამყაროში, რომლის შეცვლაც მათ შეუძლიათ. ყველა პრობლემისა და სირთულის მიუხედავად, ისინი დარწმუნებულნი არიან, რომ შეუძლიათ მისი გარდაქმნა რევოლუციურად“.²⁰²

კუბურ რევოლუციურ კინოს, მაყურებელი ობიექტიდან, მხატვრული წარმოების სუბიექტად უნდა გარდაექმნა. ამგვარი მიდგომა, მარქსისტული ესთეტიკის პარადიგმაზე იდგა, გამოკვეთდა და აძლიერებდა პოლიტიკის როლსა თუ მნიშვნელობას კინოში და ამასთანავე ხელს უწყობდა თანადროული სოციალური საკითხების დიალექტიკურად გააზრებას. ეს ყველაფერი კუბურ რეჟისორებს კამერის ხისტი გადაადგილებით, „ტიპური“ პერსონაჟებით, ისტორიული მოვლენების წარმოდგენითა და მათი ყოფის „აქ და ახლა“ ანალიზით უნდა მოეხდინათ. ამ „ტიპურ“ პერსონაჟებს კი უნდა „გამოეხატათ კონკრეტული ადამიანები კონკრეტულ სიტუაციებში, რომელიც სოციალური კონფიგურაციის გზით აირეკლავდა კონკრეტულ გრძნობებს“.²⁰³

მოცემულ თავში შევეხებით კუბური ახალი კინოს პირველ პერიოდს, 1960-1974 წლების ნამუშევრებს (კონკრეტულად, ორი წამყვანი რეჟისორის, ტომას გუტიერეს ალუასა და სარა გომეს ირას ფილმებს), რომლებშიც საკვანძო საკითხებად ცნებები - ემანსიპაცია და თვითგამორკვევა - იქცა, ხოლო კინოხელოვნება, რადიკალური და ინოვაციური მიდგომებით, კლასიკური მარქსისტული იდეალებით, კუბური

²⁰² Julio García Espinosa, 'For an Imperfect Cinema', 1979, trans. J. Burton, in *Jump Cut* 20, 24–6.

²⁰³ Gyorgy Lukacs from *A kulonosseg. mint esztetikai kategoria*, p. 218, quoted by Bela Kiralfalvi in *The Aesthetics of Gyorgy Lukacs* (Princeton: Princeton University Press, 1975) 81.

საზოგადოების გათავისუფლების ავანგარდში ჩადგა. მისი მიზანი იყო სოციალური მთლიანობის სხვადასხვა დაკავშირებული ასპექტის დანახვა და ანალიზი. ესპინოსას თქმით, ეს ყოველივე კოლექტიური, უნივერსალური თანამონაწილეობის გზით უნდა მომხდარიყო, რაც სულაც არ გამორიცხავდა ინდივიდუალური ხელწერის შესაძლებლობებს (როგორც წარმოების პროცესისას, ასევე ფილმების ანალიზის). ეს მოსაზრება ახლოს დგას ლუკაჩის იდეასთან, რომლის მიხედვითაც რეალისტური ხელოვნების ფუნქციაა გამოავლინოს სოციალური ურთიერთობების „უფრო ღრმა, ფარული, შუამავალი, დაუყოვნებლად აღქმადი ქსელი, რომელიც ქმნის საზოგადოებას“.²⁰⁴

ამის კარგი მაგალითია, ჩვენ მიერ ნახსენები ხულიო გარსია ესპინოსას რევოლუციამდე, ნეორეალიზმის გავლენით გადაღებული ფილმი „ელ მაგანო“/El Megano (1955), რომლის ჩვენების შემდეგაც დიქტატორ ბატისტას საიდუმლო პოლიციამ რეჟისორი დააკავა. კინოსურათი ბატისტას რეჟიმის მჩაგვრელობით ფორმებზე მიგვითითებს. ხოლო მისი პირველი, რევოლუციის შემდეგ გადაღებული ფილმი „კუბა ცეკვავს“ / Cuba baila (1959), რევოლუციამდელ ბურჟუაზიულ სამყაროს ეხმიანება და მიგვითითებს იმაზე, თუ როგორ შეიძლება შეიცვალოს მუსიკის სოციალური ფუნქციები, მისი ფოლკლორული და საყოველთაო დანიშნულება კი საზოგადოების დაყოფის სამსახურში ჩადგეს. ესპინოსა, ფილმში, მუსიკის გავლით ირონიზირებს და ამხელს ბურჟუაზიული კონვენციის „სილატაკეს“.

რევოლუციის შემდეგ ICAIC-მა დაიწყო პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმების წარმოება, რომლის პირველი გამორჩეული ნიმუშიცაა ტომას გუტიერეს ალვას „რევოლუციის ისტორიები“ / Historias de la revolución (1960). აღსანიშნია, რომ ალვა, ესპინოსასთან ერთად, რომში სწავლობდა და მისი პირველი კინოსურათები შთაგონებული იყო ნეორეალიზმით. „იტალიური ნეორეალიზმის შთაგონება ნაკარნახევი იყო ერის ნამდვილი სახის გამოხატვის სურვილით ფასადური

²⁰⁴ György Lukács. 'Realism in the Balance', R. Taylor, ed., in *Aesthetics and Politics* (London: Verso, 1988), 38.

განვითარების მიღმა. „თავმდაბალთა კინოს“ განუვითარებელი იტალია უნდა აღმოეჩინა“.²⁰⁵ პირველ ეპიზოდში, გადაღების ნეორეალისტური ტექნიკით, ალვა რევოლუციამდელ კუბაში გვაბრუნებს და ამერიკულ იმპერიალიზმსა და კულტურულ „შოკურ თერაპიებზე“ მიგვითითებს. მეორე ეპიზოდში აჯანყების შესახებ გვიამბობს, როდესაც კუბელები სახელმწიფო ჯარისადმი უნდობლობას გამოთქვამენ, რაც მესამე ნაწილში რევოლუციური გამარჯვებით გვირგვინდება.

რევოლუციის ტრიუმფის კიდევ ერთ ფუნდამენტურ ნიმუშს წარმოადგენს მიხეილ კალატოზიშვილის (1903-1973) ამავე პერიოდში გადაღებული შედეგრი - „მე, კუბა“/ Soy Cuba (1964) - ფიქრით, განსჯითა და გრძნობებით დანაღმული სურათი, რომელშიც რეჟისორი არა მხოლოდ რევოლუციური კუბის მნიშვნელობაზე საუბრობს რევოლუციური ესთეტიკით (კამერის მოძრაობა, კუთხეებისა და სინათლის ნიუანსები, მონტაჟი, დოკუმენტური და მხატვრული კინოელემენტების შერწყმა), ამასთანავე, გამოიხმობს შეგრძნებებით სავსე პოეზიას, წარმოადგენს და გვიჩვენებს დაპყრობილი ერების ეროვნულ ალეგორიასა და გათავისუფლების გზებსა და მნიშვნელობას. ადიდება რევოლუციას, თუმცა, ამავედროულად, მიგვანიშნებს, რომ ეს რევოლუცია პერმანენტული უნდა იყოს, გარდაქმნის პროცესები ბიუროკრატების კი არა, არამედ ხალხის ნებასა და რეალურ საჭიროებებს უნდა დაეფუძნოს. კალატოზიშვილის სურათს მესამე სამყაროს კინოს ნიმუშად, მისი სტრუქტურა, კერძოდ კი ესთეტიკურ-პოლიტიკური არჩევანი აქცევს, რომელიც ისტორიის „მთავარ გმირად ქვეყანას, მიწასა და ნიადაგს“ მოიაზრებს, რამდენადაც სერგეი ურუსევსკის (1908 -1974) „კამერა სრულად წარმოგვიდგენს კუბის მიწას“.²⁰⁶

ამ გზით, მუდმივად მოძრავი და დამუხტული კამერით, რომელსაც კუბური ბონგოს ხმოვანი რიგი, აფრო-კუბური ელემენტები და კუბელი კომპოზიტორის, კარლოს

²⁰⁵ Minna Jaskari, "Tomas Gutierrez Alea and the Post104 Revolutionary Cuba" 26 Jan. 2004, 203, <http://www.helsinki.fi/hum/ibero/xaman/articulos/9711/9711mj.html>.

²⁰⁶ Amir Thakkar, "Who Is Cuba?: Dispersed Protagonism and Heteroglossia in Soy Cuba/I Am Cuba", *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 55 (1), 2014: 90–92.

ფარინასის (1934-2002) მუსიკა აფორმებს, რეჟისორი ცდილობს მაყურებელს არა მხოლოდ რევოლუციურ მიზეზებზე ესაუბროს, არამედ გარდაქმნას იგი რევოლუციურ სუბიექტად: „მაყურებელი, რომელიც ეკრანს უყურებს, გრძნობს, რომ ის ხდება კუბის მასების წევრი; მაყურებელი მათთან ერთად მარშირებს, მონაწილეობს ეკრანზე ასახულ მოქმედებებში. კამერა არწმუნებს მაყურებელს, შეუერთდეს კუბის რევოლუციურ მასებს, ჩაერთოს და აქტიური პოზიცია დაიკავოს რევოლუციის გვერდით“.²⁰⁷

აღეას რომ დავუბრუნდეთ, მისი შემდეგი ფილმი, ილფის და პეტროვის ადრეული საბჭოთა ნაწარმოების ეკრანიზაციაა, სახელწოდებით „თორმეტი სკამი“ / *Las doce sillas* (1962). რეჟისორს მოქმედება თანამედროვე კუბაში გადააქვს და ბურჟუაზიული ოჯახის შთამომავლის, იპოლიტოს და მისი მსახურის, ოსკარის შესახებ გვიამბობს, რომლებიც ძვირადღირებული სკამების მითვისებას ცდილობენ. სკამები რევოლუციური მთავრობის ჩამორთმეულ ქონებას შორის ხვდება და აუქციონზე იყიდება. ფილმი გამოხატავს რევოლუციის წლების ტურბულენტურ პერიოდს, რომლის დროსაც ამერიკული ბილბორდები მთავრობის პროკლამაციებმა ჩაანაცვლა, მდიდრული სასახლეები კი სკოლებმა.

აღეა ერთ-ერთი „ტურისტული შენობის“ გადაღებას ამგვარად იხსენებდა: „შენობაში, სადაც რამდენიმე სცენის გადასაღებად ვიყავით წასული, დაგვხვდა აღმართული და დანგრეული კედლები, ახლად მოწყობილი ავეჯი და აგურები, რომელიც გვავალდებულებდა შეგვეცვალა ჩვენი გეგმები და დაგვეჩქარებინა გადაღებები იმის შიშით, რომ გადაღების დროს არ შეცვლილიყო გარემო ჩვენს თვალწინ. ვფიქრობ, ფილმის ზოგადი რიტმი გარკვეულწილად ასახავს რევოლუციის თავბრუსხვევას“.²⁰⁸

²⁰⁷ Mesa Smith and Vladimir Alexander, “Kinocuban: The Significance of Soviet and East European Cinemas for the Cuban Moving Image“, PhD diss., University College London, 2011, 138.

²⁰⁸ Julianne Burton, “Individual Fulfillment and Collective Achievement, an Interview with T. G. Alea,” *Cineaste* 8:1 (1977)

ალეა ფილმში დოკუმენტურ და მხატვრული კინოს ელემენტებს უკავშირებს ერთმანეთს (ფილმს ანიმაციური კოლაჟით იწყებს; იყენებს დოკუმენტურ ჩანართებსა და ინტერტიტრებს) იტალიური ნეორეალიზმის გავლენით და ცდილობს კომედიისა და სოციალური სატირის ერთმანეთში შერწყმას. იმის მიუხედავად რომ კუბაში სოციალური ტრანსფორმაციის პერიოდია და ადამიანები ცდილობენ არსებული რეალობის საყოველთაო პრინციპებზე დაყრდნობით გარდაქმნას, საზოგადოებაში რჩებიან ოპორტუნისტები, რომელთა ცნობიერება და ქმედებები მეშჩანური ზრახვებით არის განპირობებული. მიუხედავად იმისა რომ ალეა ორთოდოქსი მარქსისტი, რევოლუციის ერთგული მხარდამჭერი იყო, ფილმი ავლენს სოციალიზმის შინაგან წინააღმდეგობებსა და კონფლიქტებს კუბის კონტექსტში. თვითირონით, ალეა არა უბრალოდ აკრიტიკებს მთავარ გმირებს, არამედ იმ საზოგადოებას და ინსტიტუციებს, რომელთაც ისინი ხვდებიან გზაში და რომლებიც ჯერ კიდევ არ არიან ბოლომდე განთავისუფლებული წინარე ბურჟუაზიული საზოგადოების მთავარი ღირებულებებისგან, ეგოიზმისა და უთანასწორობისგან.

ალეას შემდეგი მნიშვნელოვანი კინოსურათია „ბიუროკრატის სიკვდილი“ / *La muerte de un burócrata* (1966), სატირა ბიუროკრატისა და მის მანკიერ მხარეებზე, რომელიც კუბური კინოს ისტორიაში, შეიძლება ითქვას, იმ ეკვივალენტისაა, რაც საბჭოთა ქართული კინოსთვის კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ / *Моя бабушка* (1929), რომელიც სატირული ფორმით ილაშქრებს „ბიუროკრატიული აბსოლუტიზმის“ (ლეონ ტროცკი) წინააღმდეგ. მიქაბერიძე, ტროცკის მსგავსად, სტალინური ბიუროკრატის გააზრებას არა რევიზიონისტულად, არამედ თანმიმდევრული გზით ცდილობს, რამდენადაც არსებული სისტემის ჩანაცვლების ერთადერთ გზად მუშათა კლასის მმართველ ძალად ფორმირებას მიიჩნევდა. შესაბამისად, მისი თვითკრიტიკული ხასიათი ცენზურას არ გამოეპარა, რამდენადაც: „ჩემი ბებია“ ჩვეულებრივი გაგებით

კი არ არის სატირა, ეს მთლიანად ნეგაციაა - სოციალური წყობის მანკიერ მხარის მამხილებელი, მიმართული თვით არსის წინააღმდეგ“.²⁰⁹

ალეს ფილმში მიცვალეზულ მამაკაცს ოჯახი მარხავს, რომლის შემდეგაც მათ მის შრომით ბარათს სთხოვენ, ბიუროკრატიული პროცესის გასავლელად, რის გამოც მისი ხელახალი ამოთხრა უწევთ. ერთგვარ კაფკასეულ „პროცესს“, ალეს სიურრეალისტურად, ბუნუელისთვის დამახასიათებელი სიხისტითა და ირონიით, დგამს და გვიჩვენებს ბიუროკრატას, როგორც სოციალიზმისა და რევოლუციური გარდაქმნის მუხრუქს. ალეს თქმით, ის არა გამოგონილი, არამედ მემკვიდრეობით მიღებული იყო, ზოგიერთ შემთხვევაში სოციალისტური ქვეყნების მიერ გაფართოებული, როგორც მხაგვრელობითი ეტაპი. ამგვარად, ალეს, ერთი მხრივ, ეხმანება ბატისტას მემკვიდრეობით დანატოვარ კონტროლის სტრუქტურებსა და მექანიზმებს, მეორე მხრივ, საუბრობს მასზე, როგორც გლობალურ პრობლემაზე, რომლის კაფკასეულ საცეცხსაც პერიფერიული, განუვითარებელი ქვეყნები კიდევ უფრო მძაფრად აღიქვამენ. შესაბამისად, „სატირის მთავარი სამიზნე არის ნეოკოლონიალური ბიუროკრატის ნარჩენები, რომელიც ჯერ კიდევ შემორჩენილია რევოლუციურ საზოგადოებაში“.²¹⁰

ალეს პირქუში, შავ-თეთრი გამოსახულებითა და კომიზმით, კაფკას მსგავსად, ეწინააღმდეგება იმ „დიაგნოზს, რომელიც პოლიტიკური ძალაუფლების მოდერნიზაციას „რაციონალიზაციის პროცესად“ აღიქვამს“²¹¹, მეორე მხრივ კი, მიმართავს ჩარლი ჩაპლინის „ახალი დროების“ / Modern Times (1936) ალუზიას, რომელშიც „ფორდისტული მექანიზაცია დაგმობილია, როგორც კაპიტალიზმის დეკუმანიზაციის პროცესი“.²¹²

²⁰⁹ რ. კვესელავა, *მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე* (თბილისი, საგა, 2008). 100.

²¹⁰ Margot Kernan, Cuban Cinema: Tomás Gutiérrez Alea. Film Quarterly. 29 (2), 1976, p. 49.

²¹¹ Jean-Michel Rabaté. (2018). Kafka L.O.L. Notes on Promethean Laughter. Lavis: Quodlibet, p. 41

²¹² Linda Craig, Exhuming Death of a Bureaucrat. Bulletin of Latin American Research, 27 (4), 2008, p. 529.

ავტორი ფილმში სოციალისტურ საზოგადოებაში არსებულ იმ საფრთხეებზეც მიუთითებს, რომლებიც მექანიზაციით, გაუცხოებითა და მანკიერი პრაქტიკების უკუგდებით შეიძლება მიეღო კუბელ საზოგადოებას. ალეა, ამის საპირწონედ, არსებული დისკურსის გააზრებასა და საბოლოოდ დაძლევას მიიჩნევდა. ფილმში შრომითი გაუცხოების, ძალაუფლების მექანიკური ბუნებისა და ბიუროკრატიზმის საკითხები გამომსახველობითი სიცხადით იხატება, კაფკასეული ჯოჯოხეთი, რომელსაც ჟილ დელიოზი და ფელიქს გუატარი უწოდებდნენ „მომავლის ემმაკურ ძალებს, რომლებიც ამ მომენტისთვის კარს ეჭიდებიან“.²¹³

თუ მიქაბერიძისთვის თეორიულ დასაყრდენად (პირდაპირ თუ ირიბად) ტროცკი გვევლინება, ალეასთვის ამგვარი პირველწყარო ჩე გევარა ხდება, რომელიც წიგნში „ადამიანი და სოციალიზმი“ უარყოფდა სოციალისტურ რეალიზმს, როგორც „სოციალური რეალობის მექანიკური წარმოდგენას“, რომელიც მაშინ გაჩნდა, როდესაც პარტიის ლიდერები იმგვარად გამარტივებულ ფორმებს მოითხოვდნენ, რომელსაც ყველა ფუნქციონერის მსგავსად აღიქვამდა.²¹⁴

ალეას მიაჩნდა, რომ რევოლუციური ხელოვნება, რომლის ერთადერთი მიზანიც მარქსისტული შინაარსის დომინანტურ ესთეტიკასთან შერწყმა იქნებოდა, „შემოქმედებითი საქმიანობის ბიუროკრატიზაციას“²¹⁵ გამოიწვევდა.

ალეას მაგნუმ-ოპუსი „მოგონებები განუვითარებლობაზე“ / *Memorias del Subdesarrollo* (1968), რომელიც კუბელი მწერლის ედმუნდო დესნოესის (1930) რომანს ეყრდნობა, ექვს სეგმენტად დაყოფილი სურათია, რომელიც ესთეტიკურად აერთიანებს მხატვრულ კინოს დოკუმენტურ კინოსთან, საარქივო მასალებთან და ფოტოკოლაჟებთან.

²¹³ G. Deleuze, & Guattari, F., *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. D. Polan (London: University of Minnesota Press. 1986), 48.

²¹⁴ Ernesto Che Guevara, "El socialismo y el hombre en Cuba," in *Obras Escogidas 1957-1967*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991, vol. II, p. 635.

²¹⁵ Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador* (Havana: Ediciones Unión, 1982), 19.

ალეა მონტაჟით აკავშირებს მერილინ მონროს, ღირსებააყრილი და ნაცემი შავკანიანების, ამერიკელი ჯარისკაცებისა თუ ფიდელ კასტროს საარქივო მასალებსა და ფოტოებს, რომლის მეშვეობითაც იმპერიალისტურ წარსულსა და სამხრეთის ჩაგვრის მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს ხსნის.

მიუხედავად იმისა, რომ ალეა იხსენებს რევოლუციამდელ კუბას და „გლობალური სამხრეთის“ შიმშილისა და ექსპანსიის იმ დროის იმიჯებს, როდესაც „ოკეანეში იძირებოდა იმედი ხალხის, ცივი კვილით ხსნას და შველას ითხოვდა მიწა... კუბის მთა-ბარში მწუხარება ნისლივით იწვა“²¹⁶ და თანადროულად აირეკლავს კუბის პოსტკოლონიურ კონტექსტებს და „ურთიერთობას იმ ქვეყანასა და მეტროპოლიას შორის, რომელიც მას უწევს კოლონიზაციას [...] რამდენადაც ის, რაზეც ფილმი მიგვითითებს, არის ის, თუ როგორ აგრძელებს ადამიანი განუვითარებლობის მენტალიტეტს საკუთარ თავში, როგორ ამძიმებს ეს მას და როგორ ეჩეხება პრობლემას“.²¹⁷

ფილმი სერხიოს შესახებ, საშუალო ასაკის ბურჟუა ინტელექტუალზე გვიამბობს, რომელსაც ცოლი და ოჯახი, რევოლუციის დაწყებისთანავე ტოვებს (ამერიკაში მიდიან). ფილმის დასაწყისში სერხიო ხვდება ელენას, მიმზიდველ, მუშათა კლასის წარმომადგენელ ჩვიდმეტი წლის გოგონას. როდესაც ელენა გამოთქვამს სურვილს გახდეს კინომსახიობი, მას მიჰყავს „კასტინგზე“ თავის „რეჟისორ მეგობართან“, რომელსაც თავად ალეა ასახიერებს. შემდეგ მიიყვანს თავის ბინაში, სადაც სთავაზობს ყოფილი მეუღლის ტანსაცმელს, რის შემდგომაც ფიზიკურად აცდუნებს. ამ შეხვედრიდან მალევე, ელენა ბრუნდება სერხიოს ბინაში, სიხარულით მღერის სასიყვარულო სიმღერებს და კონტრასტულად ეწინააღმდეგება საზოგადოებიდან და ოჯახიდან წამოსულ შიშებს. ხოლო ფილმის ფინალში, ოჯახთან ერთად, მამაკაცს

²¹⁶ პაბლო ნერუდა, *საყოველთაო სიმღერა*, მთარგმნელი გ. ძნელაძე, (თბილისი: „ნაკადული“, 1976), 91.

²¹⁷ Michael Chanan, "Lessons of Experience," Michael Chanan (éd.), in *Memories of Underdevelopment* (New Brunswick: Rutgers, 1990), 3.

გაუპატიურებაში დასდებს ბრალს. სასამართლოს სცენაში სერხიო ამბობს რომ რევოლუციის არ არსებობის შემთხვევაში ის ღირსეულ ადამიანად ჩაითვლებოდა საზოგადოებაში, ხოლო ის ხალხი, რომელიც ბრალს სდებს, დამნაშავეებად. ამ გზით ის დასკვნით სცენაშიც აცალკევებს საკუთარ თავს საზოგადოებისგან და ის ჭოგრიტიც, რომლითაც მამაკაცი ფილმის განმავლობაში აკვირდება კუბას სიმბოლური ხდება იმდენად, რამდენადაც აღბეჭდავს ხალხსა და მას შორის არსებულ დისტანციას.

„სერხიო, რომელსაც სერხიო კორიერი ასახიერებს, არის უნაკლო ნიმუში, რომელსაც ფიდელ კასტრო უწოდებდა „ლუმპენ ბურჟუაზიას“, იმ რევოლუციამდელ ბიზნესმენებს, რომელთა სოციალური და ეკონომიკური ინტერესები კუბას ნაცვლად შეერთებული შტატებზე იყო ორიენტირებული“.²¹⁸ სერხიო ცდილობს ტრაგედიას ირონიით გაუმკლავდეს, ხოლო ინტელექტი თავდაცვით მექანიზმად გამოიყენოს. მას არ შეუძლია შეეგუოს განუვითარებლობას, მაგრამ ასევე ვერ უმკლავდება მის დასაძლევად აუცილებელ წინაპირობებს. ის ამ პროცესებისგან დისტანცირებულია და არ იღებს მასში ისტორიულ მონაწილეობას.

სერხიო, როგორც ელენე შენიშნავს, „არც რევოლუციონერია, არც კონტრრევოლუციონერი“, წარმოადგენს „ცარიელ“ ინდივიდს და უარს ამბობს აზროვნების ახალ ინტერპელაციაზე, რომელშიც „იდეოლოგია ესაღმება, იდეოლოგია მიესაღმება ან ინტერპელაციას გაუწევს კონკრეტულ ინდივიდებს, როგორც კონკრეტულ სუბიექტებს სუბიექტის კატეგორიის ფუნქციონირებით“.²¹⁹ მამაკაცის სიტყვები - „მნელია მგრძნობიარე და კულტურული ქალის პოვნა. ეს ქვეყანა ზედმეტად უსიცოცხლოა. კუბელები მუდმივები არ არიან და სჭირდებათ ვინმე, ვინც მათ ნაცვლად იფიქრებს“ - მისივე ცნობიერების ნაკადის გამოხატულებათ, რამდენადაც მის თვალში ყველა ნაკლულია: მეგობრები, ყოფილი ცოლი, ქალები,

²¹⁸ Margot Kernan. Cuban Cinema: Tomas Guterrez Alea, Film Quarterly, Vol. 29, No. 2 (Winter, 1975-1976), pp. 45-52, University of California Press, Accessed: 16/06/2014.

²¹⁹ Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York: MRP, 2001), 173.

რომლებთანაც დროს ატარებს, ინტელექტუალები, რომელთა საჯარო დისკუსიებსაც ესწრება.

ალეამ სერხიო გარდაუვლად დატოვა „სიცარიელეში“, მაგრამ ამასთანავე ის წარმოადგენს ყოფილ იდეოლოგიურ ქვეწარმავალს, რომელიც არ ეგუება ახალ რეალობას. ის ამ საზოგადოების სიმპტომია, რომელიც კუბელების „განუვითარებლობაზე“ საუბრობს, ხოლო საკუთარ თავს „ევროპელად“ მოიხსენიებს; ამ დიქტომიის მიღმა მაყურებელი აკვირდება ახალი კუბის გამოწვევებს სოციალური ურთიერთობებისა და ყოველდღიური კულტურული ცხოვრების გარდაქმნის კუთხით (მათ შორის, ქალების აღქმის), რომლის აღწერაშიც ალეა თვითირონიული და თვითკრიტიკულია. სერხიოს მიერ ნივთების გაფეტიშება (კაბები, ქალის აქსესუარები და ა.შ) სექსუალურ ბუნებას და ისტორიულ ტრანსფორმაციას გამოხატავს, უფრო მეტად ის აკავშირებს სხეულს ძველი წესრიგის რელიქვიებთან და გაუთვინობიერებლად საკუთარი ფეტიშიზმის ვალიდაციას ცდილობს. ამ გზით ალეას ფილმი სრულად განსხვავდება საბჭოთა სოციალისტური რეალიზმისგან და გვთავაზობს სოციალური ფეტიშიზმის კრიტიკას (ლორა მალვის თუ მოვიხმობთ, ქალებს, ვისაც სერხიო ხვდება „ნამცხვარი უნდა ჰქონდეთ, რომელსაც ის (მამაკაცი) შეჭამს“²²⁰) და ექვემდებარება იმ რეალობას, რომელიც რევოლუციის შემდეგ ბოლომდე გადალახული არ იყო.

სერხიო ძველი ბურჟუაზიული მასკარადის გალიაშია მოქცეული და შიშითა და უძლურებით მოცული, ფრანც კაფკას მოთხრობის - „მეტამორფოზის“ გმირის, გრეგორი ზამზას მსგავს საზარელ მწერად გვევლინება, რომელიც ათვითცნობიერებს მისი „წინა ცხოვრების“ კრახს, მაგრამ არ სურს ახალი სოციალისტური რეალობის მიღება. ალეა ფილმის ყურების აქტს ორ განზომილებაში ათავსებს. ერთი მხრივ, გვიჩვენებს, თუ როგორ აღიქვამს/უყურებს სერხიო არსებულ რეალობას, „კინემატოგრაფიულად გამოსახულ ფაქტს“ (სერგეი ეიზენშტეინი), ხოლო, მეორე

²²⁰ Laura Mulvey, "Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture." *October*, n° 65 (1993), 3-20.

მხრივ, თუ როგორ უყურებს თავად მაყურებელი ამ რეალობასა და ფილმის გმირს (განსაკუთრებით „პოსტკოლონიური მაყურებელი“). ალეა გვიჩვენებს სერხიოს „სუბიექტურ პერსპექტივას“, მის აღქმულ კუბასა და უკმაყოფილებას, რომლის პარალელურადაც შლის „ობიექტურ პერსპექტივას“ ბრეხტიანული „დისტანციით“, რომლის მეშვეობითაც სერხიოს ისტორიასა და კუბელი საზოგადოების გამოწვევებს, თვითკრიტიკულად და თვითთრონიულად წარმოგვიდგენს.

შემთხვევითი არაა, როდესაც ალეა ტექსტში „მაყურებლის დიალექტიკა“ ეიზენშტეინის ცნობილ ესსეს, „ფილმის სტრუქტურას“ მოიხმობს და ხაზს უსვამს, რომ ფილმის ყურების პროცესში არა მხოლოდ პერსონაჟის დამოკიდებულების გამოხატვაა მნიშვნელოვანი „კინემატოგრაფიულად გამოსახულ ფაქტზე“, არამედ თუ რა გზით ახერხებს ავტორი საკუთარი პერსპექტივის მაყურებლამდე მიტანას და მასზე ემოციურ და კრიტიკულ რეაგირებას.

„შესაბამისად, საქმე გვაქვს რეპრეზენტაციასთან, სადაც ავტორის პოზიცია ეწინააღმდეგება რეპრეზენტირებული მოვლენის აშკარა მნიშვნელობას, მაშინ როდესაც ავტორის დამოკიდებულება დისტანცირებული და კრიტიკულია, კომპოზიციური სქემა სტრუქტურულად პასუხობს ავტორში არსებულ ემოციურ მდგომარეობას, რეპრეზენტირებულ ფაქტთან ავტორის დამოკიდებულებიდან გამომდინარე“.²²¹ ამ დუალური პერსპექტივით, ეიზენშტეინის თეორიებისა და ტექნიკური (მხატვრული) ასპექტების კუბის რევოლუციის კონტექსტებთან დაკავშირებით, ალეა მაყურებელს ეიზენშტეინის მსგავსად, „შემოქმედად“²²² განიხილავს და მისგან „დამკვირვებელი მზერის“ ნაცვლად, „კრიტიკულ“ და „ანალიტიკურ“ მზერას მოითხოვს. ხოლო სახელმწიფოს ალეგორიული კრიტიკით,

²²¹ Tomás Gutiérrez Alea, *The Viewer's Dialectic* (La Habana: Jose Marti Publishing House, 1988), 60.

²²² „მაყურებელი, როგორც შემოქმედი“ - ეიზენშტეინის ცნობილი ესსეა, რომელსაც მის კრებულში, *Selected Works*, vol. 3 (Writings 1934–47) შეგიძიათ გაეცნოთ. S. M. Eisenstein, *Selected Works*, vol. 3 (Writings 1934–47), pp. 339–40.

განსწავლულ სოციალისტად გვევლინება, რომელიც საუბრობს სისტემის მანკიერ და გადაულახავ ბარიერებზე და ამავდროულად რჩება სოციალიზმის ერთგულად.

ალეასთან ერთად, კუბური ახალი კინოს უმნიშვნელოვანეს ავტორად მოგვევლინა სარა გომეს ირა (1942 - 1974), რომელიც დაიბადა 1942 წლის 8 ნოემბერს გუანაბაკოაში, საშუალო კლასის, შავკანიან ოჯახში.²²³ როგორც კუბელი მწერალი აბდ'ალაჰ-ალვარეს რამირესი შენიშნავს: „სარა შვიდი წლის განმავლობაში დადიოდა მუსიკის გაკვეთილებზე მუნიციპალურ კონსერვატორიაში და დღის უმეტეს დროს სახლში ფორტეპიანოს შესწავლას უთმობდა. რევოლუციონერი გახდა მაშინ, როდესაც საშუალო სკოლის მესამე კურსზე სწავლობდა – მან დატოვა სკოლა, რათა უშუალო მონაწილეობა მიეღო ახალ სოციალურ პროცესში“.²²⁴

1961 წელს, 17 წლის ასაკში, სარამ დაიწყო მუშაობა კუბის კინოს ინსტიტუტში (ICAIC). ასევე იყო ეთნოლოგიის შემსწავლელი ჯგუფის წევრი, რომელიც დაკავშირებული იყო ეროვნულ თეატრთან. ICAIC-ში მუშაობის წლებში მან ოცი ფილმი გადაიღო (იყო რევოლუციური კუბის პირველი ქალი კინორეჟისორი). რევოლუციური სუბიექტის ტრანსფორმაციის საკითხი გომესის შემოქმედების ერთ-ერთი ცენტრალური თემაა, რაც ყველაზე ცხადად მის მიერ პინის კუნძულზე გადაღებულ დოკუმენტურ ტრილოგიაში იკვეთება. ფილმებს შორისაა - „მეორე კუნძულზე“ / En la otra isla (1968), „კუნძული მიგელისთვის / Una isla para Miguel (1968) და „განძის კუნძული“ / Isla del tesoro (1969). ავტორი აქ არა მხოლოდ განადიდებს კუბურ რევოლუციას, არამედ იწყებს მსჯელობას წარსულში არსებული რასიზმისა და ჩაგვრის შესახებ და კუბის მთავრობას მისი ნარჩენების შესახებ მიუთითებს. სოციალური, რასობრივი და გენდერული ურთიერთობების

²²³ აღნიშნული მცირე ამონარიდი, მარგარეტ დიურასის სარა გომესთან ჩაწერილი ინტერვიუს თარგმანიდანაა, რომლის წინასიტყვაობაც ასევე მე მეკუთვნის. იხილეთ “ჩამქრალი მზე: მარგარეტ დიურასის ინტერვიუ სარა გომესთან”, თარგმანი და წინასიტყვაობა: ალექსანდრე გაბელია, Cinexpress.ge, <https://cinexpress.ge/2023/02/05/saritagomez/> (26.06.2023).

²²⁴ Sandra Abd'Allah-Alvarez Ramírez. *Sara Gómez: De cierta manera feminista de filmar*. Master's thesis, University of Havana, 2008. n.p.

კომპლექსური აღწერა, ისევე როგორც რეფლექსია უთანასწორობაზე, მაჩოიზმსა და არსებულ საზოგადოებაში მარგინალიზაციის პროცესზე, ხდება მისი ერთადერთი სრულმეტრაჟიანი ფილმის - „ამა თუ იმ გზით“ / *De Cierta Manera* (1974) საკვლევი თემა. მარგინალიზაციის პროცესს, რომლის აღმოფხვრაც ასეთი რთული გახდა სოციალისტურ კუბაში, სარა თანმიმდევრული და თვითკრიტიკული გზით იკვლევს, უპირისპირებს კუბაში არსებულ „გარიყულ საზოგადოებას“ და წვრილ ბურჟუაზიას, რასაც დოკუმენტური და მხატვრული კინოს ელემენტების შერწყმით ახერხებს.

სარამ განავითარა საავტორო კინოს განსაკუთრებული ფორმა, რომელიც ერთდროულად არის დაკავშირებული „ქალთა მზერასა“ და „მესამე კინოსთან“. მან რეჟისორული ძალაუფლება კოლექტიურ სუბიექტებსა და მათ რეპრეზენტაციას დაუქვემდებარა, იმგვარად, რომ არასდროს დაუკარგავს საკუთარი პასუხისმგებლობა და საავტორო ხელწერა. მისი კინოს აუდიტორია, პირველ რიგში, კუბელი საზოგადოებაა, ურბანულ გარემოში ჩამოყალიბებული მუშები და ფერმერები, მოზარდები და ბავშვები, მოხუცები და „მარგინალური საზოგადოება“, უფრო ფართოდ – „გლობალური სამხრეთი.“ როგორც სარა შენიშნავს „მათთვის და მათთან ერთად, ჩვენ უნდა გადავიღოთ კინო დათმობების გარეშე. კინო, რომელიც მათი ინტერესებიდან ამოიზრდება. კინო, რომელსაც ძალუძს გამოხატოს წინააღმდეგობები და მიზნად ისახავს რომ თითოეულ ჩვენგანს დაანახოს ცხოვრება, როგორც მარადიული კონფლიქტი უღიმდამობის წინააღმდეგ – კონფლიქტი, რომელზეც უნდა გავიმარჯვოთ“.²²⁵

სარა გომესის ფილმი, „ამა თუ იმ გზით“, რომლის მთავარი გმირებიც ავტობუსის ქარხნის მუშა მარიო (მარიო ბალმაცედა) და საშუალო კლასის დაწყებითი სკოლის მასწავლებელი იოლანდა (იოლანდა კუელერი) არიან, კრიტიკულია სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტში. ამასთანავე ერთგულია კუბის რევოლუციის მიზნებისა და

²²⁵ Sara Gómez, “Los documentalistas y sus convicciones,” *Pensamiento Crítico*, no. 42 (July 1970): 92–97.

იდეალებისადმი, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი იკვლევს კუბაში კლასობრივი და გენდერული კონფლიქტების არსებობას.

ფილმი, ორიგინალური გზით, ვიზუალურად აერთიანებს მხატვრულ კინოს საარქივო კადრებთან და დოკუმენტურ მასალებთან. გომესი რიგითი კუბელების შესახებ ჯერ დოკუმენტური მასალით მოგვითხრობს, შემდეგ ისინი მხატვრულ ფილმში შემოჰყავს და საკუთარი თავის განსახიერებას სთხოვს. გომესი, ამ ესთეტიკური და იდეური არჩევანით, რევოლუციურ „არასრულყოფილ კინოს“ კუბის კულტურულ და ისტორიულ პარადიგმებს სინკრეტულად უკავშირებს და ამ ორი ფორმის შერწყმით ფილმს სინკრეტიზმის ნიმუშად აქცევს.²²⁶

იოლანდა, ღია კანის ფერის, საშუალო კლასის მულატი ქალი, კუბის იმ პერიფერიული უბნის პირობებში იხატება ეკრანზე, სადაც მას სკოლის მასწავლებლად აგზავნიან. მისი შეყვარებული, მარიო, მუქი ფერის მულატი მამაკაცი იმავე უბნიდან, რევოლუციის ახალი ღირებულებებისა და ძველი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი „მამაკაცურობის“ არქეტიპს ქმნის, რომლის მეშვეობითაც გომესი რევოლუციურ კუბაში პატრიარქალურ კოდებზე მიგვითითებს და გვიჩვენებს, რომ ის მაჩოიზმის „მსხვერპლია“, განუვითარებლობის ერთ-ერთი სიმპტომის (მარგინალიზაციასთან ერთად), რომელიც საზოგადოების გარდაქმნასთან ერთად ჯერ კიდევ არ დასამარებულა. ფილმი აირეკლავს მატერიალურ რეალობასა და ადამიანების აღქმულ ყოფას შორის არსებულ უფსკრულს, რამდენადაც სჯერა, რომ „იდეოლოგია არის ინდივიდების წარმოსახვითი ურთიერთობების „რეპრეზენტაცია“ მათი არსებობის რეალურ პირობებთან“.²²⁷

გომესის ფილმი რევოლუციური ეთიკის შესახებ გვიამბობს და აღიარებს კონფლიქტს და ნეგაციას პროდუქტიულად, დიალექტიკური ლოგიკის კანონების დაცვით.

²²⁶ Michael Chanan, *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba* (London: British Film Institute, 1985), 285.

²²⁷ Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, 109.

„მარგინალობა ფილმში ასახულია როგორც ფიზიკურ, ისე ფსიქოსოციალურ პირობებთან მთლიანობაში, ხელს უშლის შავკანიანებს, ქალებს და ღარიბებს ეროვნული ძალაუფლების სტრუქტურაში სრულფასოვან მონაწილეობაში [...] გომესს შეუძლია აჩვენოს, თუ როგორ შეიძლება თანაარსებობდეს ქცევის, მოლოდინებისა და ჩაგვრის პრერეგულაციური ფორმები ცვლილებების ინსტიტუციურ, „ობიექტურ“ შესაძლებლობებთან და მზარდ რეგულაციურ კოლექტიურ „სუპერეგოსთან“.²²⁸

მარიო თავად არის პროდუქტი ჰავანაში მცხოვრები მარგინალიზებული მუშათა კლასის, რომელიც სამხედრო სამსახურმა დაიხსნა აბაკუას საიდუმლო საზოგადოებიდან, რომელიც პატრიარქალურ რელიგიურ პრაქტიკას წარმოადგენდა და დასაბამს მე-19 საუკუნიდან, კერძოდ დასავლეთ აფრიკიდან იღებს.

საგულისხმოა ფილმის მუსიკაც, რომლის მეშვეობითაც გომესი ხაზს უსვამს როგორც სოციალურ საკითხებს, ასევე იდეოლოგიურ წინააღმდეგობებს. აბაკუას (Abakuá) მუსიკის გამოყენება, (კომპოზიტორი გილერმო დიასი), რომელსაც ისტორიული და ტრადიციული მნიშვნელობა აქვს, რეგულაციურ კუბასთან კონტრასტს ქმნის. მისი ჟღერადობა კი მარიოს გონებაში ილექება და სიმბოლურად გამოხატავს მის მასკულინობას და რეგრესს; გომესისთვის მუსიკის რიტუალურად გამოხმობა და მასზე რეფლექსია არა მხოლოდ ესთეტიკური ხედვის ნაწილია, არამედ მას აქვს მკაფიო პოლიტიკური მნიშვნელობაც.

„რიტუალური გამოსახულებებით გომესი მიუთითებს „ორმაგ მოძრაობაზე“, რომელიც ატრიალებს ისტორიულ მატერიალისტურ დიალექტიკას გენდერული და რასობრივი ინტერესების გათვალისწინებით: თანამედროვეობა მუშაობს იმდენად, რამდენადაც ის აღმოფხვრის არქაულ სოციალურ ურთიერთობებში დამახასიათებელ ჩაგვრას, მაგრამ ეს არ უნდა მოხდეს გამოხატვის ფორმების ხარჯზე, რომელიც

²²⁸ Catherine Benamou, “Cuban Cinema: On the Threshold of Gender” in *Redirecting The Gaze: Gender, Theory, And Cinema In The Third World*, edited by Diana Robin and Ira Jaffe (New York: State University Of New York Press, 1999), 77.

გადამწყვეტ როლს თამაშობს აფროკუბელებისთვის (და სხვა სუბალტერნული ჯგუფების) თავიანთი კულტურული იდენტობის ჩვენებაში. ასეთი დადასტურება აუცილებელია ახალ სოციალურ წესრიგში ასეთი ჯგუფების სამართლიანი წარმომადგენლობისთვის.²²⁹

ფილმი ესპინოსას გააზრებული „არასრულყოფილი კინემატოგრაფის“ იდეურ და ესთეტიკურ მახასიათებლებზე დგას. როგორც გომესი შენიშნავს: „ჩვენი კინო აუცილებლად უნდა იყოს მიკერძოებული, განპირობებული ცნობიერების ამალღებით, ჩვენ წინაშე არსებული პრობლემებისადმი გარკვეული დამოკიდებულების შედეგი, პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ დეკოლონიზაციაზე მიმართული, რომელიც დაარღვევს ტრადიციულ ღირებულებებს, იქნება ეს ეკონომიკური, ეთიკური თუ ესთეტიკური“.²³⁰

ვინაიდან ქალის და მამაკაცის სასიყვარულო ურთიერთობა ისტორიულია, გომესი მაყურებელს საშუალებას აძლევს ფილმი ფემინისტური და კლასობრივი პერსპექტივიდან, რევოლუციური დისკურსის ფარგლებში წაიკითხოს. სიმპტომატურია მარიოს სიტყვებიც - „ქალივით ვიქცეოდი“, მისი მასკულინური კოდებიდან გათავისუფლების შეუგუებლობაზე გამოძახილი და ამასთანავე თვითკრიტიკულობა რევოლუციისადმი, რომელმაც, მართალია, დაუბრუნა ქალებს უფლებები და ხმა საჯარო სივრცეებში, თუმცა ამ დრომდე ვერ აღმოფხვრა მასკულინური კულტურისთვის დამახასიათებელი კოდები.

„ამრიგად, აქ შემუშავებული მამაკაცურობის განმარტება ითვალისწინებს კუბის განსაკუთრებულ კულტურას და ისტორიას. ამ გზით ფილმი ხაზს უსვამს ალთუსერიანულ კავშირს სახელმწიფოს მიერ გატარებულ იდეოლოგიას შორის, რომელიც ომსა და გმირულ საქმეებს მაჩოიზმთან აკავშირებს [...] ეს ყველაფერი კონტრასტში მოდის სცენებთან, რომლებშიც იოლანდა და მარიო მარტო რჩებიან

²²⁹ Ibid., 81-83.

²³⁰ J.A. Lezcano, “De cierta manera con Sara Gómez“, Cine Cubano 127, 1989, p. 11.

საკუთარ სიყვარულთან. ოთახში, რომელშიც ისტორია ვერ აღწევს, მარიო კარგავს თავის მაჩო დამოკიდებულებას და ხდება მგრნობიარე, მზრუნველი ადამიანი, კაცის ტიპი, რომელიც გომესის თვალში, რევოლუციამ უნდა შექმნას“.²³¹

საგულისხმოა, რომ მათი შეხვედრების ოთახი, რევოლუციის შემდეგ მთავრობის მიერ აშენებული საერთო საცხოვრებელია, რომელიც საცხოვრებლის დეფიციტის შესამსუბუქებლად შეიქმნა და ამავდროულად საძინებელი ოთახი წარმოადგენს ნეიტრალურ ტერიტორიას, რომელშიც წყვილებს შეუძლიათ შეხვდნენ თანასწორად, საკუთარი მოწყობილი და/თუ ქაოტური სახლების ინტერიერის საპირწონედ.

ამ პერსპექტივიდან, გომესი ხაზს უსვამს რომ პირადი სივრცე და სასიყვარულო ურთიერთობა მარიოს ეხმარება კულტურული ჩაგვრითა და ისტორიით განპირობებული იდენტობისგან განთავისუფლებაში, რასაც მარქსის მოხმობით, „ყალბი ცნობიერება“ შეგვიძლია ვუწოდოთ. თუმცა, ჰოლივუდის პოპულარული ნარატივისგან განსხვავებით, გომესი მარიოს მეშვეობით არღვევს სკოპოფილური მზერის პრიმატს, რადგან იოლანდას არ წარმოგვიდგენს პასიურ ქალად, რომელიც იღებს არსებულ რეალობას და არ შედის მასთან კონფრონტაციაში. მეორე მხრივ, შეგვიძლია მოვიხმოთ ლორა მალვის თეორია, რომელშიც გააზრებულია ტრადიციული ჰოლივუდის ნარატივი, სადაც მამაკაცი „აკონტროლებს“ ფილმის მსვლელობას. რასაც გომესის ფილმის შემთხვევაში ვერ ვხვდებით, რამდენადაც მარიო ვერ გვევლინება კლასიკურ პატრიარქად და ხშირად უუნაროა საკუთარი მდგომარეობისა თუ ქალთან ურთიერთობაში ზეგავლენის მოხდენისგან. გომესი ამ გზით, მარიოს წარმოგვიდგენს მამაკაცი მაყურებლის „სუროგატად“²³² და კუბური საზოგადოების რეკონსტრუქციის პარალელურად მასკულინური ცნობიერების გადალახვის აუცილებლობაზე მსჯელობს. მისი თვითკრიტიკულობა კი

²³¹ Guy Baron, *Gender in Cuban Cinema: From the Modern to the Postmodern* (Oxford: International Academic Publishers, 2011), 91-92.

²³² Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, Pages 6–18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

„რევოლუციის ფარგლებში“ წარმოებს, რამდენადაც მას ბოლომდე სწამს, რომ ახალი მატერიალური პირობების შექმნასთან ერთად, რევოლუციის მიზანი მის შიგნით არსებული ურთიერთობების გაუმჯობესება და კაპიტალისტური პატრიარქალური კოდების ნაცვლად, ისეთ ცნებებთან დაბრუნება უნდა ყოფილიყო, როგორცაა - თანასწორობა, მხარდაჭერა, ურთიერთგაგება, თანაგრძნობა და სხვა.

რევოლუციური სუბიექტის ტრანსფორმაციის საკითხი სარა გომესისთვის საკვანძო თემა ხდება პინის კუნძულზე გადაღებულ დოკუმენტურ ტრილოგიაში: „მეორე კუნძულზე“ / En la otra isla (1968), „კუნძული მიგელისთვის“ / Una isla para Miguel (1968) და „განძის კუნძული“ / Isla del tesoro (1969).

ფილმი „მეორე კუნძულზე“ ძირითადად შედგება კერძო და ჯგუფური ინტერვიუებისგან კუნძულზე მცხოვრებ და მომუშავე ახალგაზრდებთან. გამოსარჩევია ჩვიდმეტი წლის შავკანიან გოგონასთან - მარიასთან საუბარი, რომელსაც შვიდი და-ძმა ჰყავს და რომლის დედაც მეძავი იყო რევოლუციამდე, ახლა კი საშუალება აქვს ინტეგრირდეს სოციალურ და შეძლოს დასაქმება. დისტანციური და ობსერვაციული თხრობის ნაცვლად გომესი გმირებს უბრუნებს ხმას და გაუცხოებული ყოფის გადალახვის შესაძლებლობას აძლევს. „კამერის იარაღად“ გამოყენების ნაცვლად, მისი კამერა „სიყვარულის სარკე“ ხდება, რომელიც ძალადობას ინტიმური და ღია ურთიერთობებით ანაცვლებს,²³³ რამდენადაც მისი გმირები არ ემალებიან სინათლეს (იაზრებენ, რომ სიყვარული ძიებაცაა) და არ სურთ დანებება იქამდე, სანამ ნამდვილი სიყვარული საბოლოოდ იპოვის მათ (დენიელ ჯონსტონი).²³⁴

²³³ Susan Lord and María Caridad Cumaná (eds). *The Cinema of Sara Gómez: Reframing Revolution*, Courtesy of Indiana University Press and copyright Instituto Cubano De Arte E Industria Cinematográficos (ICAIC), 12.

²³⁴ Daniel Johnston, "True Love Will Find You in the End," Genius, <https://genius.com/Daniel-johnston-true-love-will-find-you-in-the-end-lyrics> (22.06.2023).

ხოლო ფილმი „კუნძული მიგელისთვის“ ფოკუსირებულია იმაზე, თუ როგორ ურთიერთქმედებენ ახალგაზრდა მამაკაცები კუნძულის ავტორიტარიზმთან და მის ლიდერებთან. მიგელი, ფილმის სხვა გმირების მსგავსად, ღარიბი მუშათა კლასის ოჯახიდანაა, რომელსაც მარგინალური ყოფითი გამოცდილებები და წინააღმდეგობრივი ბუნება „საშუალო ადამიანიდან“ ათავისუფლებს და „ახალ ადამიანად“ აქცევს, რაზეც ერნესტო ჩე გევარა, მის ცნობილ ტექსტში „სოციალიზმი და ადამიანი კუბაში“ / *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965) საუბრობდა და კომუნიზმის მატერიალურ საფუძვლებთან ერთად მნიშვნელოვნად მიაჩნდა „ახალი ადამიანის“ შექმნას; ხოლო სურათში „განძის კუნძული“ იმპერიალიზმის საკითხი ხდება მნიშვნელოვანი, რის საილუსტრაციოდაც გომესი ამერიკელებისა და ესპანელების მხრიდან კუნძულის ათვისებასა და მასზე განხორციელებულ ძალადობაზე გვიყვება.

თუ ჩე გევარასათვის ახალგაზრდები წარმოადგენდნენ თიხას, რომლითაც ახალი ადამიანი „წინა დეფექტების“ გარეშე უნდა გამოიძერწოს, გომესის ახალგაზრდები, რომლებიც ახალ სამყაროში ახალ ცოდნას იღებენ, წარსულთან მაინც რჩებიან დაკავშირებულნი, რამდენადაც „დეფექტები“, რომელსაც სოციალური და პოლიტიკური მსაზღვრელები აქვს, ავტომატურად ვერ გაქრება მათი ცნობიერებიდან. მეორე მხრივ, მისთვის მნიშვნელოვანი იყო „ახალი ქალებისთვის“ არსებული პრობლემათა რიგი, რომელიც მათ ჯერ კიდევ ტოვებდა „პატრიარქალური ბორკილებით.“ ამ ყველაფერს კულტურული და ეკონომიკური ფაქტორები განაპირობებდა, რამდენადაც სარას, კუბელი რევოლუციონერის და ქალთა ფედერაციის ლიდერის ვილმა ესპინის მსგავსად სწამდა, რომ „პრობლემები, რომლებსაც ქალები აწყდებიან, არ შეიძლება განიხილებოდეს სხვა სოციალური პრობლემებისგან იზოლირებულად და მათი გაანალიზება ეკონომიკური კონტექსტების უგულვებელყოფით მოხდეს“.²³⁵

²³⁵ Vilma Espín Guillois, *Cuban Women Confront the Future* (Melbourne: Ocean Press, 1991), 55.

ამრიგად, გომესის ფემინიზმი ცალსახად მარქსისტული ფემინიზმია, რამდენადაც ის ქალთა პრობლემებს არა მხოლოდ პარტნიორ მამაკაცთან მიმართებაში განიხილავს, არამედ ამასთანავე ინტერესდება ეკონომიკით (მის ფილმებში განსაკუთრებული როლი ეთმობა ბავშვთა მოვლის, დედობისა და შრომის არათანაბარ განაწილებას), რამდენადაც იკვლევს კლასობრივ წინააღმდეგობებსა და საჯარო და პირადი სივრცეების ურთიერთმიმართების საკითხს. პატრიარქალური კულტურის კრიტიკა კი მისთვის არა უბრალოდ ეგზისტენციალური ფენომენია, არამედ მატერიალურიც.

ჩე გევარას გაჟღერებულ სიტყვები - „საზოგადოება მთლიანად უნდა გახდეს გიგანტური სკოლა“²³⁶, გომესიტვის მნიშვნელოვანი ხდება არა დოქტრინის პროპაგანდირების ჭრილში, რაც რევოლუციური კუბას კულტურული პოლიტიკის ნაწილი იყო, არამედ ის მაყურებელს, თვითრეფლექსიის გზით, სთავაზობს კონკრეტული სოციალური და კულტურული ფენომენის ახსნის შესაძლებლობას. მისთვის რევოლუციური სუბიექტი არა პასიურად მიმღები, არამედ აქტიური სუბიექტი უნდა ყოფილიყო, რამდენადაც მას იმ საკამათო ახალგაზრდების სჯეროდა, რომლებიც „ყველა კლასში, ფერმასა და ქარხანაში არიან. მას, ვინც სვამს შეკითხვებს, რომლებიც არავის დაუსვამს, ითხოვს პასუხებსა და სხვების დაფიქრებას“.²³⁷

გომესის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მოკლემეტრაჟიანი ფილმია „სანტიაგოში მივდივარ“ / Iré a Santiago (1964), რომელშიც კუბის ისტორიული და რევოლუციური კონტექსტების, აფრიკული დიასპორის ისტორიისა და იდენტობის, კულტურული და რელიგიური პერსპექტივების გააზრება ხდება. ფილმის დასაწყისში, კადრს მიღმა ხმით, სარა სანტიაგოს იდენტობაზე მსჯელობისას, საფრანგეთს იხსენებს:

²³⁶ Ernesto Che Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba.” In Obras (1957– 1967), 1970. 2: 367–84. Havana: Casa de las Américas. p. 372.

²³⁷ José A. García Borrero, “Sara Gómez (1).” Cine cubano, la pupila insomne, march 18, 2007, Accessed April 14, 2015. <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2007/03/18/sara-gomez-1/> (24.06.2023).

„საუკუნნახევრის შემდეგ [ჰაიტის რევოლუციიდან და შემდგომში ფრანგი კოლონისტების და მათი მონების სანტიაგო დე კუბაში გადასახლების შემდეგ], სანტიაგოს აღარც ფრანგები ჰყავს კალ დელ გალოში და არც ფრანგულ კაფეებს ვხვდებით, მაგრამ სანტიაგოში ჯერ კიდევ შემორჩენილია საფლავი, რომელსაც "la francesa"-ს უწოდებენ.“ სიტყვებს ვიზუალურად აფორმებს ადგილობრივი ფრანგული დასახლების პრეზიდენტის, ესპერანზას დაკრძალვის ცერემონია, რომლის მეშვეობითაც რეჟისორი კრეოლიზაციისა და ტრანსკულტურაციის პროცესებზე ახდენს რეფლექსიას და ადგილობრივი კულტურის გადატაკების პროცესს კოლონიალიზმის კონტექსტში ხედავს.

ფილმის სათაური გარსია ლორკას პოემასთან - „მე მივდივარ სანტიაგოში / "Iré a Santiago გადაძახილია, რომელიც კუნძულს კუბის ნაწილად საზღვრავს და ამავდროულად მიგვითითებს მის კოლონიურ და პოსტკოლონიურ კონტექსტებზე. მოგვითხრობს კუბის უდიდესი აღმოსავლეთის ქალაქის, სანტიაგოს ისტორიას შავკანიანი და მულატი კუბელების პერსპექტივიდან, გვიჩვენებს ჰაიტის ემიგრანტებისა და მათი შთამომავლების კულტურულ გავლენას, რომელთაც შეინარჩუნეს წინაპრების მემკვიდრეობა. ჰაიტის, რომელსაც გომესი ოდას უძღვნის რეჟინ შასანის, პოპულარული კანადური ინდი-როკ ჯგუფის Arcade Fire-ის წევრის მსგავსად, სამარადჟამო სევდითა და უსამართლობის განცდით: „ჰაიტი, ჩემი ქვეყანა, დაჭრილი დედა, რომელსაც ვერასდროს ვნახავ. ტყეში ვიმალებით, უსახელო საფლავებთან ყვავილები იზრდება. ცრემლების ზღვითა და სხეულებით ხელმეორედ დავიბადებით“.²³⁸

²³⁸ Arcade- Fire-ს სიმღერა Haiti რეჟინ შასანის პერსონალური სიმღერაა, რომლის მშობლებმაც, ფრანგული და აფრიკული წარმოშობის ჰაიტელებმა, ქვეყანა დიქტატორის ფრანსუა დიუვალის (1907 - 1971) დროს დატოვეს. ამავე სიმღერის გაჟღერებულ სტრიქონში „ჩემი დაუბადებელი დეიდაშვილები დიუვალის დამეებში იძირებიან" - იმ ნათესავებს ეხმიანება, რომლებიც დაიღუპნენ „ჯერემი ვესპერსის ხოცვა-ჟლეტის დროს" (1964), ჰაიტის ქალაქ ჯერემიში. წინააღმდეგობის წევრებისა და არმიის შეტაკების დროს, რეჟიმმა ბრძანა ჰაინ

გომესი კადრს მიღმა ხმით გვახსენებს, რომ „სანტიაგოს ჰყავს შავკანიანები, რომლებიც საკუთარ თავს ფრანგებს უწოდებენ და ცეკვავენ საცეკვაო დარბაზში ტუმბის რიტმზე, რომელსაც ისინი ფრანგულს უწოდებენ.“ ამასთანავე ხაზს უსვამს, რომ კუბის საზოგადოების ჰომოგენიზაცია, როგორც ცალკეული მთლიანობის, შეუძლებელია, ისევე როგორც მისი რასობრივი და ეთნიკური ჯგუფების მდგომარეობის გააზრებაა შეუძლებელი მათი შინაგანი სპეციფიკის გათვალისწინების გარეშე. ვინაიდან, ეს ყოველივე, პროვოცირებულია ერის მრავალფეროვანი კულტურული, პოლიტიკური და ეკონომიკური დინამიკით.

გომესის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ხდება როგორც რასის, ასევე უშუალოდ ქალთა საკითხი იმდენად, რამდენადაც მისი დოკუმენტური კინოსთვის აღნიშნული საკითხები საკვანძოა და მათზე რეფლექსია, როგორც ისტორიულ, ასევე სოციალურ-ეკონომიკურ და კულტურულ ჭრილში იწარმოება. როგორც ფემინისტი რეჟისორი, გომესი „იყენებს კინოს მედიუმს, რათა გადმოსცეს ქალთა იდენტობის ახალი და გაძლიერებული გრძნობა, რომელიც როგორც სუბიექტის ისტორიით გამოიხატება, ასევე იმ გარემოს ხელშესახები დეტალებით, რომელშიც ის არსებობს“.²³⁹ მიუხედავად რევოლუციის ერთგულებისა, გომესისთვის მნიშვნელოვანი ხდება მარქსიზმის მექანიკური ინტერპრეტაციის დეკონსტრუქციით და კრიტიკით, ახალი დისკურსიული აზროვნების განვითარება, რომლის საბოლოო მიზანსაც სოციალიზმის გამოწვევებსა და სრულყოფაზე ფიქრი წარმოადგენდა. მას, ფიდელ კასტროს მსგავსად, სწამდა რომ „მარქსიზმს სჭირდებოდა განვითარება, გარკვეული სიხისტისგან თავის დაღწევა, დღევანდელი რეალობის ინტერპრეტაცია ობიექტური,

ჰაიტის ოჯახის დაპატიმრება. ჯამში მოკლული 27 ადამიანს შორის იყო რეჟინ შასანის დეიდა, ადელინ შასანი.

²³⁹ Julia Lesage, “The Feminist Documentary—Politics and Aesthetics.” in *Show Us Life: Toward a History and Aesthetic of the Committed Documentary*, ed. Thomas Waugh, 1984, (Metuchen, NJ: Scarecrow, 1984), 231.

მეცნიერული თვალსაზრისით, რათა ემოქმედა, როგორც რევოლუციურ ძალას და არა როგორც ფსევდორევოლუციურ ეკლესიას“.²⁴⁰

გომესი არა უბრალოდ ინტერესდება ქალთა პრობლემებით, არამედ მათ პრობლემებს აღიქვამს გლობალური სისტემის კრილში, რომლის შესანიშნავი მაგალითიცაა მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „ჩემი წვლილი“ / *Mi Aporte* (1972), რომელიც თავისთავად აირეკლავს დეკონოლიზებულ სტრუქტურას და იკვლევს ქალებისა და მამაკაცების არათანაბარი მდგომარეობისა და განვითარების გზებს, როგორც საჯარო, ასევე პირად სივრცეებში. გომესი თანმიმდევრული და დიალექტიკური გზით ცდილობს დაგვანახოს რასობრივი და კლასობრივი უთანასწორობის გავლენა შავკანიან ქალებზე, რომელიც რევოლუციის პერიოდშიც გრძელდებოდა. „აფრო-კუბელი ქალები იყვნენ ყველაზე მარგინალიზებული კუბელები რევოლუციამდე და „ჩემი წვლილი“ აღადგენს ამ რეალობას იმის უზრუნველსაყოფად, რომ აფრო-კუბელი ქალების ხმებმა და იმიჯებმა ხელი შეუწყოს თანასწორობისთვის პოპულარული ბრძოლის მიმდინარე მუშაობას. მნიშვნელოვანია, რომ გომესი არ აქცევს გენდერულ და რასობრივ განსხვავებას ერისა და რევოლუციის ცალკეულ ნარატივად“.²⁴¹

დასასრულის მაგიერ, შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ კუბური რევოლუციური კინემატოგრაფი საზოგადოების რეალური საჭიროებებიდან ამოიზრდება და ცარიელი, პლაკატური პროკლამაციების გავრცელების ნაცვლად, თანმიმდევრული და დიალექტიკური გზით, ხალხის ყოველდღიურ გამოწვევებსა და წინააღმდეგობებზე საუბრობს. მისი ავტორების მიზანი სპექტაკლის პასიური და კრისტალიზებული მაყურებლის - აქტიურ თანამონაწილედ გარდაქმნაა. მათთვის ერთგვარი დასაყრდენი ხდება, მექსიკელი მხატვრის, დიეგო რივერას (1886-1957) და

²⁴⁰ Fidel Castro, speech of January 12, 1968, *Granma Weekly Review*, January 21, 1968.

²⁴¹ Susan Lord, “Conclusion. Transculturation, Gender, and Documentary” in *The Cinema of Sara Gómez: Reframing Revolution*, edited by Susan Lord and María Caridad Cumaná with Víctor Fowler Calzada (Indiana: Indiana University Press, 2021), 381. <https://doi.org/10.2307/j.ctv21hrjcs>.

ფრანგი მწერლის, პოეტისა და თეორეტიკოსის, ანდრე ბრეტონის (1896-1966) მანიფესტი „დამოუკიდებელი რევოლუციური ხელოვნებისკენ“ (1938),²⁴² რომელშიც ავტორები ხელოვნების პოლიტიკურ და რევოლუციურ ბუნებაზე მიგვანიშნებენ: „ნამდვილი ხელოვნება, რომელიც არ კმაყოფილდება მზა მოდელების ვარიაციების თამაშით, დაჟინებით გამოხატავს ადამიანისა და კაცობრიობის შინაგან მოთხოვნილებებს კონკრეტულ დროში - ნამდვილი ხელოვნება შეუძლებელია არ იყოს რევოლუციური, არ მიისწრაფოდეს საზოგადოების სრული და რადიკალური რეკონსტრუქციისკენ.“²⁴³ რამდენადაც, როგორც ესპინოსა შენიშნავს, რევოლუციური ხელოვნების ამოცანა კინოს ელიტური გაგებისა და „მხატვრული ხარისხის“ გადალახვა უნდა გამხდარიყო, ხოლო კულტურის ახალი ხედვა მასზე საყოველთაო წვდომასა და მასში თანასწორად მონაწილეობას უნდა დაფუძნებოდა, რაც საბოლოოდ გააუქმებდა მხატვრული კულტურის ფრაგმენტულ და ვიწრო მასების გემოვნებაზე გათვლილ წარმოებას, ვინაიდან „თავად რეალობამ დაიწყო სიმპტომების გამოვლენა (სულაც არ არის უტოპიური), რაც მიუთითებს იმაზე, რომ „მომავალში აღარ იქნებიან მხატვრები, არამედ ადამიანები, რომლებიც, სხვა საკითხებთან ერთად, საკუთარ თავს მხატვრობას მიუძღვნენ (მარქსი)“.²⁴⁴

გარდა აღნიშნული ქვეყნებისა, მექსიკურ კინოსთან ერთად, გამოსარჩევია ჩილეს კინემატოგრაფი, რომელიც 1960-იანი წლებიდან პოლიტიკური ფილმების წარმოებას იწყებს, რომელიც კულმინაციას 1973 წელს აღწევს, როდესაც „ჩილეს სამთავრობო ხუნტამ“ (1973-1990), აუგუსტო პინოჩეტის (1915-2006) ხელმძღვანელობით, დაამხო ლათინური ამერიკის პირველი სოციალისტი პრეზიდენტის, დემოკრატიულად

²⁴² დღემდე არსებობს მოსაზრება რომ მანიფესტი ლეონ ტროცკისა და ანდრე ბრეტონს ეკუთვნის, უბრალოდ ის გამოქვეყნდა ბრეტონისა და რივერას სახელით.

²⁴³ André Breton and Diego Rivera. Manifesto for an Independent Revolutionary Art. Nate Schmolze & David Walters for marxists.org, 2001,

https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/works/rivera/manifesto.htm (23.06.2023).

²⁴⁴ Julio García Espinosa, “For an Imperfect Cinema”, in Michael Chanan, ed., *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema* (London: British Film Institute/Channel 4, 1983)

არჩეული სალვადორ ალიენდეს (1908-1973) ხელისუფლება და დიქტატურის სახელით გაატარა სისხლიანი, დაუნდობელი პოლიტიკური რეპრესიები და სახალხო ტერორი, რომელსაც ათასობით ადამიანის სიცოცხლე და ჯანმრთელობის მდგომარეობა შეეწირა (ისევე როგორც გამოიწვია სოციალური უთანასწორობის გაღრმავება); ამ პერიოდში დიქტატურის წინააღმდეგ იქმნება ისეთი მონუმენტური მნიშვნელობის პოლიტიკური ფილმები, როგორებიცაა - მიგელ ლიტტინის (1942), „აღთქმული მიწა“ / La tierra prometida (1972), ელვიო სოტოს (1930-2001) „სანტიაგოს აწვიმს“ / Il pleut sur Santiago (1975), რაულ რუიზის (1941-2011) „გადასახლებულთა საუბრები“ / Diálogos de exiliados (1975), პატრისიო გუსმანის (1941 - დღემდე) 3 ნაწილიანი „ჩილეს ბრძოლა: უიარაღო ხალხის ბრძოლა“ / La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas (1975, 1976, 1979) და სხვა.

3. კოლონიური მზერა აფრიკაში: ეთნოგრაფიული სპექტაკლი

აფრიკის კოლონიზაციას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს, რომელიც ანტიკური დროიდან იწყება, როდესაც სამხრეთ ევროპისა და დასავლეთ აზიის ხალხმა მოახდინა აფრიკის ჩრდილოეთის კოლონიზაცია, მაშინ, როდესაც სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიამ მადაგასკარი დაიპყრო. შუა საუკუნეებში გაიზარდა კოლონიზაციის საზღვრები, როდესაც ჩრდილოეთ და აღმოსავლეთ აფრიკის ტერიტორიები დასავლეთ აზიის ხალხმა აითვისა. ხოლო თანამედროვე ეპოქაში, მე-19 საუკუნიდან დაწყებული, დასავლეთ ევროპელებმა კონტინენტის (თითქმის) სრული კოლონიზაცია მოახდინეს, ბრიტანეთის, ბელგიის, საფრანგეთის, გერმანიის, ესპანეთისა და პორტუგალის მონაწილეობით.

ამავე პერიოდში, არაევროპული ჯგუფების უმრავლესობის დახასიათება და აღწერა იმ დახასიათებლებიდან ამოიზრდებოდა, რაც დასავლეთს არასასურველად და მორალურად გასაკიცხად მიაჩნდა. წინამორბედი საუკუნეების ანთროპოლოგთათვის პრიმიტიული საზოგადოება იყო ის საზოგადოება, რომელსაც არ გააჩნდა ტერიტორიული მთლიანობა, მონოგამიური ოჯახი და კერძო საკუთრება. აქედან გამომდინარე, მათ „პრიმიტიულ“ და „ველურ“, მომთაბარე, სექსუალურად გარყვნილ და კომუნისტურ საზოგადოებებად მიიჩნევდნენ.

ედვარდ საიდი წიგნში „ორიენტალიზმი“ (1978), სხვა საკითხებთან ერთად, განიხილავს, თუ როგორც უყურებს „ცივილიზებული კულტურა“ აფრიკულ ქვეყნებსა და ზოგადად, არაბულ კულტურას. საიდის თქმით, მათ მზერაში არეკლილი „განუვითარებელი სამყარო“ უხეში და ესენციალიზებული კარიკატურების სერიად იყო მოწოდებული. არაბებს აქლემზე ამხედრებულ ტერორისტებად მოიაზრებდნენ და მათ დოვლათსა და რესურსებს დაუმსახურებელ კატეგორიაში ათავსებდნენ. „საინფორმაციო გადაცემებში თუ საინფორმაციო-ფოტოებში არაბები ყოველთვის მასობრივად იყვნენ ნაჩვენები. არანაირი

ინდივიდუალობა, არანაირი პიროვნული მახასიათებლები და გამოცდილება. სურათების უმეტესობა წარმოადგენს მასობრივ გაბრაზებას და უბედურებას, ან ირაციონალურ (აქედან უიმედოდ ექსცენტრიკულ) ჟესტებს. ყველა ამ სურათის უკან იმალება ჯიჰადის საფრთხე. შედეგი: შიში იმისა, რომ მუსლიმები (ან არაბები) დაიპყრობენ მსოფლიოს“.²⁴⁵

საიდის ეს დაკვირვება, იდეალურად გამოხატავს კოლონიური პერიოდის აფრიკული კინემატოგრაფის საერთო სურათსაც, რამდენადაც აქ აფრიკელები „ბარბაროსებად“ და საშიშ მასად გვევლინებოდნენ. ეს ყველაფერი კი „არაბული ფილმების ჰოლივუდიზაციით“ იყო განპირობებული, რომლის პერსონაჟებიც ამერიკელებად გვევლინებოდნენ. როგორც ეგვიპტელი კინოკრიტიკოსი ქ. ატ-ტალმასანი შენიშნავდა, „მართალია ისინი გამოწყობილი არიან ეროვნულ ტანსაცმელში, მაგრამ აშკარად იგრძნობა კავბოის ქუდი, ამერიკული ჭრელი პერანგი“.²⁴⁶

„ჰოლივუდური ვესტერნი“ ამერიკაში კინოს დაბადებიდან იკიდებს ფეხს და განსაკუთრებულ პოპულარობას ჯერ კიდევ 1920-30-იან და 1940-იან წლებში აღწევს, რომელიც ასევე დიდი პოპულარობით გამოირჩეოდა აფრიკის კოლონიურ ქვეყნებში, როგორც ამერიკული სწავლებისა და გმირობის არტეფაქტი. ამ პერიოდში იბადება „კოვბოი ფილმების“ ჟანრი, რომელშიც აფრიკელები ამერიკული ფენომენის მიმეზისს მიმართავენ.

როგორც გლენ რეინოლდსი წიგნის *Colonial Cinema in Africa: Origins, Images, Audiences* (2015) ქვეთავში „შენ არ იცნობ ჯეკს: ჰოლივუდი, ჰიბრიდულობა და აფრიკული კოვბოი“ შენიშნავს, რომ იმ დროის კოლონიზატორები და ბიუროკრატები ამ ჟანრს უვნებელ გადახვევას უწოდებდნენ, მაგრამ ამის მიუხედავად, ეშინოდათ, რომ ამ ყველაფერს კოლონიური ავტორიტარიზმისთვის არ შეექმნა საფრთხე. მაგრამ

²⁴⁵ Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books A Division of Random House, 1979), 287, https://monoskop.org/images/4/4e/Said_Edward_Orientalism_1979.pdf (20.06.2023).

²⁴⁶ ომარ ქაჯაია, *ეგვიპტე ბრძოლის გზაზე* (გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1977), 358.

კოვზოის მიმესისის ეს ინტერპრეტაცია, როგორც ექსკლუზიურად პაროდიული ან კონტრპეგემონური აქტი, საბოლოო ჯამში, შეზღუდული ეფექტურობის აღმოჩნდა. სიმბოლური ჟესტი, რომლითაც კოლონიზებული ექსკლუზიურად კოლონიზატორს მიმართავდა, ეფუძნებოდა იმპლიციტურ ეთნოცენტრულ მიკერძობას.²⁴⁷ რეინოლდსი იმოწმებს ბჰაბჰას სიტყვებს და ხაზს უსვამს, რომ მიმესისის მაგივრად, საჭირო იყო მიმიკა, რამდენადაც „მიმიკა არის ერთდროულად მსგავსებაც და მუქარაც“,²⁴⁸ ჰიბრიდული იდენტობის წარმოებას კი შესაძლოა გარკვეულწილად გამოეყვინა კოლონიური პროექტის თანდაყოლილი არასტაბილურობა.

რეინოლდსი იშველიებს სტოლერის ინტერპრეტაციას ჰაუკას მიერ ნიგერში ფრანგული მანერების მითვისებისა და რიტუალური გამოყენების შესახებ, რომელიც ამტკიცებს, რომ „მიმეტიკური“ ქმედებები არა უბრალოდ „ორიგინალის განადგურების“ სტრატეგიაა, არამედ საშუალება „მასობრივ ძალასთან [მმართველი თეთრები] შეტაკებისთვის, რომელიც ადგილობრივ მიზნებთან დაკავშირდებოდა“.²⁴⁹ ძალაუფლების ეს მოდელი ხელს უშლის ჩაგრულ კლასს შორის საყოველთაო მიზნებით გაერთიანებასა და კოლონიური მმართველობის წინააღმდეგ დაპირისპირებას. ძალაუფლებისა და იდენტობის ეს კონცეფცია ხსნის ნიშნების სხვადასხვა დონეს, რომელიც ჩანერგილია აფრიკის კოვზოის სემიოტიკაში. ხოლო, როგორც რეინოლდსი შენიშნავს, აფრიკელებმა მითვისეს ველური დასავლეთის გმირების ატრიბუტი და პანში, რათა აეშენებინათ ახალი ურბანული იდენტობები და დაშორებოდნენ ადგილობრივ სოფლებში დარჩენილ ადამიანებს, რამაც საბოლოოდ, განმათავისუფლებელი ფუნქცია ვერ მიიღო.

²⁴⁷ Glenn Reynolds. *Colonial Cinema in Africa: Origins, Images, Audiences* (McFarland; Illustrated edition, 2015), 115-130.

²⁴⁸ Homi Bhabha, “Of Mimicry and Man,” in *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1995), 86.

²⁴⁹ Paul Stoller, *Embodying Colonial Memories: Spirit Possession, Power, and the Hauka in West Africa* (Routledge; 1st edition, 1995), 195-6.

რეინოლდსი ასევე ხაზს უსვამს, რომ ზოგიერთი თეთრკანიანი ახალ, ჰიბრიდულ კოვბოის იდენტობას, მე-20 საუკუნის ამერიკაში აფრიკული კულტურისა და მათი „რეალური ცხოვრების“ იგნორირებით უყურებდა. ის იმოწმებს ლუსაკის „ცენტრალური პროვინციის მასწავლებელთა განახლების“ კურსის, კოლონიის მთავარი ოფიცრის განცხადებას: „როგორც ჩანს, აფრიკელების დიდ რაოდენობას ჯერ კიდევ სჯერა, რომ კოვბოური ფილმები ასახავს ამჟამინდელ ამერიკულ ცხოვრების წესს. რამდენიმე მასწავლებლის თქმით, თუ ფართოდ გავრცელდებოდა, რომ „კოვბოის“ ცხოვრება ფილმებში ნაჩვენებია სახით შეწყდა, როგორც ეს ორმოცი წლის წინ მოხდა ამერიკაში და რომ ეს უბრალოდ „თამაშია...“, მაშინ აფრიკელები დააფასებდნენ, რომ არ აკვირდებოდნენ „ევროპელი“ ამერიკელების დღევანდელ ჩვევებსა და საქმიანობას“. ²⁵⁰

სინამდვილეში კი საჭირო იყო იმგვარი კინოს შექმნა, რომელიც იმიტირებული სურათებისა და კულტურული კოდების ნაცვლად, რეალურ აფრიკასა და ჩაგვრისადმი წინააღმდეგობას ასახავდა, რამდენადაც, როგორც ფანონი შენიშნავს, „კაცობრიობა ჩვენგან რაღაცას ელოდება, გარდა ასეთი იმიტაციისა, რომელიც თითქმის უხამსი კარიკატურა იქნება“. ²⁵¹

აფრიკული კინო 1960 წლებამდე, აფრიკის დეკოლონიური და განმათავისუფლებელი პროცესების დაწყებამდე, პრაქტიკულად არ არსებობდა და კოლონიალისტური ძალების ინტერესებით იმართებოდა.

როგორც ფრანგი კინოს ისტორიკოსი, ჟორჟ სადული (1904-1967) შენიშნავს, „კინოს გამოგონების შემდეგ, 1960 წელს, არსებული ინფორმაციით, არც ერთი ნამდვილი სრულმეტრაჟიანი აფრიკული ფილმი არ მოიძებნება, აფრიკელების მიერ და აფრიკულ ენაზე ნათამაშები, გადაღებული, დაწერილი, ჩაფიქრებული,

²⁵⁰ ZNA, Sec 5/16, vol.1, #52, P.G.D. Clark, Acting Chief Information Officer to Films Officer, Lusaka, February 7, 1954.

²⁵¹ Franz Fanon, *Wretched of the Earth*, 315.

დამონტაჟებული და ასე შემდეგ. ამგვარად, ორასი მილიონი ადამიანი „გარიყულია“ ხელოვნების ყველაზე განვითარებული ფორმისგან“.²⁵²

აფრიკის კონტინენტსა და კინემატოგრაფს ბოლომდე აკონტროლებდნენ „დასავლელი თეთრკანიანი“ კოლონიალისტები, რომელთა კულტურული პოლიტიკა და კინოსადმი მიმართება ჰოლივუდური კინოს ტენდენციებიდან და ეკონომიკური ინტერესებიდან ამოიზრდებოდა.

აფრიკის კოლონიებში „კოლონიური ოფისის“ საზრუნავი იყო, თუ როგორ იმოქმედებდა კინო ბრიტანულ ეკონომიკურ და პოლიტიკურ ინტერესებზე და როგორ გამოიყენებდა კინო ბრიტანეთს კოლონიური ხალხების ეკონომიკური, სოციალური და მორალური კეთილდღეობის ხელშეწყობის მიზნით. ბრიტანეთი გრძნობდა, რომ მის ეკონომიკურ და პოლიტიკურ ინტერესებს აფრიკაში საფრთხე ემუქრებოდა“.²⁵³

იდენტური სურათი იყო ფრანგების შემთხვევაშიც, რასაც თან სდევდა ამერიკის იმპერიალიზმის ეკონომიკური ექსპანსია აფრიკაში და მისი მუდმივი გახანგრძლივების სურვილი. „ამერიკის იმპერიალიზმის ეკონომიკურ ინტერესებზე აფრიკაში ნათელ წარმოდგენას იძლევა 1949 წელს გამოქვეყნებული, ტრუმენის ცნობილი ეკონომიკური პროგრამა, რომელიც მოწოდებული იყო „აყვავებულ სამოთხედ“ გადაექცია აფრიკის ქვეყნები“.²⁵⁴

გარდა პოლიტიკურ-ეკონომიკური ინტერესებისა, ცხადია, არსებობდა კულტურული მიმართებაც, რომელიც აფრიკას ბარბაროსებად მიიჩნევდა და მათზე პატერნალისტურ პოლიტიკას აწარმოებდა, რაც შესანიშნავად აისახება ზოლტან კორდას (1895-1961) ბრიტანულ კოლონიურ ფილმში „მდინარის სანდერსი“ / Sanders

²⁵² Georges Sadoul, "Le Marche Africain," Afrique Action, Tunis, May 1, 1961.

²⁵³ Rosaleen Smyth, "Movies and Mandarin-"The Official Film and British Colonial Africa," 1983, in James Curran and Vincent Porter (eds), 129.

²⁵⁴ ვ. დონაძე, ალ. მენტეშაშვილი და ი. ცინცაძე, *აზიისა და აფრიკის ქვეყნების უახლესი ისტორია, ნაწილი II* (თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1970), 175.

of the River (1935), რომელიც შეიცავს იდეოლოგიურად დამახინჯებულ წარმოდგენებს „ადგილობრივი კულტურის შესახებ“, როგორც - „ემმაკური, უცნაური, გარკვეულწილად იდუმალი არსებების, რომლებიც მაინც ევროპელების ერთგულები და მადლიერები იყვნენ, მეგზურობისა და დაცვისთვის“.²⁵⁵

როგორც ფანონი შენიშნავს, ტარზანით და მსგავსი ფილმებით შთაგონებული შავკანიანი ბავშვი „საკუთარ თავს აიგივებს მკვლევართან, ცივილიზაციის მომტანთან, თეთრკანიანთან, რომელსაც ველურებთან სიმართლე მიაქვს - სრულიად თეთრი სიმართლე“.²⁵⁶

დასავლელი რეჟისორებისთვის, მკვლევართათვის და ადრეული ანთროპოლოგებისთვის აფრიკა და მკვიდრი მოსახლეობა „პრიმიტიული“ და ინტელექტუალურად არამწიფე იყო. ისინი, აფრიკელების „ველურებად“, „არასრულფასოვნებად“ მოაზრებითა და ისტორიის ევოლუციური კიბის კიდეში მოთავსებით, არსებითად, იმპერიალიზმის „მეცნიერულ“ ლეგიტიმაციას ახდენდნენ.

შეგვიძლია გავიხსენოთ ფრანგი ფიზიკოსი და ანთროპოლოგი ფელიქს რენანი (1863 - 1938), რომელიც რასას ანალიზებდა ფიზიკური ანატომიის თვალსაზრისით, კლასიფიკაციის ემპირიულ კატეგორიად, რომელიც ფერადკანიან ადამიანებს „პრეისტორიულ არსებებად“ განიხილავდა. ამტკიცებდა, რომ ისინი ღია ფერის კანით იბადებოდნენ და სიცხესა და მზესთან „შეტაკებით“ იცვლებოდნენ. საგულისხმოა, მისი ინდოეთში სტუმრობის შედეგად გამოთქმული აზრი, რომ ესაა „პათოლოგიის ნამდვილი მუზეუმი, სადაც კეთროვნები, სპილოები, მიკროცეფალია და ყველა სახის დეფორმირებული ადამიანი ერთად შეკრებილი აღმოჩნდა“.²⁵⁷

²⁵⁵ Frank Nwachukwu Ukadike, *Black African Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1994), 3, <https://archive.org/details/blackafricancine0000ukad> (20.06.2023).

²⁵⁶ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks: The Experiences of a Black Man in a White World*, trans. Charles Lam Markmann (New York: Grove Press, 1967), 147, https://monoskop.org/images/a/a5/Fanon_Frantz_Black_Skin_White_Masks_1986.pdf (20.06.2023).

²⁵⁷ Félix Regnault and Camille Saint-Saëns. *Hypnotisme, religion, Felix Regnault, preface de Camilla Saint-Saens*, dessins de A. Collombar. (Paris: Schleicher, 1897), 161.

აქ შეგვიძლია ვახსენოთ ცნება - „ეთნოგრაფია“, როგორც ხალხთა შესწავლის მეცნიერება, რომელიც პირველად 1820-იან წლებში გამოიყენეს გეოგრაფიასთან ერთად. თავდაპირველად, სიტყვა „ეთნოგრაფიული“ გამოიყენა ფრანგმა კარტოგრაფმა, ინჟინერმა და არქეოლოგმა, Bibliotheque Royale-ის ბიბლიოთეკარმა, ედმე-ფრანსუა ჟომარმა (1777 - 1862), რომელსაც ეთნოგრაფიული მუზეუმის იდეა ეკუთვნის. ჯომარისთვის ეთნოგრაფია ნიშნავდა - „ველური“ ხალხების არტეფაქტების კრებულს, რომელიც ხსნიდა რასის ისტორიას. მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს სიტყვამ „ეთნოგრაფიული“ მიიღო „ეგზოტიკური“ და „თვალწარმტაცი“ კონოტაცია. ხელოვნებაში „ეთნოგრაფიული“ გამოიხატა მის ჟანრში, სახელწოდებით "la peinture ethnographique", რომელიც ეხებოდა მხატვრობას და იმდენად დეტალურად იყო გამოხატული, „ეგზოტიკურ“ წეს-ჩვეულებებზე დაკვირვებით, რომ ახლოს იდგა მეცნიერებასთან.²⁵⁸

ამგვარი იდეების პროპაგანდასა და სამეცნიერო აზრად გაყიდვას ფრანგი მარქსისტი ფილოსოფოსი ეტიენ ბალიბარი (1942) „სხეულის სტიგმატას“ უწოდებს და რასის „პათოლოგიური“ ანალიზის მიღმა, რასებად და კლასებად დაყოფილ საზოგადოებას ხედავს, რომელიც თავისთავად აწარმოებს ინსტიტუციურ რასიზმსა და კოლონიურ დამოკიდებულებებს. „აკადემიური რასიზმის თეორიები ბაძავს მეცნიერულ დისკურსიულობას თვალსაჩინო „მტკიცებულებებზე“ დამყარებით (რაშიც იმალება რასის და განსაკუთრებით, სხეულის სტიგმატის არსებითი მნიშვნელობა) ან უფრო ზუსტად, ისინი ბაძავენ ხერხს, რომლითაც მეცნიერული დისკურსიულობა არტიკულირებს „ხილულ ფაქტებს“ „დაფარულ მიზეზებთან“ და ამით აკავშირებს თეორიის სპონტანურ პროცესს, რომელიც თან ახლავს მასების რასიზმს“.²⁵⁹

²⁵⁸ Fatimah Tobing Rony. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Duke University Press Books; Illustrated edition, September 13, 1996), 38.

²⁵⁹ Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein, "Is There a 'Neo-Racism'?" in *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, trans. Chris Turner (London, New York: Verso, 2011), 19, http://rebels-library.org/files/ambig_ident.pdf (20.06.2023).

ხოლო „ეთნოგრაფიული სხეული“, თუ ფანონს დავესესხებით, რომელიც ამ ტერმინით იხსენიებს თეთრი საზოგადოების მიერ განსაზღვრულ აფრიკელ ადამიანებს, ბიოლოგიური საშიშროების წინაშეც იდგა, რამდენადაც განიცდიდა ფიზიკურ წნეხს.²⁶⁰

როგორც ფანონი და ამილკარ კაბრალი (1924-1973)²⁶¹ შენიშნავდნენ, ევროპა მესამე სამყაროს იმპერიალისტურ ძარცვაზე იდგა, თავისუფლების იდეა კი ეროვნული კულტურული ძალის ჩამოყალიბებას უნდა დაფუძნებოდა, თავისთავადი ღირებულებებით, რომელსაც ძალადობაზე ამავე მოქმედებით უნდა ეპასუხა, რამდენადაც „ადგილობრივებისთვის, ძალადობა წარმოადგენდა მოქმედების აბსოლუტურ ხაზს. მეზრძოლი ის ადამიანია, რომელიც ამასთანავე მუშაა“.²⁶²

და, რომ „კოლონიზებული ადამიანი თავის თავისუფლებას ძალადობით პოულობს. ქცევის ეს წესი მას აგენტად აქცევს, რადგან მიანიშნებს საშუალებასა და მიზანზე“.²⁶³

ფანონის და კაბრალის ამ კონცეფციებმა, მარქსისტული თეორიისა და პრაქსისის გადააზრებით, მესამე სამყაროს ახალი პერსპექტივა გაუხსნა, რაც შემდგომ აფრიკელი რეჟისორებისთვის ფუნდამენტურ იდეურ დასაყრდენად იქცა: „დაუმთავრებელი, მოუწესრიგებელი, მძვინვარე ნამუშევრები შექმნილი ცალ ხელში კამერით, მეორეში კი - ქვით“.²⁶⁴

აფრიკული სხეულისადმი რასისტული დამოკიდებულება იდეალურად იკვეთება რაინერ ვერნერ ფასბინდერის ფილმში „ალი: შიში ჭამს სულს“ /Angst Essen Seele Auf (1974), რომელიც ფაშისტურ და რასისტულ პარადიგმას ნაციზმის დამარცხებიდან,

²⁶⁰ Frantz Fanon, *Black Skin White Masks*, 163-65.

²⁶¹ გვინეის, აფრიკის დამოუკიდებლობის პარტიის ერთ-ერთი დამაარსებელი და გენერალური მდივანი 1956 წლიდან, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერი, (ფსევდონიმი - ჯასი). <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=14&t=96609>.

²⁶² Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, 53.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ ფერნანდო "პინო" სოლანასი და ოქტავიო ხეტინო, "მესამე კინემატოგრაფისკენ", ჯენარიელო, no. 8 (2017 წლის მაისი), ელექტრონულ ჟურნალში "ჯენარიელო," https://issuu.com/gennariello/docs/gennariello_82 (20.06.2023).

დაახლოებით, 30 წლის თავზე, „ეკონომიკური სასწაულის“²⁶⁵ ფონზე იკვლევს. ფილმში მაროკოელი მამაკაცის სხეული გერმანელების მხრიდან დაკვირვების, მისი საგნად ქცევისა და ეგზოტიზაციის საგანი ხდება (საგულისხმოა გერმანელების მხრიდან ალის კუნთების შემოწმების სცენა). მას საქონლის მსგავსად ეპყრობიან, რისი მეშვეობითაც ფასბინდერი „ყოველდღიური ფაშიზმის“ ბუნებას წარმოგვიდგენს.

„სივრცეში არსებული სოციალური ზეწოლა ფილმში „შიში ჭამს სულს“ (1974) მალევე იცვლება მთავარი გმირების - ალისა (ახალგაზრდა მაროკოელი მუჰა) და ემის (ხანშიშესული გერმანელი ქალი) ურთიერთობაში დამალული უთანასწორობითა და განხეთქილებით (ორმხრივ ბედნიერებას ისინი არა თანასწორი ურთიერთობის ჩამოყალიბებით, არამედ ერთმანეთის გამოყენებით პოულობენ) [...] წყვილის ერთად დანახვა შეუძლებელია, რადგან არ არსებობს სოციალური სივრცე (სამუშაო, ქუჩა, ოჯახი), რომელშიც ისინი არ არიან აგრესიული, მტრული, უკმაყოფილო მზერის ობიექტები. პირიქით, ისინი აღმოაჩენენ, რომ არ შეუძლიათ იარსებონ სხვების დანახვის გარეშე, რადგან მარტო ყოფნისას ვეღარ ახერხებენ ერთად ყოფნის სასწაულის შეგრძნებას, „უტოპიური ნავსაყუდლის“ შენარჩუნებას და ნანგრევებში ეფლობიან (თუმცა არასწორ სივრცეს ანგრევენ). ავიწყდებათ, რომ მათი ფანჯრებიდან შემომავალი სოციალურ-ეკონომიკური, ფსიქოლოგიური და კულტურული წნეხის სიმძიმე მხოლოდ საკუთარი თავის გარდაქმნის სირთულეებზეა დამოკიდებული“.²⁶⁶

ფასბინდერის ფილმამდე, დაახლოებით 50 წლით ადრე, 1920-30-იან წლებში დასავლურ კინემატოგრაფში ეგრეთ წოდებული „რასული კინოს“ ქვეყნრიც გაჩნდა,

²⁶⁵ „ეკონომიკური სასწაული“ (Wirtschaftswunder) აღწერს გერმანიისა და ავსტრიის ეკონომიკის სწრაფ რეკონსტრუქციასა და განვითარებას მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, რაც ორდოლიბერალიზმზე დაფუძნებული სოციალური საბაზრო ეკონომიკის მიღებით გამოიხატა.

²⁶⁶ ალექსანდრე გაბელია. ცხარე და დამშრალი ცრემლები: ჩიტები და ადამიანები მავთულხლართებზე, Cinexpress.ge, <https://cinexpress.ge/2022/05/30/r-w-fasbinder/> (23.06.2023). ესე შესულია Cinexpress-ის ელექტრონულ ჟურნალში: <https://cinexpress.ge/wp-content/uploads/2022/01/CinExpress-magazine.pdf> (111-123).

რომელსაც ფრანგი კინოს თეორეტიკოსი ანდრე ბაზენი (1918 - 1958) „ტროპიკულ და ეკვატორულ“ ფილმებს უწოდებდა. შემთხვევითი არ იქნება, როდესაც ადრეული ამერიკული კლასიკაც, დევიდ უორკ გრიფიტის (1875-1948) „ერის დაბადება“ / The Birth of a Nation (1915), რომელსაც კინოს ისტორიკოსების ნაწილი ფორმალისტურ რევოლუციურ ჭრილში განიხილავს, რასისტულ სხეულზეა ორიენტირებული, რამდენადაც რეჟისორი აფროამერიკელებს ამავე წარმოდგენებით წარმოაჩენს და წარსულის გააზრებას სტერეოტიპულსა და ისტორიულ მოძღვრებებზე დაყრდნობით აყალიბებს. ფილმის აფროამერიკელი გმირი, გასი (ვალტერ ლონგი) მაიმუნის მსგავსი მხეცია, რომელიც თეთრკანიან გოგონებს აცდუნებს. კლასიკად შერაცხული კინოსურათი კი „არა მხოლოდ კინოს ისტორიის განმსაზღვრელი „ძეგლია“, ასევე ემსახურება ერის განმსაზღვრელ არტეფაქტს: ერი იბადება აფროამერიკელის, როგორც დაქვემდებარებული სხვის დემარკაციის გზით, რომლის წინააღმდეგაც თეთრი „უპირატესობა“ იკვეთება“.²⁶⁷

იგივე შეიძლება ითქვას ამერიკელი რეჟისორის, რობერტ ფლაერთის (1884-1951) კლასიკად შერაცხულ ფილმზე, „ნანუკი ჩრდილოეთიდან“/ Nanook of the North (1922), რომელიც გარკვეული სცენებისას „ზოოლოგიური ბადის სახეს“²⁶⁸ იღებს, რომელიც მაყურებელს ადგილობრივებს ერთგვარ ექსპონატებად წარუდგენს, მათი დათვალიერებისა და მოშინაურების ვნებით. ფლაერთის ფილმი, გარკვეული გაგებით, ასახიერებს „ეთნოგრაფიული წარმოდგენის „ტაქსიდერმიულ“ რეჟიმს, შექმნილს იმავე ევოლუციურ ჩარჩოში, რამაც წარმოშვა რეგნოს რასის „შიფრები“, ძირძველი სხეული ჯერ კიდევ ისტორიის წინა პერიოდის მტკიცებულებად

²⁶⁷ Jay Ruby, "A Reexamination of the Early Career of Robert J. Flaherty," *Quarterly Review of Film Studies* 5, no. 4 (fall 1980): 454.

²⁶⁸ Pierre Leprohon, *L' exotisme et le cinema* (Paris: J. Susse, 1945), 25.

წარმოგვიდგინა, მაგრამ ფლავრტისთან ასევე წინა პლანზე მოდის „გამქრალი რასების“ იდეოლოგია“.²⁶⁹

ტაქსიდერმია ცხოველებისაგან ფიტულების დამზადების მეთოდიკას ნიშნავს, რომლის ფუძემდებელია ფრანგი მეცნიერი ანტუან რენე რეომიური (1683-1757). ფატიმა რობი რონი „ეთნოგრაფიულის“ რეპრეზენტაციის რეჟიმის საფუძვლებს იმპულსური ტაქსიდერმიაში ხედავს და მას ასევე აკავშირებს რელიგიურ ნიშნებთან. ავტორი იხსენებს ანდრე ბაზენს, რომლისთვისაც „მუმის კომპლექსი“ წარმოადგენდა იმპულსს რეალიზმის ტექნოლოგიური ევოლუციის მიღმა. ბაზენის მოსაზრებამ – „სხეულის გარეგნობის ხელოვნურად შენარჩუნება, ნიშნავს დროის დინებისგან მის გატაცებას, ასე ვთქვათ, სიცოცხლის ღობეში, აკურატულად მოთავსებას“²⁷⁰ – შესაძლოა მძინარე ნაწიკის იმიჯი გაგვახსენოს.

შესაბამისად, მათი პერსპექტივიდან და ობიექტიდან დანახული აფრიკა პატერნალისტურ პარადიგმასა და „განუვითარებელი კონტინენტის“ გაგებაზე იდგა. რასიზმი კოლონიალიზმის ინსტიტუციურ აპარატს წარმოადგენდა, რომლის წინააღმდეგ დაპირისპირების საკითხი, როგორც პოლიტიკური და ეკონომიკური სივრცეების რევოლუციური გარდაქმნით უნდა მომხდარიყო, ასევე კულტურული და მენტალური სივრცეების, რომელსაც გონების დეკოლონიზაციისთვის უნდა შეეწყო ხელი. ამისთვის კი საჭირო იყო კამერა აფრიკელების ხელში აღმოჩენილიყო, დასავლელების მზერისა და კულტურული კარნახის გარეშე. შესაბამისად, გონების დეკოლონიზაციის საკითხი მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც კინო აფრიკაში დაიბადა და განვითარდა კოლონიზატორებთან სასტიკ ბრძოლებსა და შემდგომ პოსტკოლონიურ ეპოქაში.

²⁶⁹ Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Duke University Press Books; Illustrated edition, September 13, 1996), 195.

²⁷⁰ Andre Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," in *What Is Cinema!* ed. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), 1:9.

„ამ ბრძოლებმა და მათმა შედეგებმა გავლენა მოახდინეს აფრიკასა და აფრიკელ ხალხზე - ეკონომიკურ, პოლიტიკურ, კულტურულ და ფსიქოლოგიურ დონეზე, საკუთარი თავის და საზოგადოების გამოსახულების დონეზე. ასე რომ, აფრიკული კინოს საკითხი არა მხოლოდ სიმდიდრისა და ძალაუფლების ურთიერთობის, არამედ ფსიქიკის საკითხიცაა. მენტალური სივრცის დეკოლონიზაცია უნდა მოხდეს ეკონომიკური და პოლიტიკური სივრცეების პარალელურად“.²⁷¹

სტერეოტიპების კვლავწარმოების საკითხთან დაკავშირებით, შეგვიძლია გავიხსენოთ ჰონი კ. ბჰაბჰა (1949), რომელიც მას კოლონიალისტური პრაქტიკის კვალდაკვალ განიხილავდა და მიიჩნევდა, რომ „ოფიციალური ცოდნა“, ფსევდომეცნიერული მსჯელობებით, იმ ძალაუფლებრივი ფანტაზიის ნაყოფი იყო, რომელიც წმინდა წარმოშობის იდეაზე იდგა.

„სტერეოტიპირება არ წარმოადგენს ცრუ სურათებს, რომელიც გვევლინება დისკრიმინაციული პრაქტიკის განტევების ვაცად. ეს არის პროექციისა და ინტროექციის ბევრად უფრო ამბივალენტური ტექსტი, მეტაფორული და მეტონომიური სტრატეგიებით, გადაადგილებით, ჭარბი განსაზღვრებით, დანაშაულით, აგრესიულობით, „ოფიციალური“ და ფანტასტიკური ცოდნის შენიღბვითა და გაყოფით, რაც რასისტული დისკურსის პოზიციურობისა და ოპოზიციურობის კონსტრუირებას ემსახურება“.²⁷²

²⁷¹ June Givanni. *Symbolic Narratives / African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*, edited by June Givanni with an Introduction by Imruh Bakari, new edition (London: British Film Institute, 2001), 93.

²⁷² Homi Bhabha, "The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism," in *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, ed. Russell Ferguson et al (New York and Cambridge, New Museum of Contemporary Art and Massachusetts Institute of Technology, 1990), 85.

3.1. აფრიკული კინემატოგრაფი (მიხურული კარი):

დეკოლონიზებული ტერიტორია

აფრიკული კინოში კინემატოგრაფისტთა პირველი ჯგუფი 1950-იანი წლების ბოლოს, 1960-იანი წლების დასაწყისში გამოჩნდა, რომლის საზრუნავიც ევროპული ჰეგემონიის ბორკილებისგან, როგორც პოლიტიკური, ასევე ფსიქოლოგიური გათავისუფლება იყო. 1960-იან წლებში, კოლონიალიზმის დასრულების მიუხედავად, აფრიკელი რეჟისორებისთვის „ფრანგული იდენტობისა“ და ზოგადად პოსტკოლონიალიზმის საკითხები მთავარი საზრუნავი გახდა, რომელიც, ცოტა მოგვიანებით, „გადაიზარდა აფრიკის ელიტების, ლიდერების და სახელმწიფო კორუფციის წინააღმდეგ ბრძოლად, ისევე როგორც ევროპული ჰეგემონიის წინაშე მმართველი კლასების თანხმობის წინააღმდეგ დაპირისპირებად, მაშინ როცა 1950-იან და 1960-იანი წლების პროტესტი მიმართული იყო ევროპელი კოლონიალისტების წინააღმდეგ, ან თავად ევროპის, როგორც გარე ძალის, საპირისპიროდ. ამჟამად ეს მიმართული იყო შიდა ხელისუფლების აფრიკელი ფიგურების წინააღმდეგ - მჩაგვრელი, გაბატონებული ფიგურების, მათ შორის, ვინც მართავდა ერს და ეკონომიკას. ასევე მათ, ვინც განაგებდა სოფლებსა თუ ოჯახებს“.²⁷³

ამ თავში, აქცენტი ძირითადად კეთდება 1960-70-იანი წლების იმ მნიშვნელოვან აფრიკულ ფილმებსა და ავტორებზე, რომელთაც „მესამე კინოს“ თეორიული და ესთეტიკური საფუძვლები შეუმზადეს და დღემდე რჩებიან შთაგონების წყაროდ თანამედროვე კინოს მოძრაობებისთვის. რეჟისორებს შორისაა - სენეგალელი ოსმან სემბენესა და ჯიბრილ დიოპ მამბეტის ფილმები, მავრიტანიელი მედ ჰონდოს, მალელი სოლომონ სისეს, ეგვიპტელი იუსეფ შაჰინის, ინდური წარმომომობის სარა

²⁷³ Kenneth W. Harrow, *Postcolonial and Feminist Readings*, edited by Kenneth W. Harrow (Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1999), XIV, <https://annas-archive.org/md5/28554034e4eed9a2e68ba67137d2dc93> (20.06.2023).

მალდორორის, ალჟირელი მუჰამედ ლახდარ-ჰამინასა და იტალიელი ჟილო პონტეკორვოს ნამუშევრები.

სენეგალელი რეჟისორი, ოსმან სემბენე (1923 - 2007), რომელმაც შემოქმედება მწერლობით დაიწყო, დამოუკიდებელი აფრიკული კინემატოგრაფის პიონერია. მისი ფილმები კოლონიალიზმის ისტორიასა და პოსტკოლონიურ მდგომარეობას იკვლევს, რელიგიისა და ადგილობრივი ბურჟუაზიის დეკადანსის საკითხთან ერთად.

ის იყო ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც აფრიკულ კინემატოგრაფს თეორიული დასაყრდენი მოუმზადა და მას მოიაზრებდა - „მასების სწავლების საშუალებად“ და „საუკეთესო სადამოს სკოლად.“²⁷⁴ ამასთანავე თვლიდა, რომ ამერიკული და დასავლური ჰეგემონიის გავლენა აფრიკაზე წარუშლელი ძალის იყო და „ახალ კინოს“ მისი თავი დამოუკიდებლად, სხვა კინოსთან მიმართების გარეშე უნდა განესაზღვრა. როგორც ის შენიშნავდა, აფრიკელები ხედავდნენ განსხვავებას აფრიკასა და ამერიკას შორის, მაგრამ არ სურდათ დრო და რესურსი ამერიკასთან ურთიერთობის განსაზღვრაში გაეფლანგათ.²⁷⁵

თუ კოლონიზატორთა ყოფილმა ფილმებმა ხელი შეუწყო კოლონიალური მმართველობის დამყარებას და აფრიკისა და აფრიკელი ხალხის არასწორ წარმოჩენას გაუცხოებული მზერით, სემბენე კინომედიუმს ხედავდა, როგორც აფრიკული ღირსების აღდგენის საშუალებას.²⁷⁶

მებრძოლი კინოს გამო ზოგიერთმა მეცნიერმა სენეგალელი კინორეჟისორი სენეგალის დამოუკიდებელი რესპუბლიკის პირველ პრეზიდენტ ლეოპოლდ

²⁷⁴ David Murphy, *Sembene: Imagining alternatives in film & fiction* (Oxford: Trenton, Africa World Press, 2000),

²⁷⁵ Teshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World*, 116.

²⁷⁶ Manthia Diawara, *African Cinema: Politics and Culture* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992), 192.

სედარ სენგორის (1906-2001) შეადარა, რომელიც აგრეთვე იყო ნეგრიტუდის (Négritude) ფილოსოფიური მოძღვრების მომხრე.²⁷⁷

ტემომე გაბრიელი (1939-2010), წარმოშობით ეთიოპიელი კინოთეორეტიკოსი და მკვლევარი, მესამე კინოს ტენდენციებს წიგნში „მესამე სამყაროს ფილმების კრიტიკული თეორისკენ“ (1982) სამ ფაზად განიხილავს. პირველ მათგანს „არაკვალიფიციურ ასიმილაციას“ უწოდებს, რომელსაც ჰოლივუდთან ჰქონდა პირდაპირი ბმა, როგორც ესთეტიკური, ასევე შინაარსობრივი მახასიათებლებით. მეორე ფაზის ფილმები მეხსიერების გაცოცხლებაზე იდგა, თუმცა ხშირად ახასიათებდა „წარსულის გზების არაკრიტიკული მიღება ან ზედმეტი რომანტიზაცია“.²⁷⁸ მესამე ფაზა, რომელსაც გაბრიელი ერთადერთ ავთენტურ და წინააღმდეგობრივ კინოდ განიხილავს, ამგვარ ფილმებს „იდეოლოგიურ ინსტრუმენტად“²⁷⁹ აქცევს და „ახალი კრიტიკული პრინციპებით“²⁸⁰ მას განმათავისუფლებელი მოძრაობის ნაწილად განიხილავს.

აფრიკულ კინოში, ამგვარი კინოს დიდი აგენტი, ოსმან სემბენე გახლდათ, რომელმაც საკუთარი რევოლუციური ესთეტიკა და პოლიტიკური დისკურსი ნეომარქსისტულ დისკურსს დაუქვემდებარა, წარსულთან და აწმყოსთან დაპირისპირების ერთადერთ ადეკვატურ გზად, ფანონის მსგავსად - რევოლუციური ბრძოლა მიიჩნია, რომლის საწყისებიც არა თეორიაში, არამედ ჩაგრული კლასის ყოველდღიურ ექსპლუატაციაში იმალებოდა: „ფერადკანიათვის, რომელიც ლე რობერტში შაქრის პლანტაციაზე მუშაობს, გამოსავალი მხოლოდ ერთია: ბრძოლა. ის დაიწყებს ამ ბრძოლას და განაგრძობს მას არა მარქსისტული ან იდეალისტური ანალიზის შედეგად, არამედ უბრალოდ

²⁷⁷ Lifongo J. Vetinde, & Fofana, Amadou T., *Ousmane Sembene and the politics of culture* (Lanham, Maryland: Lexington Books, 2014), 33-50.

²⁷⁸ Teshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World*, 32

²⁷⁹ Ibid., 34.

²⁸⁰ Ibid., 35.

იმიტომ, რომ ცხოვრებას სხვაგვარად ვერ წარმოიდგენს, გარდა ექსპლუატაციის, უბედურებისა და შიმშილის წინააღმდეგ ბრძოლის სახით“.²⁸¹

სემბენეს სჯეროდა, რომ სენეგალში არსებული ყველა კონფლიქტისა და ჩაგვრის (როგორც სოციალური ნიშნით, ასევე კულტურული) სათავე ეკონომიკურ ურთიერთობებში იმალებოდა, რომელიც მათ „ყალბი ცნობიერების“ კვლავწარმოებით უბინდავდა გონებას და უტოპიაზე ფიქრის შესაძლებლობას. ამ გზით, სემბენე მარქსისტული ჰუმანიზმისა და ანტიკოლონიალისტური ბრძოლის აგენტად გვევლინება და მეტაფიზიკური დემონების ფანტომების ნაცვლად ყოფითი გარემოებებით გამოწვეულ დემონურ შედეგებს - სიღარიბეს, უმუშევრობას და ექსპლუატაციურ ფორმებს ებრძვის.

სემბენეს კინო აფრიკას „აფრიკული ლინზებით“ გვიჩვენებს. მისი ფილმები განსხვავდება აფრიკაში გადაღებული კოლონიური ფილმებისგან, რომლებშიც აფრიკა ეგზოტიკური და სტერეოტიპულია „უცხო ლინზების“ მეშვეობით.²⁸² სემბენე თავის კინოს აღიქვამდა როგორც რეაქციას ფილმებზე, რომლებიც „ევროპულ ისტორიებზე იყო დაფუძნებული“²⁸³ და ხშირად გვთავაზობდა ქვეყნის პატერნალისტურ აღქმას.

სემბენესთვის მნიშვნელოვანი ხდება კოლონიალიზმის საკითხი, რომლის საუკუნოვანი გამოცდილებაც სენეგალს დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგაც აწვა ტვირთად. მათ შორის იყო მე-15 საუკუნის პორტუგალიური ეკონომიკური ექსპანსია (ადგილობრივი დოვლათის, ოქროს ქვიშის, სპილოს ძვლებისა და სხვა რესურსების ქვეყნიდან გადატანა) და მონებით ვაჭრობა, რასაც 1659 წლიდან მოჰყვა ოფიციალური ფრანგული კოლონიებისა და სავაჭრო პუნქტების დაარსება.

²⁸¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris: Seuil, 1952), 181-182,

https://monoskop.org/File:Fanon_Frantz_Peau_noire_masques_blancs_1952.pdf (21.06.2023).

²⁸² Françoise Pfaff, *The cinema of Ousmane Sembène, a pioneer of African film* (Westport: Greenwood Press, 1984), 1-10.

²⁸³ *Ibid.*, 1.

მიუხედავად 1960 წელს მოპოვებული დამოუკიდებლობისა, ქვეყანა ვერ თავისუფლდებოდა ფრანგული გავლენებისგან, რაც დასტურდება ამავე წლის დეკემბერში, გაერთიანებული ერების ორგანიზაციაში ალჟირის საკითხის განხილვისას, სენეგალის მხრიდან ალჟირის დროებითი მთავრობის საწინააღმდეგო პოზიციის დაფიქსირებით. ამ გადაწყვეტილების ერთ-ერთი მიზეზი საფრანგეთთან არსებული ეკონომიკური პოლიტიკა იყო. „სენეგალის პირველი ოთხწლიანი (1961 - 1964) გეგმა შედგენილი იყო უცხოური კაპიტალისადმი უზომო ნდობისა და ქვეყნის ეკონომიკური განვითარებაში მისი როლის გადაჭარბებით შეფასების ბაზაზე. შედეგი არასახარბიელო იყო - გეგმა ძირითადად ვერ შესრულდა“.²⁸⁴

მისი პირველი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „ბორონ სარეტი“/Borom Sarret (1963) რომელსაც ბევრი მკვლევარი შავკანიანი აფრიკელის მიერ პირველად გადაღებულ ფილმად მოიაზრებს, სენეგალში არსებულ სიღარიბეს, მუშათა კლასის პერსპექტივიდან ასახავს და ნეოკოლონიური ცენტრის მაღალსართულიან უბნებს ღარიბ, გეტოებში მოქცეულ დასახლებებს უპირისპირებს, ეროვნული, კლასობრივი და რასობრივი კონტექსტების გაანალიზებით.²⁸⁵

შავ-თეთრი ფილმი, მარტივი და კრიტიკული მზერით, მორწმუნე ღარიბი კაცის (ცხენის ურმის მზიდავი) მძიმე სამუშაო დღის შესახებ გვიამბობს. სემბენე გვიჩვენებს, რომ მიუხედავად კოლონიალიზმისგან განთავისუფლებისა და „ცივილიზებული თეთრების“ ქვეყნიდან წასვლისა, კასტური სისტემა არ შეცვლილა პოსტკოლონიურ დაკარში. თანაგრძნობითა და კრიტიკული მზერით შექმნილ ფილმში იგრძნობა ისტორიული ტრავმა, რომელიც დასავლური ტანსაცმლითაც გამოიხატება და რომელსაც რეჟისორი კაპიტალისტურ სტატუს კვოს უკავშირებს (მის გმირებს აცილებს თავისთავადი და ეროვნული

²⁸⁴ ვ. დონაძე და სხვები, *აზიისა და აფრიკის ქვეყნების უახლესი ისტორია, ნაწილი II*. 207.

²⁸⁵ Lizbeth Malkmusand, Roy Armes, *Arab and African Filmmaking. London and Atlantic Highlands* (New Jersey: Zed Books, 1991), 186-87.

კულტურისაგან). სემზენე, თანმიმდევრული რეპრეზენტაციითა და კრიტიკით, პროტაგონისტი მამაკაცის (ლი აბდულაი) გადაადგილებით ღარიბი ოჯახისა და მშვიერი, მაგრამ ბედნიერი ბავშვებით სავსე სივრციდან, ძვირადღირებულ ლამაზ უბნებში, თანამედროვე ქვეყნის ბურჟუაზიულ, მჩაგვრელობით ფორმებს იკვლევს.

რეჟისორი კიდევ ერთხელ გვახედებს არსებული ყოფის გულში და გვეუბნება, რომ „ხალხს იმიტომ არ შია, რომ მსოფლიოში საკვები არ არის. სინამდვილეში, საკვები უამრავია; ფაქტობრივად ჭარბია; მაგრამ მშვიერ ადამიანებსა და საქონლის საწყობებს შორის მართლაც დიდი დაბრკოლებაა: ეს არის პოლიტიკა. [...] ვისაც იარაღი აქვს, მის ხელთაა საჭმელი. ვისაც აქვს საჭმელი, მას აქვს ძალაუფლება [...] ჩვენ ვცხოვრობთ სამყაროში, რომელშიც დედამიწაზე მცოცავი ადამიანი, ცდილობს ტალახიდან ამოიღოს ხორბლის რამდენიმე მარცვალი, რათა გადარჩეს კიდევ ერთი დღე“.²⁸⁶

დრამის განმაპირობებელი ფაქტორი ჩნდება მაშინ, როდესაც გმირი ურემს კარგავს, რაც ფილმს აკავშირებს ვიტორიო დე სიკას კინოსურათთან - „ველოსიპედების გამტაცებლები“/Ladri di biciclette (1948). თუმცა იტალიელი კლასიკოსისგან განსხვავებით, ის გაურბის სენტიმენტალურ ტონებს და პირქუში გამოსახულებით ხატავს რასისა და კლასის ურთიერთმიმართების საკითხს.

სემზენეს კინოენა და სიმწვავე ყველაზე თვალსაჩინოდ მდიდრული შენობების გადაღებისას იკვეთება, როდესაც ის შენობებს ქვედა რაკურსით იღებს, წარმოსახავს ცათამბჯენებად, რითაც კრიტიკულ კონტრასტს ქმნის „შიმშილისა“ და „უთანასწორობის“ სურათებთან. „მისი მნიშვნელობა აფრიკული ცხოვრებისა და საზოგადოების წარმოდგენისადმი მიდგომაშია, რომელიც განსხვავდებოდა აქამდე ჩამოყალიბებული - იმპერიული, კოლონიური და ეთნოგრაფიული

²⁸⁶ Ryszard Kapuściński, *The Shadow of the Sun: My African Life*, Translated from the Polish by Klara Glowczewska (London, The Penguin Press, 2001), 72.

ფილმებისგან, რომელთაც პოპულარიზაციას უწევდნენ ჰოლივუდი და მაგალითად, ბრიტანეთისა და საფრანგეთის კინოთეატრები. სემბენეს ფილმი ასევე მნიშვნელოვანი იყო იმ ალტერნატიული ნარატიული კონვენციების თვალსაზრისით, რომელსაც გვთავაზობდა. გვთავაზობდა თხრობის ხერხს, რომელიც, როგორც ჩანს, მიუთითებდა ახალი აფრიკული კინოს განსხვავებული იდენტობისა და ესთეტიკის შესაძლებლობაზე²⁸⁷.

სემბენეს პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმია „შავი გოგონა“ /La noire de... (1966), რომელიც ავტორის ავტობიოგრაფიული და რეალური ისტორიებით სავსე მოთხრობების კრებულს ეფუძნება. მთავარი გმირი, ახალგაზრდა გოგონა დიუნაა (მბისინ ტერეზა დიოპი) დაკარიდან, რომელიც სენეგალიდან ანტიბში, საფრანგეთში გადადის საცხოვრებლად, ფრანგ ბურჟუა წყვილთან სამუშაოდ. გმირის პორტში ჩასვლა განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს ნავსაყუდელზე მყოფი მუშების მკვეთრი სურათებით (აღსანიშნავია, რომ ახალგაზრდა სემბენე დოკერად მუშაობდა მარსელში), რომლის მეშვეობითაც რეჟისორი ევროპასა და აფრიკას შორის სოციალურ-ეკონომიკურ მიმართებას უსვამს ხაზს.

დიუნა, რომელიც ფრანგმა ქალბატონმა საფრანგეთში ბავშვის მომვლელად ჩაიყვანა, ფრანგულ ოჯახში ყოველდღიური საოჯახო შრომისა და დამცირების ტუსაღად გვევლინება, რომელიც მთელი ფილმის განმავლობაში დუმს, ხოლო მის განცდებს ფილმის ნარატორი ქალის ხმა (რომელიც გმირის ხმად გვევლინება) გადმოსცემს - „მე ციხეში ვარ, მე მონა ვარ“. ხოლო დიუნას ეკრანზე ასახული დუმილი აჟღერებს გენდერული ჩაგვრის, კოლონიალიზმის, ნეოკოლონიალიზმისა და „ეკონომიკური ფაშიზმის“ პოლიტიკის შედეგად ჩახშობილი ქალების კოლექტიურ დუმილს. დიუნას დუმილს და მისი, ნარატორის ხმით ამეტყველების პროცესს, სემბენე, ფრანგი ფილოსოფოს ჟილ დელეზის (1925-1995) მსგავსად, „ნახევრად სუბიექტური“ ხედვით წარმოგვიჩენს, რომელიც გაყოფილია პერსონაჟისა

²⁸⁷ June Givanni, ed., Introduction to Symbolic Narratives / African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image (New York: State University of New York, 1999), 3.

და კამერის ცნობიერებას შორის: „პერსონაჟი მოქმედებს ეკრანზე და სამყაროს გარკვეული სახით ხედავს. მაგრამ ამავე დროს, კამერა ხედავს მას და ხედავს მის სამყაროს სხვა კუთხით, რომელიც ფიქრობს, ასახავს და გარდაქმნის პერსონაჟის თვალთახედვას“.²⁸⁸

ამ ყველაფერს ამბაფრებს ფილმის შავ-თეთრი გამოსახულება, თხრობის დინამიკა, თანმიმდევრული მონტაჟი და განათების ტექნიკა (კონტრასტული განათება; კედლებსა და დიუნას უკან გამოსახული ჩრდილები), რომლის მეშვეობითაც ის ფილმ-ნუარის (Film Noir) სტილის რეკონსტრუქციას ახდენს და დასავლური ფემინიზმის განდიდების ნაცვლად (ფრანგი ქალების ემანსიპაცია და საფრანგეთის კეთილდღეობა, გარკვეული ასპექტით, მესამე სამყაროს ქალების და ემიგრანტი მუშების პირდაპირ თუ ირიბ ექსპლუატაციაზე დგას), რასობრივ და კლასობრივ საკითხებზე მიუთითებს.

დიუნას და მის დამსაქმებელ ფრანგ ქალს შორის ასახული ურთიერთობა ხდება რასობრივი და შიდა გენდერული დამაბულობისა და ჩაგვრის მკაფიო სურათი. დიუნას საფრანგეთი წასვლამდე ესახება ერთგვარ „აღქმულთა მიწად“, რომელიც საშუალებას მისცემს გაერიოს მის გლამურულ და მოდურ ცხოვრებაში, რომლითაც სემბენე ალეგორიულად მიუთითებს საფრანგეთის კოლონიალიზმის შედეგად წარმოქმნილ აფრიკულ ილუზიებსა და კოლონიზებულ ცნობიერებაზე. სენეგალურ ტანისამოსში ჩაცმული და პოპულარული აფრიკული ვარცხნილობით, საფრანგეთში ჩასული გოგონას ჩაცმულობა და სტილი მალევე ხდება „მკაფიოდ დასავლური, თითქოს ამით ცდილობს აანაზღაუროს სახლში არსებული დამცირება. საოჯახო დავალებების შესრულებისას, მას ახურავს პარიკი, უკეთია საყურეები და ყელსაბამი, აცვია მაღალქუსლიანი ფეხსაცმელი და ფრანგული სტილის კაბა [...] მიუხედავად იმისა, რომ ტანსაცმელი, რომელიც დიუნას აცვია და რომელიც მას ქალბატონმა

²⁸⁸ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1986), 74, https://monoskop.org/images/8/80/Deleuze_Gilles_Cinema_1_Movement-Image.pdf (21.06.2023).

აჩუქა, ძველია, მათ შორის ვიზუალური ნეიტრალიტეტის დამყარებას უწყობს ხელს, მაშინ, როდესაც წინსაფარი ხდება ქალბატონის ავტორიტეტსა და დიუნას დაქვემდებარების განმასხვავებელი ნიშანი“.²⁸⁹ ხოლო დიუნას ყალბი ცნობიერებით ნასაზრდოები სამომხმარებლო ფანტაზიები ფილმში მალევე იცვლება ნეოკოლონიალიზმის ირაციონალური სისასტიკის სურათებით.

საგულისხმოა ასევე ნილზის მეტაფორაც, რომელსაც დიუნა ფრანგ ოჯახს საჩუქრად ჩაუტანს. ერთიანობისა და აფრიკული იდენტობის სიმბოლო მათთვის ეგზოტიკურ „სუვენირად“ მოიაზრება. ნილზს ოჯახი, ფილმის ფინალში (გოგონას თვითმკვლელობის შემდგომ) აფრიკაში აბრუნებს, რაც სემბენესთვის კულტურული საგანძურის სიმბოლური დაბრუნების ტოლფასია და მხოლოდ აფრიკაში აღიდგენს მნიშვნელობასა და დატვირთვას. მანამდე კი, როდესაც გოგონა საბოლოოდ ათვითცნობიერებს, რომ ნაცვლად მშვენიერი საფრანგეთისა, ძველი მონური გალიის ტუსადი აღმოჩნდა, ჩემოდანს ალაგებს და ნარატორის ხმით გვეუბნება, რომ აღარასდროს იქნება მოსამსახურე და მონა, რის შემდგომაც პარიკს იხსნის, აფრიკულ ვარცხნილობას იბრუნებს და გასამგზავრებლად ემზადება. სემბენე იმედის გაელვებას აბაზანის ეპიზოდით ცვლის, რომელშიც დიუნა მაჯებს ისერავს და კვდება.

სემბენე ამ პროვოკაციული სცენით, დიუნას თვითდესტრუქციული სიკვდილით, აფრიკის დამოუკიდებლობის მოპოვების მიუხედავად, მისი გარდაქმნის სირთულეებზე მიგვითითებს. ისიც ფანონის მსგავსად, გვეუბნება, რომ აფრიკაში კოლონიური მმართველობის დასრულებას არ მოუტანია პირდაპირ „მთელი ხალხის შინაგანი იმედების ყოვლისმომცველი კრისტალიზაცია“,²⁹⁰ რის საპირწონედაც სემბენე გოგონას სიკვდილს, ამ დრომდე არსებული რეალობისა და კოლონიალიზმის

²⁸⁹ Beti Ellerson, "The Female Body as Symbol of Change and Dichotomy: Conflicting Paradigms in the Representation of Women in African Film" in *With Open Eyes: Women and African Cinema*, edited by Kenneth W. Harrow (Amsterdam - Atlanta: Editions Rodopi B.V, 1997), 34-35.

²⁹⁰ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, 148.

დანატორის მყოფე და რეალურ გამოვლინებად გვისახავს. ხოლო ფილმის დასასრულში, როდესაც ფრანგები ნილას ოჯახს უბრუნებენ (ხელფასთან ერთად), მას სახეზე უმცროსი ძმა იკეთებს და მამაკაცის დევნას იწყებს უბნიდან. „ეს იმედისმომცემი სცენაა, რამდენადაც დიუნას სიკვდილი კვებავს მომავალ წინააღმდეგობას ევროპული ბატონობის წინააღმდეგ. ხოლო სემბენე „აჯანყებული აფრიკის გზავნილს გადმოცემს შურისძიების ტირილით... რეჟისორი თითქოს ამბობს, რომ სამართალი ერთ დღეს მაინც აღსრულდება“.²⁹¹

სემბენესთვის აფრიკელების ამგვარი ყოფა არა მხოლოდ პოსტკოლონიური მდგომარეობის შედეგია, არამედ დაკავშირებულია კაპიტალისტური წარმოების წესთან და ეკონომიკურ სტატუს კვოსთან, რამდენადაც, მარქსის მსგავსად სწამს, რომ „შრომას არ შეუძლია თეთრ კანში ემანსიპაცია, მაშინ, როცა ის შავში ბრენდირებულია“.²⁹²

დიუნა, კოლონიურ და კაპიტალისტური სისტემაში, სიცოცხლეშიც მკვდარი იყო, ხოლო მისი ყალბი ოცნებები ამავე სისტემით ნაკარნახევი, რამდენადაც მასზე განხორციელებული ძალადობა ცხოვრების თითოეულ ასპექტში აისახებოდა: ეს იქნებოდა ეკონომიკა, დაქირავებული შრომა, ენა (ხმაჩამორთმეული აფრიკელის სიტყვებისადმი უნდობლობა), ცნობიერება (თავსმოხვეული ოცნებები) თუ სხვა. როგორც მოთხრობაში, ასევე ფილმშიც, ანტიბის სანაპირო ჩნდება მონტაჟის თანმიმდევრობით, რომელშიც დიუნას სისხლიან სხეულს სანაპიროზე მოცურავეების კადრი ცვლის. გამოსახულების ორი კომპლექტის მონაცვლეობა, კლასიკური მონტაჟის თეორიის მიხედვით, მიუთითებს ამ ორს შორის მიზეზ-შედეგობრივ კავშირზე. ამ გზით სემბენე რადიკალურ კომენტარს აკეთებს და გოგონას სიკვდილს პოლიტიკურ განზომილებაში განიხილავს.

²⁹¹ Paulin Soumanou Vieyra, “Five Major Films by Sembène Ousmane,” in *Film and Politics in the Third World*, ed. John D. H. Downing (Brooklyn, New York: Autonomedia, 1987), 33.

²⁹² Karl Marx and Friedrich Engels, *Collected Works*. Volume 35. Karl Marx - Capital Volume I (London: Lawrence & Wishart, 2010), 305, https://files.libcom.org/files/2022-12/MECW_35.pdf (21.06.2023).

თუ „შავ გოგონაში“ მთავარი ნარატიული ხაზი აფრიკელების პოსტკოლონიურ მდგომარეობაზე კეთდება, სემბენეს ფილმი - „ხალა“/Xala (1975) სენეგალში დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ აღზევებულ ადგილობრივ ბურჟუაზიულ კლასზე გვიამბობს, რომლის მთავარი მიზანიც ძალაუფლებისა და ფულის მოპოვება იყო და რომელთა ეკონომიკური და კულტურული მიზნები აფრიკული საზოგადოების უმრავლესობის საჭიროებებსა და მიზნებს არ პასუხობდა. სემბენე კლასობრივ უთანასწორობაზე არტიკულირებს, რამდენადაც ყურადღებას ამახვილებს კასტურ სისტემაზე, რომელიც არსებობს მდიდარ, ელიტარულ კლასებსა და დაკარის გარეუბნებში მცხოვრებ გადატაკებულ მასებს შორის. „ხალა“, რომელიც ვოლოფის ენაზე²⁹³ შეგვიძლია ვთარგმნოთ „დროებით სექსუალურ იმპოტენციად“,²⁹⁴ გამოხატავს როგორც დასავლეთ აფრიკის ფსიქიკურ მდგომარეობას, კლასობრივ დიფერენციასა და ისლამურ და კათოლიკურ რეპრესიებს, ასევე ხდება ელ ჰაჯის ცხოვრების სტილისა მრავალცოლიანობის ერთგვარი კრახის ნიშანი, რომელსაც ფილმში არა მხოლოდ ოიდიპალური მნიშვნელობა აქვს, არამედ ამასთანავე გამოხატავს ადგილობრივი მმართველი კლასის პოლიტიკურ იმპოტენციას. „ხალაში“ ფული, სექსუალური პოლიტიკა, ისლამური კულტურა და ანიმიზმი შერეულია რიტუალების და სიმბოლოების კომპლექსურ ნაზავში. სემბენე უარყოფს არა დასავლურ გავლენას, არამედ დასავლურ კაპიტალიზმს“. ²⁹⁵

ამასთანავე, სემბენეს ფილმი „ეროვნული ალეგორიის“ შესანიშნავ ნიმუშად გვევლინება, რომლის მთავარი გმირიც, სენეგალელი ბიზნესმენი ელ ჰაჯი აბდუკადერ ბეი (ტიერნო ლეი) პოსტკოლონიური სენეგალის პოლიტიკური კლასის არქეტიპად გვევლინება, რომლის იმპოტენციაც მისი პოლიტიკურ-მორალური

²⁹³ ვოლოფის თემის ენა. ერთ-ერთი ოფიციალური ენა სენეგალის რესპუბლიკაში. აგრეთვე გვხვდება გამბიასში, მავრიტანიასა და დასავლეთ აფრიკის სხვა ქვეყნებში.

²⁹⁴ "Xala". filmreference.com. Retrieved 2012-08-11, <http://www.filmreference.com/Films-Wi-Z/Xala.html> (23.06.2023).

²⁹⁵ David Murphy, "Africans Filming Africa: Questioning Theories of an Authentic African Cinema." *Journal of African Cultural Studies*, vol. 13, no. 2 (Routledge, Dec. 2000), 243. EBSCOhost, doi:10.1080/713674315.

დეგრადაციის ნიშანია. „კოლონიალიზმმა და მისმა მემკვიდრეობამ ჩამოაყალიბა ელ ჰაჯის ტიპის თაობა - ინდივიდები, რომლებიც ძირითადად მოტივირებულნი იყვნენ ინდივიდუალური სარგებლის იდეით და რომელთაც დაივიწყეს როგორ ეფიქრათ და ემოქმედათ კოლექტიური სიკეთისთვის“.²⁹⁶

სემბენე ფილმის გახსნით სცენაში გვიჩვენებს, თუ როგორ დაიკავეს ელ ჰაჯიმ და მისმა ნაციონალისტმა თანამოაზრე ბიზნესმენებმა კოლონიალისტების აშენებული მიტოვებული თავშესაფრები, რომლის პარალელურადაც სემბენე ქუჩაში დარჩენილ ადგილობრივ აფრიკელებს გვიჩვენებს. რეჟისორი მალევე იწყებს ელ ჰაჯის მაყურებლისთვის გაცნობას. მას ძვირადღირებული თეთრი მერსედესი ჰყავს (მაშინ, როდესაც ქალაქში ავტობუსებით და ველოსიპედებით გადაადგილდებიან) - ფლობის ვნების ხატი, რომლითაც სემბენე ხაზს უსვამს გმირის, საქონლის ფეტიშიზაციისა და სტატუსის მოპოვების სურვილს.²⁹⁷ ამასთანავე, ის მხოლოდ „ევიანს“ სვამს, იმპორტირებულ და გაფილტრულ წყალს, რომელზეც გვალვაში დარჩენილ მოწყვლად აფრიკელებსა და მათხოვრებს ხელი არ მიუწვდებათ. მათხოვრები, რომელთა მდგომარეობის აღსაწერად რეჟისორი წყურვილის და წვიმის (პოსტკოლონიური მდგომარეობის გამოხატვის სიმბოლოდ) ალეგორიას იყენებს, ერთ-ერთი საკვანძო სცენისას ელ ჰაჯის სახლში იჭრებიან, აფურთხებენ და სახლში გარესამყაროში არსებული წყალი და „წვიმა“ შეაქვთ, რომლის მემვეობითაც, ელიტარულ კლასს არსებულ რეალობაში აბრუნებენ.

ფილმის ფინალიც, როდესაც ის იძულებულია თავშესაფარი წვიმას გამოქცეულ მათხოვრებს გაუზიაროს, პოლიტიკურ ალეგორიას წარმოადგენს, რომელშიც მათხოვრები თავშესაფარს იმგვარ სივრცედ გადააქცევენ, რომელშიც იძლება ზღვარი მდიდარ კლასსა და საარსებო პირობებისაგან დარჩენილ ქვედა კლასს შორის

²⁹⁶ Thomas J. Lynn. “Community, Carnival, and the Colonial Legacy in Ousmane Sembène’s Xala.” *Cincinnati Romance Review* 23 (2004): 60–74.

²⁹⁷ Lora Mulvey, *Fetishism and curiosity: Cinema and the mind’s eye* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996), 118-136, [https://www.academia.edu/68543886/Fetishism and Curiosity](https://www.academia.edu/68543886/Fetishism_and_Curiosity) (21.06.2023).

(სემბენესთან ეს კლასი ჯერ კიდევ ლუმპენ პროლეტარიატია). ფინალურ სცენამდე თავშესაფარი სახელმწიფოს ბიუროკრატიული აპარატის, ჰეგემონიური ეკონომიკური ზონის ერთგვარი სიმბოლოა, რომელიც მოწყვეტილია გარე სამყაროს. „წვიმის“ შემოტანა, რომელსაც ასევე თან ახლავს მათხოვრების მხრიდან „შეფურთხების რიტუალი“, ამგვარი სივრცეების რეპროდუქციის დასასრულის მეტაფორაა, რომელმაც კარი უნდა გახსნას უკლასო საზოგადოების ფორმირებაში.

სემბენეს ვიზუალური ნარატივი, ალეგორიული და თანადროულად რადიკალური კინოენა, ფილმს დიდაქტიკურ როლს აძლევს, აქცევს მას „თვითგამორკვევისა და სოციალური ცვლილებების იარაღად“²⁹⁸, „პოლიტიკური მოქმედების ინსტრუმენტად“.²⁹⁹ სემბენესთვის აგრეთვე მნიშვნელოვანი ხდება ბრეხტიანული გაუცხოების კონცეფცია და აფრიკული პოეტური ფორმის მოდელი, "sem-enna-worq" (სიტყვასიტყვით „ცვილი და ოქრო“), რომლის მიხედვითაც „ცვილი ეხება ყველაზე აშკარა და ზედაპირულ მნიშვნელობას, ხოლო ხელოვნების ნაწარმოებში ჩასმული ოქრო გვთავაზობს ნამდვილ მნიშვნელობას, რომელიც შეიძლება მიუწვდომელი იყოს იქამდე, სანამ არ გავიგებთ ხალხური კულტურის ნიუანსებს“.³⁰⁰

სემბენეს ფილმში, სიმბოლური ნარატივის მიუხედავად, ხელის გულზე იშლება სოციალურ-ეკონომიკური და პოლიტიკური კატაკლიზმების როგორც შედეგები, ასევე მისი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი. სიმბოლოების გამოყენებით რეჟისორი არ ხდის ამბავსა და გამოსახულებას ბუნდოვანს, არამედ კამერა (ოპერატორები - ჟორჟ კარისტანი, ორლანდო ლ. ლოპესი, სეიდინა დ. საიე, ფარბა სეკი) ამ გზით ახერხებს აფრიკული მზერის კომპლექსურობისა და საიდუმლოების აღქმას.³⁰¹ ზემოაღნიშნული ელ ჰაჯისა და მისი ოჯახის ურთიერთობის ჩვენებითაც იკვეთება:

²⁹⁸ Françoise Pfaff, "Five West African Filmmakers on their Films" in Issue: A Journal of Opinion 20, no. 2 (1992), 37

²⁹⁹ Ousmane Sembène, Interview with Guy Hennebelle, in Jeune Cinéma, 34 (Nov. 1968), <www.universcine.com/articles/ousmane-sembene-je-ne-fais-pas-un-cinema-de-pancarte>

³⁰⁰ Oliver Barlet, *African cinemas: Decolonising the gaze*, trans. C. Turner (New York: St Martin's Press, 1996), 161.

³⁰¹ Ibid., 158.

მამაკაცის სექსუალური სიმტკიცე ოჯახურ დონეზე მას პატრიარქალურ სიმბოლოდ წარმოადგენს, რომლის შემდგომაც მის ფრუსტრაციას და იმპოტენციას ვხედავთ, როგორც პიროვნული და პოლიტიკური დაცემის გამომხატველ ნიშანს. ხოლო „დაცემული მათხოვრები“, ფიზიკური და სულიერი ტანჯვით, „დაცემული ანგელოზების“ მსგავსად, სენეგალის მდგომარეობისა და ყოფის საერთო სურათს ქმნიან. მათ სემბენე კოლექტიურად და ხშირად, შორი და სამუალო ხედებით გვიჩვენებს, მაყურებელს უქმნის ერთგვარ დისტანციას, რათა მათში არ გააღვივოს ყალბი სენტიმენტალიზმი და პატერნალისტური დამოკიდებულება. ამავდროულად გვიჩვენებს კლასობრივ დიფერენციაციას, რომელიც ყველაზე მძაფრად ელ ჰაჯის შვილის, ახალგაზრდა გოგონას, რამას (მირიამ ნიანგი) ახლო კადრებში მოქცევით გამოიხატება (მისი დამოუკიდებლობის გამოსახატად), მაშინ, როდესაც სხვა ქალები ფილმში შორიდან ჩანან. ის მეტად გათვითცნობიერებული ქალის სახეს ქმნის, უარს ამბობს ევიანის დაღევაზე, კრიტიკულია პატრიარქალური კულტურისადმი და ძირძველ აფრიკულ კულტურას ვოლიფის ენაზე საუბრითა და ადგილობრივი ტანისამოსით აცოცხლებს.

სემბენე ასევე ელ ჰაჯის სამ ცოლს გვაცნობს და მათი რეპრეზენტაციით აფრიკელი ქალების ურთიერთმიმართების საკითხს გამოკვეთს აფრიკისა და დასავლეთის დიქტომიაში, რომლის მეშვეობითაც, მათ შორის კონტრასტს ქმნის, ხოლო ამ წესრიგთან დაპირისპირებულ მხარეს არა მათი ცოლები, არამედ, როგორც აღვნიშნეთ, მისი ქალიშვილი ასახიერებს, რომელიც გარკვეულწილად უპირისპირდება არსებულ პარადიგმას და აფრიკელი ქალის გათავისუფლების აუცილებლობაზე მიგვითითებს. კულტურული და ეკონომიკური დამოუკიდებლობის მოპოვების პროცესს კი თავსმოხვეული გარე კულტურული კოდებისა და ადგილობრივი მჩაგვრელი ფორმებიდან სრული გათავისუფლებით ხედავს.

სენეგალურ კინემატოგრაფში, ამავე პერიოდში, ჩნდება კიდევ ერთი გავლენიანი ავტორი, ჯიბრილ დიოპ მამბეტი (1945-1998), რომელიც ხელოვნებამ და საკუთრივ კინემატოგრაფმა ადრეული ასაკიდან გაიტაცა. მან კინოში მუშაობა, დაკარში, დანიელ სორანოს ეროვნული თეატრის ჯგუფში მსახიობობით დაიწყო, ხოლო 23 წლის ასაკში, კინოს პრაქტიკული და თეორიული განათლების გარეშე, პირველი მოკლემეტრაჟიანი კინოსურათი, „კონტრასტული ქალაქი“/ *Contras' City* (1969) გადაიღო.

მამბეტი, დაკარში გადაღებულ მოკლემეტრაჟიან მხატვრულ-დოკუმენტურ ფილმში კონტრასტულად უპირისპირებს - ცენტრში როკოკოს არქიტექტურით აშენებულ მთავრობის შენობებსა და პატარა აფრიკულ უბნებში მუსლიმთა ლოცვისა და ხელოსნების შრომის სურათებს. ფილმი, რომელიც კრიტიკული და კონტექსტუალური ფოტოალბომის მსგავსი სტრუქტურისაა, მონტაჟურად ასახავს სენეგალისა და საფრანგეთის კულტურულ-ეკონომიკურ განხეთქილებებს; გამოკვეთს ევროპულ და აფრიკულ სივრცეებსა და აზროვნებას შორის კონფლიქტს, რომლის მეშვეობითაც, მამბეტი მიგვითითებს დამოუკიდებელ სენეგალში არსებულ ამ კულტურათა შორის ჰიბრიდულობაზე. ის პირველივე სცენიდან იყენებს მუსიკას, როგორც ამ ჰიბრიდულობის წარმოჩენის საშუალებას, როდესაც ფრანგულ საორკესტრო მუსიკას მალევე უპირისპირებს სენეგალის ქუჩაში შესრულებულ ფოლკლორულ მუსიკას (სენეგალელი მამაკაცის და ფრანგი ქალის კამათის ფონზე, რომლის შემდგომაც საფრანგეთის ნაცვლად, მაყურებელი დაკარს ხედავს).

აღნიშნული კულტურული კონტრასტი ფილმში მალევე იღებს ლინგვისტური შეპირისპირების ფორმას. ჰომი კ. ბჰაბჰა მის ტექსტში „კულტურული მრავალფეროვნება და კულტურული განსხვავებები“ ამ შეპირისპირებას ენობრივი განსხვავების დისკურსში ხსნის და ამბობს, რომ „ენობრივი განსხვავება, რომელიც ასახავს ნებისმიერ კულტურულ წარმოდგენას, დრამატიზებულია წინადადების სუბიექტსა (énoncé) და გამოთქმის საგანს შორის განსხვავების საერთო სემიოტიკურ

ჭრილში, რომელიც არაა წარმოდგენილი განცხადებაში, თუმცა ეს ხდება მისი დისკურსიული ჩანერგვისა და ადგილმდებარეობის, მისი კულტურული პოზიციონირებისა და აწმყო დროსა და კონკრეტულ სივრცეზე მითითებით³⁰².

დაკარი მამბეტისთვის, ისევე როგორც სემბენესთვის, ჰიბრიდულ ქალაქს წარმოადგენს, რომლის ადგილობრივ წეს-ჩვეულებებსა და კულტურულ კოდებს ჯერ კიდევ ტვირთად აწევს ფრანგული „ცივილიზებული კულტურის“ თავსმოხვეული პრაქტიკები და გავლენები, რომლისგანაც გათავისუფლებას ჯერ კიდევ ვერ ახერხებს პოსტკოლონიური სენეგალი. ამ ორი სივრცის შეტაკების პროცესის აღსაწერად, ბჰაბჰა განიხილავს „მესამე სივრცის“ (Third Space) კონცეფციას, რომელსაც მიიჩნევს კულტურის ისტორიული კუთვნილების, თავისთავადი წარსულისა და ეროვნული კოდების გამოხატვის ძალად.

მისთვის ფანონის მიერ გააზრებული რევოლუციური კულტურული და პოლიტიკური ტრანსფორმაციის საკითხის გააზრება შეუძლებელი იყო ამ განუსაზღვრელი სივრცის აღიარების გარეშე.

„ეს არის მესამე სივრცე [...] რომელიც წარმოადგენს გამოთქმის დისკურსიულ პირობებს, უზრუნველყოფენ რომ კულტურის მნიშვნელობასა და სიმბოლოებს არ ჰქონდეთ პირველყოფილი ერთიანობა ან სიმტკიცე; რომ ერთი და იმავე ნიშნების მითვისება, თარგმნა, რეისტორიიზაცია და ხელახლა წაკითხვა შესაძლებელია.“³⁰³

ბჰაბჰასთვის „მესამე სივრცეს“ კოლონიური ან პოსტკოლონიური წარმოშობა აქვს. მას სჯეროდა, რომ ამის აღიარება გზას გაუხსნიდა საერთაშორისო კულტურის კონცეპტუალიზაციას, რომელიც ეგზოტიკურობისა და მულტიკულტურალიზმის ნაცვლად, კულტურათა ჰიბრიდობის გამომხატველი იქნებოდა. სივრცეს უნდა

³⁰² Homi K. Bhabha, “Cultural Diversity and Cultural Differences,” in *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (New York: Routledge, 1995), 155–157, <http://www.jakedavidson.com/PCI9.pdf> (21.06.2023).

³⁰³ Ibid.

გაეთვალისწინება „ხალხის“ ისტორია და მისი კულტურული და ისტორიული მახასიათებლები, რათა ისეთი სიტყვების დაბადებისთვის შეეწყოს ხელი, რომლითაც შესაძლებელი იქნებოდა საკუთარ თავზე და სხვებზე მსჯელობა.

სემბენეს რეალისტური თხრობის საპირისპიროდ, მამბეტის ფილმი უფრო მეტად „პოსტმოდერნული“ ხასიათისაა, აბსტრაქტულ და სიურრეალისტურ კინონას იყენებს და არქიტექტურული ნაგებობებისა და ურბანული სცენების მონაცვლეობით გვიჩვენებს სოციალურ იერარქიებსა და კლასობრივსა და კულტურულ დაყოფას. კამერის (ოპერატორი ჟორჟ ბრეხერი) ვერტიკალური და ჰორიზონტალური გადაადგილება ქალაქში პოსტკოლონიური სივრცის მტკივნეულ ჭრილობებს ხსნის და გვიჩვენებს, რომ დაკარი, რომელიც ბატონისა და მონის ურთიერთმიმართებით შეიქმნა, ჯერ კიდევ ვერ ახერხებს გათავისუფლებას. ქალაქის ვიზუალური სახე მისი ჩაგვრით სავსე ისტორიის გამომხატველი ხდება. დაკარის არქიტექტურა „ჭრელ კულტურასა“ და კოლონიურ ისტორიის გამოხატავს, რაზეც თავად მამბეტიც მიუთითებდა: „ჩვენ გვექონდა სუდანის სტილის საკათედრო ტაძარი, სავაჭრო პალატის შენობა, რომელიც თეატრს ჰგავდა, ხოლო თეატრი ჰგავდა საკრებულოს კორპუსს“.³⁰⁴

ამგვარი არქიტექტურის ჩვენებით, მამბეტი ასახავს დაკარის ბაროკოს არქიტექტურის კოსმოპოლიტიზმსა და სენეგალელების მოკრძალებულ, უბრალო ყოველდღიურ ცხოვრებას შორის კონტრასტს. მამბეტის ეს ჰიბრიდულობის განმეორებადი თემა - პრეკოლონიალური აფრიკისა და კოლონიური დასავლეთის ელემენტების შერევა ნეოკოლონიურ აფრიკულ კონტექსტში, გარკვეულწილად სემბენეს კინოს საპირისპიროდ მუშაობს. თუ სემბენესთან ამას ფრანგული კოლონიალიზმის ტრავმული დანატოვრის სახე აქვს და კლასობრივი ხასიათი, მამბეტი ამგვარი რეპრეზენტაციით დაკარის ორგანოზომილებიანი სივრცის „ორმაგ უარყოფას“ ახდენს.

³⁰⁴ Djibril Diop Mambety, quoted in N. Frank Ukadike, “The Hyena’s Last Laugh: A Conversation with Djibril Diop Mambety,” *Transition* 78 (1998): 136–153.

როგორც კოსმოპოლიტური, ჰეტეროგენიული სივრცის, რომელშიც ცნებები - „აფრიკული“ და „ფრანგული“ - თავდაპირველი მნიშვნელობებისაგან დაცლილია.

თუმცა მამბეტი არ უარყოფს, რომ ჰიბრიდულობა პოსტკოლონიურ საზოგადოებებში კულტურული ჩახშობის შედეგად იბადება. მაგალითად, როდესაც კოლონიური ძალა იჭრება პოლიტიკურ-ეკონომიკური კონტროლის გასამყარებლად, ან როდესაც დასახლებული დამპყრობლები ანადგურებენ ძირძველ ხალხს და აიძულებენ მათ „ასიმილაციას“ ახალ სოციალურ ნორმებთან. იგივე ეხება ენის საკითხსაც, რომელიც ამგვარ სივრცეებში „მარგინალური“ ხდება, რამდენადაც კონფლიქტისა და ბრძოლის შედეგად წარმოიქმნება. „ენა პოსტკოლონიურ საზოგადოებებში, რომელიც ხასიათდება სირთულით, ჰიბრიდულობით და მუდმივი ცვლილებით, აუცილებლად უარყოფს ენობრივი სტრუქტურის ან კოდის ვარაუდს, რომელიც შეიძლება აღიწეროს კოლონიური განსხვავებებით „სტანდარტული“ და „ცვალებადი“ [...] პოსტკოლონიურ ტექსტს ენა და მნიშვნელობა მოაქვს დისკურსიულ ველზე, რომელშიც ისინი ურთიერთ განლაგებულია და მისი ამ ველზე გამოყენების მნიშვნელობა გარდაუვალია“.³⁰⁵

ფილმში მამბეტი ამავედროულად აკრიტიკებს ნეგრიტუდის ფილოსოფიას, რომელიც არა განმათავისუფლებელი, არამედ ნეოკოლონიალისტური იყო და არ წარმოადგენდა არსებულ რეალობაზე პასუხს. ნეგრიტუდის ფილოსოფიის კრიტიკა ყველაზე მკაფიოდ ვლინდება პრეზიდენტის სასახლის სცენით, რომლის დროსაც კადრს მიღმა სენგორის იმიტირებული ხმა ქალების კულტურაზე წვდომაზე საუბრობს, რომლის პარალელურადაც კამერა ორ სენეგალელ ქალს აქცევს ფოკუსში, რომლებიც ფრანგულ რომანს და ჟურნალებს კითხულობენ. რეჟისორი, ამ გზით, ფრანგულ კულტურასთან არსებულ კავშირზე მიუთითებს, რომელიც არა მხოლოდ კულტურულ დონეზე იყო გადაუჭრელი საკითხი, არამედ პოლიტიკურზეც.

³⁰⁵ Bill Ashcroft, “Constitutive Graphonomy” in *The Post-Colonial Studies Reader*, edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (New York and London: Routledge, 1995), 300, <http://www.jakedavidson.com/PCI9.pdf> (21.06.2023).

მისი შემდეგი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი - „ცუდი ბიჭი"/Badou Boy (1970), დაკარის ურბანული სუბკულტურას აღწერს, რომელშიც არაკონფორმისტ ინდივიდს აბსურდულად პაროდიზებულ პოლიციელს უპირისპირებს. ბიჭუნა დაკარის ერთგვარ ფლანერად გვევლინება, რომლის დახმარებითაც ქალაქის ტრანსფორმაციას ვაკვირდებით. სურათის ფორმალისტურ სტრუქტურაში საკვანძო ხდება - ხმა, მუსიკა და ქაოტური ნაერთი: „ხმამალალი ხველა, ქალების ხმები, ქუჩაში ფეხბურთის მოთამაშე ბავშვების ხმაური, ძაღლების ყევა და ოფიცრის კადრს მიღმა ხმა“.³⁰⁶

„ცუდი ბიჭის" პერსონაჟი გარდაიქმნება პოსტკოლონიური სუბიექტურობის განსახიერებად, რამდენადაც ის ეხმიანება დასავლეთ აფრიკის სანაპიროს ერთ-ერთ დიდ ქალაქს, დაკარს, რომელიც დიდი ხანია გაუძლო კოლონიალიზმისა და ნეოკოლონიალიზმის შედეგებს“.³⁰⁷ მამბეტი, პატარა ბიჭუნას დაკარში გადაადგილებით, არა უბრალოდ კლასიკურ კომედიას უძღვნის ოდას (საგულისხმოა ჩაპლინთან გადაძახილები), არამედ ედვარდ საიდის მსგავსად, ხედავს იმპერიალიზმს, მიწასა და გეოგრაფიას შორის მკაფიო კავშირს: „იმპერიალიზმი და მასთან დაკავშირებული კულტურა ადასტურებს როგორც გეოგრაფიის, ისე იდეოლოგიის მნიშვნელობას ტერიტორიის კონტროლის კუთხით. გეოგრაფიული აზრი ქმნის ისეთ პროგნოზებს, როგორცაა - წარმოსახვითი, კარტოგრაფიული, სამხედრო, ეკონომიკური, ისტორიული ან ზოგადად კულტურული. ის ასევე შესაძლებელს ხდის სხვადასხვა სახის ცოდნის აგებას, ყველა მათგანი ამა თუ იმ გზით დამოკიდებულია კონკრეტული გეოგრაფიის აღქმულ ხასიათსა და ბედზე“.³⁰⁸

მამბეტის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი „ტუკი ბუკი" / Touki Bouki (1973), რომელმაც მას მასობრივი აღიარება მოუტანა, დღემდე ითვლება აფრიკის ერთ-ერთ

³⁰⁶ Vlad Dima, *Sonic Space In Djibril Diop Mambety's Films* (Indiana: Indiana University Press, 2017), 101, <https://annas-archive.org/md5/dd0c127b550bf6bb8fa36a9d538f59fa> (21.06.2023).

³⁰⁷ Ibid., 26.

³⁰⁸ Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books, 1993), 78, https://monoskop.org/images/f/f9/Said_Edward_Culture_and_Imperialism.pdf (21.06.2023).

საკულტო ფილმად. კინოსურათი პარიზში გაქცეული ახალგაზრდა შეყვარებული წყვილის ისტორიას გვიამბობს, რომელიც ფინალში მათი დაშორებით სრულდება (ან მეტაფორული სიკვდილით): ანტა (მარემ ნიანგი) პარიზში რჩება გემზე, ხოლო მორი (მაგაიე ნიანგი) აფრიკაში ბრუნდება. მამბეტისთვის ისინი მარგინალური გმირები არიან, რამდენადაც ამ ტიპის ხალხი აინტერესებდა; მიაჩნდა, რომ ისინი „სტაბილურ“ ადამიანებზე უფრო მეტს აკეთებდნენ საზოგადოების განვითარებისთვის: „მარგინალიზებული ადამიანები საზოგადოებას აკავშირებენ უფრო ფართო სამყაროსთან. „ტუკი ბუკის“ გმირების ფენომენი საინტერესოა, რამდენადაც მათი ოცნებები ჩვეულებრივი ადამიანების ოცნებებს არ წარმოადგენს. ანტა და მორი არ ოცნებობენ აფრიკაში ციხესიმაგრეების აშენებაზე; ისინი ოცნებობენ იპოვონ რაიმე სახის ატლანტიდა საზღვრებს მიღმა“.³⁰⁹

მეორე მხრივ, მამბეტი, მარგინალი გმირებითა და მათი მოგზაურობით, ტრანსგრესიულ სივრცეს ქმნის, რომელიც კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს სოციალურ და კულტურულ ნორმებს. „ეს ხედვა ტრანსგრესიისა და აჯანყების შესახებ, უპირველეს ყოვლისა, კომიკურია. სემბენეს რადიკალური გმირებისგან განსხვავებით, მამბეტის აჯანყებულები არ არიან გამსჭვალული რაიმე კონკრეტული მორალური ან პოლიტიკური გზავნილით. მათი აჯანყება შექმნილია პომპეზურობის, ამპარტავნებისა და ავტორიტეტის დასამხობად, ვიდრე საზოგადოების ცოდვებზე ყურადღების მიქცევის კუთხით: ცუდი ბიჭის, მორის და ანტას „აჯანყება“ იღებს ბურლესკური კაპერის ფორმას, სრულიად კომიკური დევნის, ჩხუბისა და მცდარი იდენტობის შემთხვევების“.³¹⁰

³⁰⁹ Nwachukwu Frank Ukadike, *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*, NED-New edition (University of Minnesota Press, 2002), 124, <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv6tx> (21.06.2023).

³¹⁰ David Murphy and Patrick Williams, *Postcolonial African Cinema: Ten Directors* (Manchester University Press, 2007), 101-102.

ფილმის დასაწყისში, სტატიკურ, საშუალო კადრში, ჩვენ ვხედავთ ხარის ზურგზე „მიჯაჭვულ“ პატარა ბიჭს, რომელიც ნელი ტემპით გადაადგილდება ღია სავანის გასწვრივ. სცენას მუსიკალურად აფორმებს აფრიკული „ტრადიციული“ მელოდია (ჩასაბერი ინსტრუმენტი). ფერთა ფერიული გამისა და მუსიკალური ტონის გამო, მაყურებელს უჩნდება განცდა, რომ „აფრიკულ ზღაპარს“ უყურებს, თუმცა მალევე, როდესაც ბიჭი და მხეცი წინა პლანზე ექცევიან, ძრავის ხმა მუსიკასთან კონტრასტს ქმნის და საბოლოოდ ახშობს. ამის შემდეგ სურათი ფოკუსირდება მორიზე, ისტორიის ერთ-ერთ პროტაგონისტზე, რომელიც მოტოციკლეტს მართავს. გამოსახულების დინამიკა მალევე იცვლება და სოფლის წინარე სიწყნარეს ქაოტური ქლერადობითა და დამაბულობის შეგრძნებით ავსებს. ზღაპრული დასაწყისი მალე იცვლება მაგისტრალებით, ავტომობილებით და მოტოციკლეტებით სავსე აფრიკის რეპრეზენტაციით.

მამბეტი აღწერს აფრიკას, რომელშიც „თანამედროვე“ ტექნოლოგიური სამყარო „ტრადიციული“ სოფლის სამყაროს პარალელურად არსებობს. როგორც ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი ამბობს, მორი ბოლომდე არ არის დარწმუნებული, ხარს მართავს თუ მოტოციკლეტს (მისი მოტოციკლეტის წინა ნაწილი ხარის რქებით არის გაფორმებული, რაც წინ უსწრებს ფილმის დასაწყისში მათი დაკვლის რიტუალს). შესაბამისად იგი გვევლინება ორი სრულიად განსხვავებული კულტურის, დასავლეთისა და აფრიკის, ჰიბრიდულ პროდუქტად, ხოლო, თავის მხრივ, „ჰიბრიდულობა წარმოადგენს კოლონიური ძალაუფლების პროდუქტიულობის ნიშანს. ეს არის დომინირების პროცესის სტრატეგიული უკუქცევის სახელდება უარყოფის გზით (ანუ დისკრიმინაციული იდენტობების წარმოება, რომელიც უზრუნველყოფს ავტორიტეტის „სუფთა“ და ორიგინალურ იდენტობას) [...] კოლონიური ჰიბრიდი არის ამბივალენტური სივრცის არტიკულაცია, სადაც ძალაუფლების რიტუალი ამოქმედდება სურვილის ადგილზე, რაც მის ობიექტებს

ერთდროულად დისციპლინურ და გამავრცელებელს ხდის - ან, შერეული მეტაფორით, ნეგატიურ გამჭვირვალობას სძენს“.³¹¹

ამ გზით, „ტუკი ბუკი“ აფრიკის მეტაფორად გვევლინება, განსაკუთრებით სასაკლავოს სცენით, რომელშიც ცხოველი აფრიკის ბრძოლაში ჯალათებისგან თავის დაღწევის სიმბოლოდ გვევლინება. მეორე მხრივ, ფილმის მსვლელობისას ირკვევა, რომ მორის ცხოვრება ცხოველებთან არის დაკავშირებული, რაც პირველ (ხარზე ამხედრება) და ბოლო სცენისას (გემის დატოვების შემდეგ კვლავ ცხოველთა მსხვერპლშეწირვას ვხედავთ, რომელიც მორის სიკვდილის მეტაფორად გვევლინება) გამოიხატება. ჰიბრიდული სივრცის კიდევ ერთ გამოვლინებას წარმოადგენს ჭიდაობის სცენა, რომელსაც არადიეგეტიკური ხმა აფორმებს და რომელიც პირდაპირი გზით არის დაკავშირებული პრეკოლონიურ სამეფო რიტუალთან.

ფილმის დასასრული, როდესაც მორი საბოლოოდ გადაწყვეტს დაკარში დარჩენას, უნდა წავიკითხოთ ირონიულ განცხადებად იმის გათვალისწინებით, რომ ფილმის ნარატივი, რომელსაც სიზმრის ფორმა აქვს, ფილმის საწყისს სცენას უბრუნდება, როდესაც ჯგუფს იგივე ახალგაზრდა ბიჭი მიჰყავს ხარების სასაკლავოზე.

რაც შეეხება ფილმის ესთეტიკას და ფორმისეულ მახასიათებლებს, „ტუკი ბუკი“ ერთი მხრივ, შთაგონებულია ეიზენშტეინის კინოს თეორიით (ასოციაციური მონტაჟი), მეორე მხრივ სესხულობს ევროპული საავტორო ექსპერიმენტული ფილმების (აღსანიშნია გოდარის და ტრიუფოს ფილმების გავლენა) ფორმებს (ხმისა და გამოსახულების პოეტური განცალკევება) და ჰოლივუდის ვესტერნის კლიშეებს, რომელსაც საბოლოოდ აფრიკული ფოლკლორისა და კულტურის პერსპექტივიდან წარმოადგენს. „ტუკი ბუკი“ სავსეა სკეპტიკური, მაგრამ აშკარად სენეგალის სუფიური ესთეტიკით და მიუხედავად რელიგიის მიმართ რეჟისორის ამბივალენტურობის,

³¹¹ Homi K. Bhabha, “Signs Taken for Wonders” in *The Post-Colonial Studies Reader*, edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (New York and London: Routledge, 1995), 34-35, <http://www.jakedavidson.com/PCI9.pdf> (21.06.2023).

ვიზუალური სტილი და ნარატიული სტრუქტურა ინფორმირებულია ისლამის მისტიკური და უაღრესად სინკრეტული ფორმის ღირებულებებითა და მსოფლმხედველობით, რომელიც არსებობს სენეგალის დიდ ნაწილში“.³¹²

ამ ჰიბრიდული ესთეტიკის შერწყმით, კერძოდ კი „დასავლური ახალგაზრდული კულტურის - როკ მუსიკის, მოტოციკლეტების და სექსის - და სენეგალის „ტრადიციული“ კულტურის - ცხოველთა ხოცვის, აფრიკული ცხოვრების სულიერი, მისტიკური განზომილების გამოძახილით - ავლენს კულტურულ ორაზროვნებასა და დამაბულობას, რაც მამბეტის ფილმების მთავარი სიძლიერეა“.³¹³

მამბეტი ფილმის სცენებს დიალექტიკური მონტაჟით აკავშირებს. საგულისხმოა ექსპერიმენტული მუსიკალური მონტაჟი (დიეგეტიკურ და არადიეგეტიკურ ხმათა რიგი), რომელსაც ცენტრალური მნიშვნელობა აქვს. ამ გზით, ის იყენებს „განსხვავებულ მონტაჟს, ნახტომ-ჭრებს (Jump Cuts) და გათვლილ შეუსაბამობას ხმასა და სურათს შორის“.³¹⁴

ამ გზით, მამბეტის ფილმი გადახვევაა სემბენესეული სოციალური რეალიზმიდან, „ტიპური აფრიკული სოციოკულტურული კოდების ინტეგრირებული სიმბოლიზმით, ეფექტური ვიზუალური მეტაფორებითა და რეალობისა და ფანტასტიკის გამოსახულების გასაგები შეხამებით, რომელიც ვლინდება ხშირი მოქმედებებისა და რეაქციას საპირისპირო პოლუსებს შორის“.³¹⁵

აღსანიშნია ფილმის მთავარი საუნდტრეკი, აფროამერიკელი მომღერლის, მოცეკვავისა და მსახიობის, ჟოზეფინ ბეიკერის (1906-1975) „პარიზი, პარიზი, პარიზი“, რომელიც გმირების მოგზაურობის ლეიტმოტივად გვევლინება. სიმღერა

³¹² David Murphy, “Between Socialism and Sufism: Islam in the Films of Ousmane Sembène and Djibril Diop Mambéty,” *Cinema in Muslim Societies* 24, no. 1 (2010): 1.

³¹³ Murphy, *Postcolonial African Cinema*, 92.

³¹⁴ Nwachukwu Frank Ukadike, *Black African Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1994), 173.

³¹⁵ *Ibid.*, 176.

პარიზს დედამიწის სამოთხედ წარმოაჩენს და თავისუფლებისა და იდენტობის აღმოჩენის წინაპირობად მოიაზრებს: „პარიზი დედამიწაზე სამოთხის კუთხეა... პარიზი ქმნის პარიზელს, საიდანაც არ უნდა მოვიდეს ის, ჩრდილოეთიდან თუ სამხრეთიდან“. თუმცა სიმღერის ლამაზი ტონის, კომიკურად ოპტიმისტური შინაარსისა და განმეორებითი ხასიათის მიუხედავად, მამბეტისთვის ეს ირონიული და თვითირონიული მუსიკაა, რომელიც მოგვაგონებს ჰონგ-კონგელი კინორეჟისორის, ვონგ კარ-ვაის (1958) ფილმის „ჩანგკინგ ექსპრესი“/Chungking Express (1994) მუსიკალურ რეფრენს - California Dreamin' (ჯონ და მიშელ ფილიპსების ნაწარმოები, რომლის ყველაზე პოპულარულ ვერსიასაც The Mamas and the Papas ასრულებს), რამდენადაც აფრიკელი ვერასდროს გახდება პარიზელი. ამას მოწმობს ფილმის ფინალში გემზე მყოფი ფრანგი მგზავრების მათდამი რასისტული კომენტარებიც.

ფილმში მათი მოგზაურობის უშედეგობასა და გაქცევის შეუძლებლობას ასევე ხსნის ფოსტალიონის გმირი, რომელიც თავის მხრივ ეწინააღმდეგება წყვილის გაქცევის ვნებას. მაგრამ, ამავდროულად, ეს გმირი პირდაპირი მინიშნებაა სემბენეს ფილმის - „მანდაბი“ / Mandabi (1968) მსგავს პერსონაჟზე, რომელიც „ფილმს იმედით ავსებს სოციალური სოლიდარობის პოლიტიკური გზავნილით“.³¹⁶ სოლიდარობის მუხტით, რომელმაც კონკურენციასა და ეგოიზმზე დამყარებული მელოდია, საყოველთაო სიმღერით უნდა შეცვალოს.

მამბეტის ფილმში, დაკარი, ნეოკოლონიური ურბანიზაციისა და აჩქარებული დაყოფისა და მზარდი უთანასწორობის სივრცედ გვევლინება, რომელიც გვიჩვენებს მკაფიო კონტრასტს სიღარიბესა და სიმდიდრეს, სოფლისა და ქალაქის ყოფას შორის განსხვავებებს. ამ გზით, მემბეტი ცდილობს შეგვახსენოს პერსონაჟების გეოპოლიტიკური მარგინალობა, რომელიც ყველაზე აშკარად იმ სცენაში ვლინდება, როდესაც გემზე მყოფი ფრანგი მოგზაურები დამამცირებლად საუბრობენ ფსევდო

³¹⁶ David Murphy, “Africans Filming Africans,” 31.

ინტელექტუალური ტერმინებით. „ისინი უბრალოდ დიდი ბავშვები არიან“, - ამბობს ერთ-ერთი მათგანი. მაგრამ ფილმი უფრო დეტალურად იკვლევს ნეოკოლონიალიზმის ბუნებას, მორისა და ანტას მოგზაურობით დაკარის ურბანულ სივრცეებში და ხსნის მისი სოციალურ-ეკონომიკური შრეების სპექტრს: გადაჭედული სოფლებით, დაუმთავრებელი საცხოვრებლებითა და მთავრობის შენობებით. დაკარს ფილმში აქვს დატვირთული და მდიდრული კომერციული ცენტრი, პრივილეგირებული უბნები, რომლებიც აგროვებენ კაპიტალს, რომლის პარალელურადაც, რეჟისორი ცენტრს მიღმა არსებული სიღარიბის გრადაციებს გვიჩვენებს, რომელიც დაკარს წარმოგვიჩენს უთანასწორობისა და მზარდი მიგრაციის კერად. დაკარი, რომლის დუალურ ბუნებასაც ვაკვირდებით, კონსტრუირებულია კაპიტალის ეფექტური მიმოქცევის მიზნით და მისი ყოველდღიური ცხოვრება, სამუშაო რუტინა, ნაგებობები და ქალაქის დაგეგმარება გლობალური კაპიტალიზმის ეკონომიკური ბუნების საფუძველზე წარმოებს, ხოლო „დროის მიერ სივრცის განადგურება ხდება კაპიტალის ისტორიული აუცილებლობა“.³¹⁷

აფრიკელის მოგზაურობას პარიზში ასახავს წარმოშობით მავრიტანიელი რეჟისორი, მედ ჰონდოც (1936-2019), მაგნუმ ოპუსში „ოჰ, მზეო“ (1970)/Soleil O (1970), რომელიც ავანგარდული მხატვრული ფილმია. აერთიანებს კვაზი დოკუმენტური კინოს, ვიდეო ესესა და სოციალური დრამის კინოფორმატებს (ფილმი ანიმაციური კოლაჟით იხსნება, რომელიც კოლონიალიზმის ეპოქაში გვაბრუნებს და აფრიკისა და ევროპის პირველ მიმართებას უსვამს ხაზს). ჰონდო, ამ გზით, ააშკარავებს ყალბი ტოლერანტობის მიღმა დამალულ ჩაგვრას, ექსპლუატაციასა და გარიყვის ნიშნებს საფრანგეთში მესამე სამყაროდან ჩასული გმირის მიმართ (გმირი ერთდროულად აწყდება შრომით, საბინაო თუ სექსუალურ დისკრიმინაციას, რომელიც ხშირად სისტემური ხასიათისაა; საგულისხმოა სცენა, რომლის დროსაც ფრანგი პარტნიორი მას სექსუალურ იმედგაცრუებაზე მიუთითებს, რამდენადაც აფრიკელი მამაკაცის

³¹⁷ David Harvey, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography* (New York: Routledge, 2001), 81.

სხეულსა და პენისზე ეგზოტიკური და მითოსურია წარმოდგენა ჰქონდა), რომლის პარალელურადაც პოსტკოლონიურ კრიტიკას გვთავაზობს. „პოსტკოლონიური კრიტიკა მოწმობს კულტურული წარმომადგენლობის უთანასწორო და არათანაბარი ძალების შესახებ, რომლებიც მონაწილეობენ პოლიტიკური და სოციალური ავტორიტეტის შეჯიბრში თანამედროვე მსოფლიო წესრიგში [...] პოსტკოლონიური პერსპექტივა ეწინააღმდეგება სოციალური ახსნის ჰოლისტიკურ ფორმებს. ეს აიძულებს აღიაროს უფრო რთული კულტურული და პოლიტიკური საზღვრები, რომლებიც არსებობს ამ ხშირად დაპირისპირებული პოლიტიკური სფეროების მწვერვალზე“.³¹⁸

მედ ჰონდო, რომელიც მავრიტანიაში დაიბადა და აფრიკულ ოჯახში გაიზარდა, 1959 წელს ემიგრირდა საფრანგეთში და პარიზში დაიწყო მუშაობა „იფ მუშახელად“. სწორედ ამ პერიოდს უკავშირდება მასში პოლიტიკური გამოღვიძების პროცესი, რამდენადაც აღმოაჩენს, რომ შეუძლებელია იყო აფრიკელი და ევროპაში მარტივად მისდით საქმეს, რომელიც შენი პიროვნების ნაწილია, ხოლო ქვედა სამუშაო რგოლზე დასაქმებისას, მას იგივე საქმის კეთებისათვის ფრანგებზე ნაკლებს უხდიდნენ (ამ ყველაფერს, ცხადია, თან ახლდა პირდაპირი თუ ირიბი რასიზმი). 60-იან წლებში ჰონდოს გაუჩნდა კინოში მუშაობის სურვილი და ფრანგულ თეატრშიც აღმოჩნდა, თუმცა შემოქმედებითი დამოუკიდებლობის მოპოვების მიზნით, 1966 წელს ჩამოაყალიბა საკუთარი თეატრი და დაიწყო შავკანიანთა პრობლემებზე ფოკუსირებული პიესების წერა და დადგმა. საგულისხმო ფაქტია, რომ მან თერთმეტჯერ დადგა აიმე სეზერის „მეფე ქრისტოფის ტრაგედია“.³¹⁹

ამავდროულად ჰონდო ეცნობოდა ევროპულ და ამერიკულ კინოს და აკვირდებოდა მასში აფრიკელების რეპრეზენტაციის საკითხს, რომლის შესწავლითაც გაიზარა, რომ

³¹⁸ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994), 171-173, <https://ia800507.us.archive.org/28/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf> (21.06.2023).

³¹⁹ Murphy. *Postcolonial African Cinema*, 71-90.

„იმპერიალისტური პროპაგანდა არ ვლინდებოდა მხოლოდ ჰოლივუდის კინოს შინაარსში, არამედ ფორმაშიც და საჭირო იყო ანტიიმპერიალისტურ აფრიკულ კინემატოგრაფს სხვა ფორმები გამოეძებნა“.³²⁰

მისი მნიშვნელოვანი მანიფესტი „რა არის კინო ჩვენთვის?“ (მავრიტანია, 1979) სწორედ ჰოლივუდური და აფრიკული კინემატოგრაფის ურთიერთმიმართების საკითხს ეხება, რომელშიც ის საუბრობს აფრიკულ კინემატოგრაფში საწარმოო და იდეურ დამოუკიდებლობაზე, რომლებიც რეჟისორებს დაეხმარებოდა როგორც დომინანტურ ევრო-ამერიკულ საწარმოო და სადისტრიბუციო ქსელებზე უარის თქმაში, ამასთანავე არსებული დიქტომიის - დომინანტისა და დომინირებულის, მონისა და ბატონის დაძლევაში. შესაბამისად, ჰონდოსთვის თანაბრად მნიშვნელოვანი იყო როგორც თავსმოხვეული საავტორო ფორმებიდან გათავისუფლების პროცესი, ასევე აფრიკული კინოს პოლიტიკურად, საერთო ისტორიულ და პოსტკოლონიურ კონტექსტში მოაზრების.

ჰონდოს სიტყვებით, „დომინანტი იმპერიალიზმი ცდილობს თავიდან აიცილოს აფრიკული და არაბული ფასეულობების სხვა ერებისთვის წარმოჩენა. თუ ისინი დააფასებდნენ ჩვენს ფასეულობებს და ქცევას, შესაძლოა ჩვენზე დადებითად ემსჯელათ. მათ სჯერათ, რომ ჩვენზე და ჩვენი ხალხის როლზე „მაღლა“ დგანან მსოფლიო ისტორიაში. ჩვენ არ გთავაზობთ იზოლაციას, საზღვრების ჩაკეტვას ყველა დასავლური ფილმისთვის და არც რაიმე პროტექციონიზმს, რომელიც გვაშორებს დანარჩენ სამყაროს. გვსურს გადავარჩინოთ, განვაავითაროთ და მონაწილეობა მივიღოთ, როგორც სუვერენულმა ხალხმა ჩვენს კონკრეტულ კულტურულ სფეროებში და ავიღოთ პასუხისმგებლობა სამყაროში, რომლიდანაც ახლა გაძევებულნი ვართ [...] ჩვენ უნდა დავამყაროთ კულტურული ურთიერთობა და

³²⁰ Angela Martin (ed.). African Films: The Context of Production. British FilmInstitute Dossier, No. 6. London: BFI, 1982, 83.

თანამშრომლობა ჩვენს ხალხებს შორის თანასწორობის, ღირსების და სამართლიანობის სულისკვეთებით“.³²¹

„ოჰ, მზეო“ არის ჰაიტელი მონების სიმღერა, რომელსაც მაშინ მღეროდნენ, როდესაც აფრიკელები ამერიკაში გემებით გადაჰყავდათ („ოჰ, მზეო, მე აქ დავიბადე, ფერადკანიანი აფრიკიდან, მზეო, მზეო, ჩემი მეგობრები მზიან მხარეს“). ამ შავ-თეთრ სურათს, რომელშიც უსახელო პროტაგონისტი პარიზში ეძებს სახლს, ჰონდო ჰიბრიდული თხრობით ავითარებს და დიალექტიკური მონტაჟით აკავშირებს (საგულისხმოა ეიზენშტეინის ინტელექტუალური მონტაჟი). ახლო კადრები ხშირად მასზე, როგორც „სტუმარზე“ ფოკუსირებული.

„მედ ჰონდო იყენებს დიალექტიკურ მონტაჟს თეზისის/ანტითეზის პარადიგმის ან დადასტურების/წინააღმდეგობის პარადიგმის წინა პლანზე წამოსაწევად კინემატოგრაფიული არგუმენტის ფარგლებში, რომელიც აახლოებს ფილმს მხატვრულ ესეი ფილმთან, რაც არღვევს ნარატიულ წრფივობას თემატური საზრუნავის ვიზუალური გამოკვლევების სასარგებლოდ“.³²²

ფილმში განხილული ისეთი საკითხები, როგორებიცაა - აფრიკელის სამსახურის ძიების პროცესი შუაგულ პარიზში, გაფიცვა და დემონსტრაციები, მუშებს შორის სოლიდარობა, სტუდენტებისა და მიგრანტების შეკრებები, აფრიკელების ბარბაროსობის მითის დეკონსტრუქცია და სხვა, თანმიმდევრული და დიალექტიკური გზით იხატება ეკრანზე.

„ჰონდო იყენებს ბრეხტის დისტანცირების ეფექტს, უარს ამბობს პერსონაჟების ფსიქოლოგიზირებაზე, გარე ფაქტორებზე ფოკუსირების სასარგებლოდ, რათა აუდიტორიას ნათლად დაინახოს მოცემული ფენომენი [...] არღვევს ისტორიული

³²¹ მედ ჰონდო, "მედ ჰონდო – რა არის კინო ჩვენთვის? (მავრიტანია, 1979)," Cinexpress.ge, თარგმანი ალექსანდრე გაბელია, <https://cinexpress.ge/2023/01/07/medhondo/> (22.06.2023).

³²² Aboubakar Sanogo, "The Indocile Image: Cinema and History in Med Hondo's Soleil O and Les Bicots-Nègres, Vos Voisins," Rethinking History 19, no. 4 (December 2015): 548–68, <https://doi.org/10.1080/13642529.2015.1063236>.

და უცვლელი აფრიკის კოლონიურ მითოლოგიას აფრიკელი მამაკაცების ჯგუფის ჩვენებით, რომლებიც გამომწვევად იყურებიან კამერაში [...] ხოლო ხმა მაყურებელს მიმართავს: „ჩვენ გვქონდა ჩვენი ცივილიზაცია. ჩვენი ვაჭრობა არ იყო მხოლოდ ბარტერული. ვამზადებდით ოქროს და ვერცხლის მონეტებს. გვქონდა ჩვენი იურიდიული ტერმინოლოგია, ჩვენი რელიგია, ჩვენი მეცნიერება“.³²³

ჰონდო, უპირველესად, ნეოკოლონიური სიტუაციას ანალიზებს, რომელშიც პროტაგონისტის ინდივიდუალური გამოცდილება აფრიკელთა საერთო გამოცდილების გამტარი ხდება. ფილმი ამტკიცებს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ემიგრანტებმა შეიძლება გაიზიარონ ადგილი თეთრკანიან პარიზელებთან, სივრცეში, რომელიც პარიზელებს ეკუთვნით, აფრიკელი ემიგრანტი ყოველთვის დარჩება უცხო და ეგზოტიკურ არსებად. ჰონდო გვიჩვენებს, თუ როგორ შეცვალა ფორმები კოლონიურმა ჩაგვრამ და მიგრაციის სახით მოგვევლინა: „წარსულში ათასობით ადამიანი ჯაჭვებით გადაჰყავდათ. დღეს აღარ არის ჯაჭვები, აღარც ძაღლები, ცხოველთა კბილები, ან მონების გემები, მაგრამ არის თვითმფრინავები, ფრენები და ათასობით აფრიკელი ადამიანი აფრიკის მიღმა. ჩვენ ყველანი პარიზში ვართ და იგივე სიტუაციას განვიცდით, როგორც მიგრანტები. სწორედ ამ სიტუაციის სოციალური ცნობიერების გამოღვიძებით გაჩნდა ფილმის გადაღების იდეა“.³²⁴

ჰონდო მიგრანტთა მდგომარეობის და პოსტკოლონიური ტრავმის ალევორიულ მანიფესტაციას ფილმის დასაწყისში გვთავაზობს, როდესაც აფრიკელ კოლონიზებულ ჯგუფს გვაცნობს, რომლებიც თეთრკანიან ქრისტიან მღვდელს პატიებას სთხოვენ მშობლიურ ენაზე საუბრის გამო. მიუხედავად იმისა, რომ ჰონდო ყველა რელიგიისადმი კრიტიკულად იყო განწყობილი, ის ფილმში ქრისტიანობაზე

³²³ Aboubakar Sanogo, Soleil Ô: “I Bring You Greetings from Africa” ,OCT 1, 2020, <https://www.criterion.com/current/posts/7120-soleil-i-bring-you-greetings-from-africa> (26.06.2023).

³²⁴ Julian Samora, and Patricia Vandel Simon, eds., *1970—2018 Interviews with Med Hondo: A Cinema on the Run* (Berlin: Arsenal –Institut für Film und Videokunst, 2020), 100, <https://www.archivebooks.org/1970-2018-interviews-with-med-hondo/> (21.06.2023).

მეტად საუბრობს, ვიდრე ისლამზე. დასძენს, რომ: „ისლამი არ მოსულა აფრიკაში ისე, როგორც ქრისტიანობა. ის ვაჭრებმა გაავრცელეს და არა სამხედრო მხარდაჭერით, მისიონერებმა. ისლამი მიიღეს აფრიკელებმა, რომლებმაც შემდეგ თავად ააფრიალეს მისი დროშა“.³²⁵

ჰონდო ასევე აკრიტიკებს ნეგრიტუდის ფილოსოფიას, რომელსაც ნეოკოლონიალიზმის სამსახურში მყოფ პოეტურ იდეოლოგიად მოიხსენიებს: „როდესაც ნეგრიტუდის კონცეფცია გამოჩნდა, დაახლოებით, 1935 წელს ჟურნალ L'Étudiant noir-თან ერთად პარიზში, მან როლი ითამაშა წინააღმდეგობის გაწევაში საფრანგეთის ასიმილაციის პოლიტიკაში, რომელიც ამტკიცებდა, რომ ჩვენი წინაპრები გალები იყვნენ [...] ფაქტობრივად, იგივე შეგვიძლია ვთქვათ გარკვეულ არაბულ ისლამიზმზე.

ყველა ამ ხელოვნურ ცნებასთან კავშირში, უნდა მივმართოთ ფანონს: მისი თავი „ეროვნულ კულტურაზე“, წიგნიდან „ბედკრულნი ამა ქვეყნისა“, აბსოლუტურად გასაოცარია. სინამდვილეში, მან შთამაგონა „ოჰ, მზეოს“ ესკიზი, რომელიც გმობს დასავლური კულტურის მიერ აფრიკული კულტურების განადგურებას“.³²⁶

ფილმის დასასრულს, დამცირებისა და უარყოფის შემდეგ, სტუმარი პარიზს სირბილით ტოვებს (მთელი ფილმის მსვლელობისას ის აუჩქარებლად გადაადგილდება სივრციდან სივრცეში) და ტყეში გარბის. იქ ის შეეჩეხება ფრანგ ოჯახს, რომელიც ვახშამზე დაპატიჟებს. სოფლის ტიპის გარემო, ოჯახის კეთილგანწყობილება, ბავშვები ყვავილებით ხელში სივრცის დროებით რომანტიზაციას ემსახურება. თუმცა ჰონდო მოჩვენებით იდილიას მალევე არღვევს, როდესაც ბავშვები მაგიდაზე თამაშს იწყებენ და სტუმარს თავზე ბანანს აყრიან, რომელსაც მშობლების გულიანი სიცილი მოსდევს. სტუმარი მალევე დგება მაგიდიდან და კვლავ სივრცეში, ტყისაკენ გარბის.

³²⁵ Ibid., 36.

³²⁶ Ibid., 58.

სირბილს კადრს მიღმა არსებული ყვირილის ხმა აფორმებს, კოლონიალიზმის ერთგვარი ფსიქიკური ნიშანი, რომელიც „სტუმარს“ ესმის და შემდგომ თავად იწყებს ყვირილს. ჰონდო, ამის პარალელურად, აღმოდებული ტყის ფოთლებში გამოხატავს რევოლუციონერ ლიდერებს - ჩე გევარას, მალკოლმ X-ის, პატრის ლუმუმბას და სხვებს. კამერა ფოკუსს ვიზიტორზე აკეთებს, რომელიც ხესთან ჯდება და ჰორიზონტისკენ იყურება, რომელსაც თან სდევს წარწერა „გაგრძელება“.

ფინალური სცენა მომავალ ბრძოლას ეკონომიკური, პოლიტიკური და ფსიქოლოგიური გათავისუფლებისთვის ვარაუდობს: „ეს არის საბრძოლო ცეცხლი და ასევე გამწმენდი ცეცხლი. გმირი წევს ჩამოგდებული ხის ფესვებს შორის. ყველაფერი უნდა აღდგეს“.³²⁷ მისი ხედვა რევოლუციურია, რამდენადაც დიალექტიკურად აკავშირებს საგნებს და ამასთანავე უარს ამბობს რასისტული სტერეოტიპების გათვალისწინებაზე.

„მისი ფილმები არ ცდილობენ უარყოფითი წარმოდგენების გამოსწორებას პოზიტიური სურათებით; ნებისმიერ შემთხვევაში, ისინი ძირს უთხრიან მთელ რიტორიკულ სტრუქტურას, რომელსაც ეყრდნობა ეს ნეგატიური წარმოდგენები. დასავლური აუდიტორიის „განათლებაზე“ ფოკუსირების ნაცვლად, ჰონდოს ცდილობს დაუკავშირდეს მათ, ვინც ისტორიიდან არის განდევნილი: აფრიკელებს, არაბებს, აზიელებს, ჩაგრულებს და ექსპლუატირებულებს [...] მისი კინო და სიტყვები უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის რეგენერაციული სილამაზის დასტურია, შეურიგებელი და ინკლუზიური ბრძოლის, რამდენადაც ჰონდო და მისი თაობა კოლექტიური ორგანიზებით იბრძოდნენ“.³²⁸

ამავე პერიოდის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ავტორია, მალელი სულეიმან სისე (1940), რომელმაც საშუალო სკოლა დაკარში დაამთავრა და მშობლიურ ქვეყანაში

³²⁷ Ibid., 43.

³²⁸ Giovanni Vimercati, Against Ethnic Absolutism: The Hybrid Cinema of Med Hondo, November 29, 2021, <https://lareviewofbooks.org/article/against-ethnic-absolutism-the-hybrid-cinema-of-med-hondo/> (21.06.2023).

1960 წელს, დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ დაბრუნდა (შემდგომ მოსკოვის კინოსკოლაში, Gerasimov Institute of Cinematography ჩააბარა). მიუხედავად იმისა რომ მალის რესპუბლიკა, ფრანგული კოლონიალიზმის დამხობის შემდეგ, არაკაპიტალისტურ წარმოების წესსა და მეცნიერულ სოციალიზმს დაეფუძნა, რიგი პროგრესის მიუხედავად (საგულისხმოა სოფლის მეურნეობის რეფორმა), ქვეყანა ჯერ კიდევ ვერ თავისუფლებოდა როგორც ფრანგული იმპერიალიზმის ეკონომიკური და პოლიტიკური გავლენებისგან, ასევე მის წიაღში არსებული კლასობრივი ფორმებისგან, რომლის აღმოფხვრასაც საბოლოოდ შეუშალა ხელი 1968 წლის, მალის სახელმწიფო გადატრიალებამ, მოდიბო კეიტას (1915-1977)³²⁹ მთავრობის წინააღმდეგ, რომლის შედეგადაც, სახელმწიფო მეთაური მუსა ტრაორე (1936-2020) გახდა, რომელიც დიქტატორული ავტორიტარიზმით, 1968-1991 წლებში იკავებდა აღნიშნულ თანამდებობას. რეჟიმი კულტურას და კინემატოგრაფსაც უწესებდა ბარიერებს, რომლის საპასუხოდაც, სისემ სტრატეგიულ ტაქტიკას მიმართა და ფილმების ნარატივი ალუზიური გადახვევებით შეცვალა, რომლითაც იერარქიულ სისტემაზე, რეჟიმის არადემოკრატიულ ფორმებსა და სოციალურ სიდუხჭირეზე საუბრობდა.

1974 წელს სისე იღებს პირველ სრულმეტრაჟიან ფილმს „ახალგაზრდა გოგონა“ / Den muso, რომელიც ახალგაზრდა მუნჯი გოგონას ისტორიას გვიამბობს. გოგონას აუპატიურებენ და ამ მიზეზით, ოჯახი და საახლობლო წრე მასზე უარს ამბობს. ქალთა ჩაგვრისა და კულტურული კატაკლიზმების პარალელურად, სისე მალიში არსებულ სოციალურ-ეკონომიკურ სიტუაციებს იკვლევს; პატრიარქალურ კულტურას კლასობრივ და ძალაუფლებრივ პატერნებზე არტიკულირებით განიხილავს. ამ ფაქტორების გამო, ფილმი მალის კულტურის სამინისტრომ აკრძალა,

³²⁹ მალის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერი და პირველი პრეზიდენტი (1960 - 1968).

რეჟისორი კი ფრანგული ფონდისგან მიღებული ფულის საექვო ბრალდებით დააპატიმრეს.³³⁰

ფილმი სოციალური რეალიზმის ტრადიციითა გადაღებული და ადგილობრივი მდიდარი და წარმატებული ბიზნესმენის, მალამინ დიაბის დაღმასვლის შესახებ გვიამბობს, რომელსაც სისეს ფულისა და ძალაუფლებისადმი ვნების კრიტიკით ტუმბავს. ამავდროულად კი მალის პოსტკოლონიური ისტორიის ერთ-ერთ წინააღმდეგობას უსვამს ხაზს. კერძოდ, თუ როგორ ახერხებდა ძალაუფლებაში მყოფი მამაკაცების პატარა ჯგუფი ძალაუფლების პრაქტიკის კონფისკაციას, რომლის მეშვეობითაც ზღუდავდა სოციალური ემანსიპაციის ყოველგვარ შესაძლებლობასა თუ წინააღმდეგობის გამოვლინებას.³³¹

სისემ 1982 წელს გადაიღო ფილმი „ქარი“ / Finye, ამბავი ახალგაზრდა სტუდენტების თვითგამორკვევისა და საჯარო სივრცეების ხელმისაწვდომობისათვის ბრძოლის შესახებ, რომელიც შემდეგ არა ერთი აფრიკული სტუდენტური გაფიცვის შთაგონების წყარო გახდა, როგორც ერთგვარი ალეგორია ნეოკოლოლიანისტური და სამხედრო დიქტატურის წინააღმდეგ.

„ფილმის გამოსვლიდან რამდენიმე წლის შემდეგ, სტუდენტის ლიდერი, სახელად კაბრალი, ჯარისკაცებმა მოკლეს გაფიცვის ჩაშლის მცდელობისას. სახელი კაბრალი, სხვათა შორის, ნასესხები იყო გვინეა-ბისაუს რევოლუციური ლიდერისგან, პორტუგალიის არმიის მიერ მოკლული ამილკარ კაბრალისგან. სტუდენტი კაბრალი [...] სისეს ფილმის პერსონაჟის ბას მსგავსად, მოგვევლინა მოწამედ, შთააგონა სხვა

³³⁰ ["Souleymane CISSE"](#). Festival de Cannes 2021 (in French). Retrieved 2021-08-13.

³³¹ Jean François Bayart, “Le crime transnational et laformation de l’Etat,” *Politique Africaine*, 93 (2004): 94.

მალელი სტუდენტები, რათა წინააღმდეგობა არმიის დამარცხებამდე გაეგრძელებინათ“.³³²

სისე, რომლის ფილმიც წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა, შეგვახსენებს, რომ მაშინ, როდესაც ამერიკა იმპერიალისტურ ფილმებს ყიდიდა და იმორჩილებდა მაყურებელს, ხოლო ევროპული რევოლუციონისტული ფილმები არ წარმოადგენდა ხალხის ხმას, მნიშვნელოვანი იყო მესამე კინემატოგრაფისტვის რევოლუციური ფუნქციის აღება: „რევოლუციური ფილმის პროეცირებისას, ეკრანი სხვა არაფერია თუ არა დაფა, სკოლის კედელი რომელიც გვთავაზობს კონკრეტული სიტუაციის კონკრეტულ ანალიზს. ამ ეკრანის წინ, (მარქსიზმის ცოცხალი სული), სტუდენტები მსჯელობენ, იბრძვიან და ცვლიან“.³³³

„იელენი“ / Yeelen (1987), მისი ყველაზე პოპულარული ფილმია, რომელმაც კანის კინოფესტივალზე ჟიურის ჯილდო მოიპოვა და რომელშიც აფრიკულ მუსიკას და ტრადიციული რიტუალების გააზრების პროცესს ცენტრალური მნიშვნელობა ენიჭება. ამ გზით, სურათი, კოლონიური და პოსტკოლონიური დისკურსებს ეწინააღმდეგება და ბამბარას ეთნიკური ჯგუფის შესახებ გვიამბობს. ფილმის პროტაგონისტი ნიანანკორო (ისიაკა კეინი) იწყებს ინიციაციის მოგზაურობას, რათა დაუპირისპირდეს თავის ტირან მამას, სომას (ნიამანტო სანოგო) - მჩაგვრელი, ფარული ბამბარას კულტის წევრი, რომელიც ცნობილია კომოს სახელით.

ფილმის ვიზუალური ქსოვილი და სიურრეალისტური თხრობა არააფრიკელი მაყურებლისთვის რთულად სტრუქტურირებულ ლაბირინთს შეიძლება ჰგავდეს და მასში მხოლოდ მალის განსაცვიფრებელი ბუნება და ეგზოტიკა დაინახოს, რომლის

³³² June Givanni. *Symbolic Narratives / African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*, edited by June Givanni with an Introduction by Imruh Bakari, new edition (London: British Film Institute, 2001), 83.

³³³ ტრევორ სტარკი, კინო ხალხის ხელთ: კრის მარკერი, მედვედკინის ჯგუფი და რევოლუციური კინოს შესაძლებლობები, ჯენარიელო, <http://gennariello1927.blogspot.com/2014/09/blog-post.html> (26.06.2023).

მაგივრადაც, სინამდვილეში, სისე აფრიკის რეგიონის მდიდარ მითოლოგიას, მის წეს-ჩვეულებებსა და ტრადიციასა და თანამედროვე განვითარებას შორის არსებულ კონფლიქტს იკვლევს.

მისი თქმით, მალელი და აფრიკელი მაყურებელი ფილმში დამალულ საიდუმლოებსა და დაფარულ კოდებს, ისტორიასთან საკუთარი მიმართებითა და ინტერპრეტაციებით გაიაზრებდა, მაშინ როდესაც ევროპელი მაყურებლისთვის ის შესაძლოა პირდაპირი გზით ყოფილიყო აღქმული.

„მაყურებელი ისმენს რიტუალურ სიმღერას, კითხულობს მის თარგმანს; მაგრამ ეს პირდაპირი თარგმანი არაა ის, რომელსაც ფილმი გამოხატავს. წინადადებები კოდიფიცირებულია და ეხება სხვა ობიექტებს, რომლებიც ემორჩილებიან კონკრეტული ცოდნის წესებს. ამ ცოდნის წესების გაშიფვრა შესაძლებელია მხოლოდ „კომოს“ ინიციატორების მიერ“.³³⁴

1950-იანი წლების მიწურულს და შემდეგ 60-იანი წლებში, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის აღმავლობამ ასევე დიდი როლი ითამაშა ეგვიპტურ კინოში ახალი სოციალური ტალღის დაბადების კუთხით, რომელიც ერთგვარი პასუხი იყო ეგვიპტური კინემატოგრაფის ჰოლივუდიზაციაზე (1950-იანი წლების დასაწყისში ეგვიპტის კინოთეატრების პროგრამის დიდი ნაწილი ამერიკულ ფილმებს ეკავა).

„1952 წლის 23 ივლისს ეგვიპტის არმიამ დაამხო მონარქია და რეაქციული მთავრობა. მეფის გადადგომის შემდეგ ძალაუფლება გადავიდა ხელმძღვანელი რევოლუციური საბჭოს ხელში [...] 1953 წ. ივნისში ეგვიპტე რესპუბლიკად გამოაცხადეს, ხოლო 1956 წ. ივნისში მიღებულ იქნა ეგვიპტის ახალი კონსტიტუცია. კონსტიტუციის შესავალში

³³⁴ Manthia Diawara, "Souleymane cisse's light on Africa", Black Film Review, 4(4), 1988, 13-15.

ნათქვამი იყო, რომ ეგვიპტელ ხალხს გადაწყვეტილი აქვს იბრძოლოს იმპერიალიზმისა და ფეოდალიზმის წინააღმდეგ³³⁵.

1952 წლის რევოლუცია ერთგვარი ბიძგი აღმოჩნდა კულტურულ ცხოვრებაშიც, რომელმაც შეარყია უცხოური ფილმების რეპუტაცია და ეროვნული კინოს დაბადებას შეუწყო ხელი. „ამის ნათელი დადასტურებაა ქამალ სელიმის ფილმი - „ალ აზიმა.“ ეს იყო პირველი ეროვნული ფილმი, რომელიც ასახავდა საშუალო ფენის ეგვიპტელის ცხოვრებას, მძაფრი სოციალური ეპიზოდების თხრობით, ყოველგვარი პომპეზურობისა და მოჩვენებითობის გარეშე. მასში მოთხრობილი იყო კომერციული ფაკულტეტის კურსდამთავრებულის ბედი, რომელმაც ვერ იპოვა თავისი ცოდნისა და შრომის გამოყენების საშუალება საკუთარ სამშობლოში“³³⁶ ამ ყოველივეს, თან სდევდა რევოლუციური მთავრობის მოწოდებაც ეგვიპტელი კინემატოგრაფისტებისადმი, რომლებიც ინტელექტუალურ სცენარებსა და შემეცნებით კინოს ითხოვდნენ, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელი იქნებოდა ეგტოზიტირებული ეგვიპტის მიღმა, მისი ავთენტური დანახვა და მოხელთება. ფილმები ერთგვარი პასუხი უნდა ყოფილიყო სოციალურ და კულტურულ რეალობაზე, ამ გზით კი, კინემატოგრაფი ხალხის განათლების ქმედით ინსტრუმენტად უნდა გარდაქმნილიყო.³³⁷

ეგვიპტის რევოლუციის შემდგომი წლების კინემატოგრაფში ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანისტური თემები გამოიკვეთა, ისევე როგორც ქალთა ემანსიპაციაზე, გლეხებსა და დაბალი კლასის წარმომადგენლების ყოველდღიურ ცხოვრებაზე. ამ პერიოდში არაერთი მნიშვნელოვანი ავტორი გამოჩნდა, რომელთაგანაც ყურადღება მსურს იუსეფ შაჰინიზე შევაჩერო.

³³⁵ ვ. დონაძე და სხვები, *აზიისა და აფრიკის ქვეყნების უახლესი ისტორია, ნაწილი II* 103-104.

³³⁶ ომარ ქაჯაია, *ეგვიპტე ბრძოლის გზაზე*, 359.

³³⁷ Ibid., 362-363.

მან განათლება კალიფორნიის თეატრისა და ტელევიზიის ერთ-ერთ უნივერსიტეტში მიიღო და პირველი ფილმი „მამა ამინი/ Baba Amin (1950), 23 წლის ასაკში, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, რევოლუციამდე³³⁸ ორი წლით ადრე გადაიღო, ხოლო ერთი წლის შემდეგ, ფილმით „ნაილის ვაჟიშვილი" / Ibn el Nil (1951) პირველად მოხვდა კანის კინოფესტივალზე.

შაჰინის საეტაპო ფილმებში იგრძნობა მისი, სოციალური კინოსადმი ვნება, ნეორეალიზმის გავლენები და ეგვიპტის წინააღმდეგობრივი და გამოწვევებით სავსე თემებისადმი ინტერესი. ეს ყოველივე, თავისი შინაარსობრივი სიმძიმითა და ესთეტიკური ხერხებით, იდეალურად იკვეთება მის პირველ აღიარებულ ფილმში „კაიროს სადგური" / Bāb al-Ḥadīd (1958), რომელშიც ურბანული მუშათა კლასის ყოველდღიური მძიმე ყოფას, სექსუალური ძალადობისა და გმირების ფსიქო-ემოციური აშლილობის ფონზე მოგვითხრობს.

ფილმის პროტაგონისტი (შეგვიძლია ვთქვათ, ანტიგმირი) კინავი (იუსეფ შაჰინი) ფსიქიკურად არამდგრადი გაზეთების გამყიდველია, რომელიც შეყვარებულია წყლის გამყიდველზე, ჰანუმაზე (ჰინდი როსტომ). ქალს სხვა მამაკაცი უყვარს. მიუხედავად იმისა, რომ შაჰინი ფილმში ინარჩუნებს კლასიკური ჰოლივუდის სიუჟეტურ სტრუქტურას და ამავდროულად იგრძნობა ნეორეალიზმის, ექსპრესიონიზმისა და საბჭოთა მონტაჟის გავლენები, რეჟისორი ფილმს ეგვიპტურ მოდერნულ პარადიგმაზე და მის გამოწვევებზე აგებს.

შაჰინი, ამ გზით, ალტერნატიულ მოდერნულ პროექტს ქმნის, საუბრობს მარგინალიზებულ ერზე, რომელიც თვითგამორკვევისა და გათავისუფლებისთვის იბრძვის. „მიუხედავად იმისა, რომ 1960-იანი წლების ანტიიმპერიალისტური რიტორიკა მალავდა მოდერნულობის ტერმინს, კულტურული წინააღმდეგობის

³³⁸ 1954-1970 წლებში ეგვიპტის მეორე პრეზიდენტი გამალ აბდელ ნასერი იყო, რომელიც გადატრიალების ხელმძღვანელობდა, დაამხო ფარუკის მონარქია, გამოაცხადა რესპუბლიკა და დაიწყო სოციალისტური რეფორმები.

მარქსისტული და მემარცხენე ნაციონალისტური თეორიების საფარქვეშ, მოდერნიზმის საკითხი მისთვის მნიშვნელოვანი იყო არა ჰეგემონიური დასავლური დისკურსის ფარგლებში, არამედ არაბული კულტურის კონტექსტში, რომელიც მის კინოს მაყურებელს სტილისტური დეკონსტრუქციის სავარჯიშოდ, ეროვნული თვითგამორკვევის იდეოლოგიურ პროექტად წარუდგენდა, რომელიც მიზნად ისახავდა სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული მდგომარეობისა და შესაძლებლობების განხილვას^{.339}

შაჰინს განუვითარებლობის და პოსტკოლონიური მდგომარეობის გადალახვის ერთადერთ შესაძლებლობად კლასობრივი და ეროვნული ბრძოლის საკითხის გადახედვა და მისი არეალის გაფართოვება მიაჩნდა.

ჰანუმა აბუ შრისთან (ფარიდ შაუკი), სადგურის ძლიერ და დაფასებულ გამცილებელთან აბამს რომანს, რომელიც ცდილობს თანამშრომელთა ორგანიზებას შრომითი ექსპლუატაციის წინააღმდეგ (ეგვიპტურ კინოში პირველად შემოდის პროფკავშირული ბრძოლის მნიშვნელობაზე მსჯელობა), რომლის პარალელურად გვანახებს მის მასკულინურ ბუნებას, როგორც პატრიარქალური კულტურის ანასხლეტის (ამ გზით რეჟისორი გმირს არ აიდევალბს). მიუხედავად იმისა, რომ შაჰინი მხარს უჭერდა სოციალისტურ ტრანსფორმაციას, ამავდროულად ამჩნევდა მის გამოწვევებს კაპიტალისტური და წინარე ფეოდალური ეკონომიკური და კულტურული საკითხების გადაჭრის კუთხით, რამდენადაც „სოციალიზმის კაპიტალიზმით ჩანაცვლება კვლავ ხელსაყრელი იყო მდიდრებისა და ძლიერთათვის ღარიბების ხარჯზე... ეგვიპტე მულტიმილიონერთა ახალი კლასის აღზევების მოწმე გახდა... ორივე პერიოდს თუ გავიხსენებთ [...] სოციალიზმიც და კაპიტალიზმით მათთვის მუშაობდა“^{.340}

³³⁹ Malek Khouri, *The Arab National Project in Youssef Chahine's Cinema* (Cairo: The American University in Cairo Press, 2010), 233.

³⁴⁰ Ibrahim Fawal, *Youssef Chahine* (London: British Film Institute, 2001), 108.

ფილმის მოქმედება კაიროს რკინიგზის მთავარ სადგურზე, ქალაქის ყველაზე საჯარო სივრცეში ვითარდება, რომელშიც ხალხის ყოველდღიური რუტინა, ყოფითი სიმძიმე, შეხვედრები და დამშვიდობება, პროდუქტების ყიდვა-გაყიდვა, ჭამა, კამათი თუ გართობა მინიმალისტური თხრობითა და სადა შავ-თეთრი გამოსახულებით მიეწოდება მაყურებელს, რომელიც დრამატულ კულმინაციას, ფილმის ფინალში კინავის ფსიქოლოგიური აშლილობის ჩვენებით აღწევს (მატარებლის ლიანდაგზე; ქალის ექვიანობის მოკვლის მოტივით). შაჰინი მელოდრამატული ფილმის ფაბულით, კაიროს სოციალურ უთანასწორობაზე და ბატონებზე მორგებულ სახელმწიფო სტრუქტურაზე მიგვითითებს, რომელიც მუშათა კლასს აუცხოებს საკუთარი შრომისა და საზოგადოებისგან და ამავდროულად ფსიქოლოგიური წნეხისა და აშლილობის ზღვარზე ამყოფებს (რასაც თან სდევს პატრიარქალური კულტურის მარწუხები). მისი გმირები ცხოვრობენ სამუშაო დაზვის, ნომრისა და რგოლის მსგავსად, თავისუფლები, რათა სხვებისთვის მონურად იმუშაონ და მდიდრები უფრო გაამდიდრონ.³⁴¹

შაჰინს არსებული სიტუაციის ტრანსფორმაციის გზებს გაუცხოებული შრომის დამღევითა და ახალი სოციალური ურთიერთობების დაბადებით ხედავდა. რეჟისორი, ამ კრიტიკული ხაზით, გვიჩვენებს რომ არაბული სოციალიზმი ბოლომდე ვერ იაზრებდა, რომ ადამიანის ქმედებას არსებული გარე სამყარო განსაზღვრავს და ის „არ არის აბსტრაქტულ არსება, რომელიც სამყაროს მიღმაა მოკალათებული“.³⁴²

ამის საპირისპიროდ, შაჰინი მიგვითითებს, რომ მამაკაცის მენტალური ფსიქოსექსუალური აშლილობის სათავე არსებულ სოციალურ-ეკონომიკურ და კულტურულ პარადიგმებში უნდა ვეძიოთ. კინავის პერსონაჟის განვითარებას და ფსიქოლოგიურ აშლილობამდე მიყვანას კი როგორც პოლიტიკურად დატვირთული

³⁴¹ ნაზიმ ჰიქმეთი, "თავისუფლების სევდიანი მდგომარეობა", Demo, <https://demo.ge/index.php?do=full&id=1371> (22.06.2023).

³⁴² Karl Marx, *Critique of Hegel's Philosophy of Right*, Joseph O'Malley, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1970), 131.

მიზანსცენებით ვხედავთ, ამასთანავე რეჟისორის ფორმალისტური არჩევანით, რომელიც ყველაზე მძაფრად კონტრასტული განათებით და არამდგრადი პერსონაჟის მეტად „დაბნელებით“ გამოიხატება, მისი ქმედების იმპულსურობისა და მრავალშრიანობის ჩვენებით, რომელიც არსებული მაჩოისტური კულტურისა და ეკონომიკური ტერორის სრული გარდაქმნით იყო შესაძლებელი.

შაჰინის შემოქმედებაში კიდევ ერთი გამორჩეული ფილმია - „მიწა“/Al-Ard (1969), რომელიც ეგვიპტელი მწერლის, აბდ ალ-რაჰმან ალ-შარქავი (1921-1987) რომანს ეყრდნობა და 1930-იანი წლების ეგვიპტური სოფლის ჩაგვრით, გვალვითა და წინააღმდეგობით სავსე ისტორიას გვიამბობს. ამბის ცენტრში გლეხი მოჰამედ აბუ სველამი (მაჰმუდ ელ-მელიგუი) ექცევა, რომლის აჯანყებასაც მთელი სოფელი უჭერს მხარს. შაჰინი აყალიბებს კავშირს ანტიკოლონიურ და კლასობრივ ბრძოლებს შორის და ეროვნული განთავისუფლების იდეას, კლასობრივი დიფერენციის განადგურების კვალდაკვალ მოიაზრებს. ამ პერიოდში ეგვიპტე ბრიტანული კოლონიალიზმის წინააღმდეგ იბრძვის, რომელსაც თან სდევს ალ-ხიდიავის სამეფო მმართველობასთან დაპირისპირება. მიუხედავად, იმისა, რომ ფილმის სიუჟეტი 1930 წლის ეგვიპტეში ვითარდება და ცალსახად ეხმიანება სასოფლო-სამეურნეო მიწების პოლიტიზების საკითხს ბრიტანეთის კოლონიური ოკუპაციის (1882-1956) დროს, ასევე დაფარულად საუბრობს ნასერის მიწის ნაციონალიზაციის პრობლემურ საკითხზე და აკრიტიკებს სამთავრობო ბიუროკრატias.³⁴³

ფილმის კრიტიკულ ნარატივში კლასობრივი საკითხი ისეთივე საკვანძოა, როგორც ეგვიპტელი პოეტის, აჰმედ ფუად ნეგმ (1929-2013) ლექსში „ვინ არიან ისინი და ვინ ვართ ჩვენ?“, რომელიც თითოეულ სტრიქონს კლასობრივი თვითგამორკვევის მოტივზე აგებს: „ვინ არიან ისინი და ვინ ვართ ჩვენ? ისინი არიან თავადები და

³⁴³ Roy Armes, *Third World Film Making and the West* (Berkeley: University of California Press, 1987), 248.

სულთნები, ისინი არიან სიმდიდრისა და ძალაუფლების მქონენი, ჩვენ გადატაკებულები და გაჭირვებულები ვართ“.³⁴⁴

შაჰინი, რეალისტური და ავთენტური თხრობით (საგულისხმოა დოვჟენკოს და ფარაჯანოვის გავლენა), ეგვიპტური სოფლის ყოველდღიური ცხოვრებისა და მცხოვრებლების ოცნებების შესახებ გვიამბობს. პეიზაჟის სილამაზესა და სოფლის უბედურებას შორის კონტრასტი ისეთივე ხელშესახებია, როგორც წარმოების საშუალებებსა და მის სოციალურ ძალებს შორის. გლეხების ვერბალური კომუნიკაცია, ისევე როგორც ტანისამოსი და სახლების ინტერიერი, ბოლომდე ნატურალისტურად იხატება ეკრანზე. მათ სიღარიბე ღირსებას არ უღაბავს, მიწასთან კი სულიერ კავშირს ამყარებენ. შაჰინი, თანმიმდევრული და კომპლექსური თხრობით, გვიჩვენებს პოლიტიკასა და წყლის შეზღუდვას შორის დიალექტიკურ კავშირს, რომელიც გლეხთა წინააღმდეგობით სრულდება. მათ ამბობს თავისუფლების სურვილთან ერთად, რესურსების ნაკლებობა განაპირობებს. კლასობრივი ექსპლუატაციის თემა, რომელიც ფილმში წამყვან როლს თამაშობს, ეგვიპტის ისტორიულ ჩაგვრას (ფეოდალიზმი, ბრიტანული კოლონიალიზმი) თანამედროვე ქვეყნის პოლიტიკასთან და გამოწვევებთან, იერარქიულ სტრუქტურებთან აკავშირებს.

შაჰინი დაუფარავად საუბრობს ადგილობრივ ეკონომიკურ ელიტაზე, როგორც პერიფერიული კაპიტალიზმისათვის დამახასიათებელ კლასის სპეციფიკურ ტიპზე. გვიჩვენებს, რომ ამგვარი პოლიტიკის შედეგად, გლეხებმა დაკარგეს კონტროლი წარმოების საშუალებებსა და უშუალოდ პროდუქტზე, რამდენადაც სასოფლო-სამეურნეო პროლეტარიატად მოგვევლინენ (ნასერის მმართველობის გვიანდელ პერიოდში ეგვიპტის სოფლის მეურნეობა დიდწილად კაპიტალისტური იყო). სოფლებს ეროვნული ბურჟუაზია განაგებდა, რომელთაც მთლიანი პროდუქტის მართვაზე დაამყარეს კონტროლი.

³⁴⁴ Ahmed Fouad Negm, "Who Are They And Who Are We? Poem by Ahmed Fouad Negm," Poemhunter, <https://www.poemhunter.com/poem/who-are-they-and-who-are-we/> (22.06.2023).

„ეროვნული ბურჟუაზია, რომელიც ძალაუფლებას იღებს კოლონიური რეჟიმის ბოლოს, განუვითარებელი ბურჟუაზიაა. ეროვნული ბურჟუაზია არ არის ორიენტირებული წარმოებაზე, გამოგონებაზე, შემოქმედებასა და შრომაზე. მთელი მისი ენერჯია მიმართულია შუამავალ საქმიანობაზე. ეროვნულ ბურჟუაზიას ბიზნესმენის ფსიქოლოგია აქვს და არა ინდუსტრიის კაპიტნის“.³⁴⁵ ამგვარი ტიპის სახელმწიფო მოწყობა კი მთლიანი ეროვნული კაპიტალის მიტაცებით ვლინდება: „რაც უფრო მეტად მიდის იგი საწარმოო ძალების ხელში ჩაგდებად, უფრო მეტად ხდება ის რეალურად ნაციონალური კაპიტალისტი და უფრო მეტი მოქალაქის ექსპლუატაციას ახდენს. მუშები რჩებიან სახელფასო დაქირავებულ პროლეტარებად“.³⁴⁶

ფილმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოტივი გლეხებს შორის არსებული სოლიდარობაა. ალი ისმაილის მიერ დაწერილი განმეორებადი მუსიკალური რეფრენი ფილმის ესთეტიკური სტრუქტურისა და პოლიტიკის მნიშვნელოვან გამტარად გვევლინება: „თუ მიწას სწყურია, ჩვენი სისხლით მოვრწყავთ. ეს ჩვენი ძველი აღთქმაა და ჩვენი პასუხისმგებლობაა მასზე ზრუნვა. ჩვენი წინაპრების მიწა და ჩვენი არსებობის მიზეზი. ჩვენ სიცოცხლეს გავწირავთ, რათა ავაგსოთ მიწა სიცოცხლით“.

კლასობრივი სოლიდარობის მოტივი ყველაზე ამაღელვებლად ფილმის ერთ-ერთი საკვანძო სცენასი იხატება, როდესაც გლეხები ერთიანდებიან ჭაში ჩავარდნილი ძროხის გადასარჩენად, რომელსაც თან უსწრებს მათი კონფლიქტი წყალმომარაგების საკითხის გამო. აღნიშნული სცენისას „ფერმერები მიწის ნაკვეთების მორწყვისთვის ჩხუბობენ. თითოეული ცდილობს იყოს პირველი და მოიმარაგოს წყალი. იწყება სერიოზული ჩხუბი და უმოწყალო ვაჭრობა. შემდეგ ქალის ტირილი გვესმის; მისი ძროხა ჭაში ჩავარდა და მას, პატრონისაგან, ფინანსური გადატაკება ელის. გლეხები

³⁴⁵ Franz Fanon, *The Wretched of the Earth*, 98.

³⁴⁶ Frederick Engels, *Anti-Dühring. Herr Eugen Dühring's Revolution in Science* (Progress Publishers, 1947), 256-7.

ივიწყებენ ჩხუბს და ერთად იწყებენ პროხის წყლიდან ამოყვანას. კონტრასტი ამ წესიერ ადამიანებსა და დაუნდობელ რეჟიმს შორის ფილმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია“.³⁴⁷

სურათი ასევე გამოჰყოფს ქალთა როლს ამ პერიოდის ეგვიპტეში, რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ მარგინალიზებულია, სოფლის მოვლენებს დამატებით განზომილებით ავსებს. ვასიფა არის აბუ სვაილამის ქალიშვილია, რომელიც ასახიერებს სოფლის ოცნებებსა და ილუზიებს დიდ ქალაქში (კაირო) ცხოვრებაზე. ხოლო მეორე ქალი, ხადრა, რომელსაც ფილმში მნიშვნელოვანი როლი აქვს, უპატრონო ობოლია მეძავის რეპუტაციით. მას იყენებენ, არასამართლიანად ეპყრობიან და საბოლოოდ ანადგურებენ (მას შეიხი შაბანი კლავს).

შაჰინი ფილმის ფინალს პესიმისტური და ამავდროულად ამალეღვებელი სურათით ასრულებს, რომლის დროსაც გლეხები მოსავლის ასაღებად მუშაობენ (მშენებლების მოსვლამდე). სივრცეში პოლიცია მოდის, რომელიც აყვავებულ მიწას ანადგურებს, ხოლო გლეხებს თოკებით აბამს. კინოსურათი მთავრდება აჯანყების ლიდერის, აბუ სვეილამის მიწას ჩაბჯენილი სისხლიანი ხელით. მას პოლიცია მიათრევს: „მოხუცი გლეხის ხელები, რომელიც თავის დელიკატურ ახლად აყვავებულ ბამბის მცენარეებს უვლის საწყის კადრში, იცვლება იდენტური ხელებით, რომლებიც სასოწარკვეთილად არიან მიჯაჭვული მომწიფებულ მცენარეზე, როდესაც ბოლო სურათში დაუნდობლად მიათრევენ“.³⁴⁸

შაჰინის კიდევ ერთი პოლიტიკურად მნიშვნელოვანი ფილმია „ჯამილა, ალჟირიდან“ / *Jamila, the Algerian* (1958), რომელშიც აღწერილია არაბული სამყაროს 1950-60-იანი წლების მდგომარეობა მემარცხენე-ნაციონალისტური განწყობებით. კინოსურათი გვიამბობს ალჟირელი მებრძოლის ჯამილა ბუჰირედის (1935) შესახებ. ქალი, რომელსაც მაგდა ალ-საბაჰი (1931 - 2020) ასახიერებს, 1954 წლიდან, 20 წლის ასაკში

³⁴⁷ Ibrahim Fawal, *Youssef Chahine*, 76.

³⁴⁸ Roy Armes, *Third World Film Making and the West*, 248.

შეუერთდა ალჟირის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ფრონტს ოკუპაციის წინააღმდეგ ბრძოლაში. ასევე იყო პირველი მოხალისეთაგან, რომელიც ფრანგთა კოლონიურ მარშრუტს ბომბებითა და წინააღმდეგობით დაუხვდა. ამ პერიოდში ალჟირში თავისუფლებისთვის მებრძოლი არაერთი გოგონა აწამეს, გააუპატიურეს და დააკავეს. მათ შორის იყო ბუჰირედი, რომელიც „ფრანგმა მედესანტეებმა აწამეს, გაასამართლეს საფრანგეთის სამხედრო ტრიბუნალზე და მიუსაჯეს სიკვდილით დასჯა (1957 წლის 19 ივლისს). განაჩენმა გამოიწვია საერთაშორისო მედიის აჟიოტაჟი, ნაწილობრივ, მისი ადვოკატის, წარმოშობით ტაილანდელი ფრანგი ადვოკატისა და ანტიკოლონიალისტი აქტივისტის, ჟაკ ვერჟეს (1925-2013) ძალისხმევით, რომელმაც „გამოიყენა სასამართლო დარბაზი, როგორც პოლიტიკური სივრცე, ფრანგი სამხედროების ძალადობის, წამებისა და ადამიანის უფლებების დარღვევის გამოაშკარავებისათვის“³⁴⁹, რასაც თავდაპირველად ბუჰირედის ბრალდების შეცვლა მოჰყვა, მოგვიანებით კი ქალის განთავისუფლება. ამ და სხვა ალჟირელი ქალების უფლებებს ასევე იცავდნენ ჟიზელ ჰალიმი (1927-2020), სიმონ დე ბოვუარი (1908- 1986), ჟერმენ ტიონი (1907-2008), ჟან-პოლ სარტრი (1905-1980), ალბერ კამიუ (1913-1960), ფრანც ფანონი (1925-1961) და სხვები.

ფილმმა ეგვიპტურ და არაბულ კულტურაში ახალ პარადიგმას გაუხსნა გზა. ის მკაფიოდ იყო დაკავშირებული ისტორიულ ფაქტებთან და ანტიკოლონიურ ბრძოლასთან. ფილმი ასევე გამოკვეთს ქალთა როლს ალჟირის რევოლუციაში და აქცენტს წინააღმდეგობის რამდენიმე მებრძოლ ქალზე აკეთებს. ბუნებრივია ისიც, რომ ნასირი ფილმს დადებითად შეხვდა, რამდენადაც ალჟირის საფრანგეთის კოლონიალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლას, როგორც ის, ასევე არაბული სამყაროს სხვა

³⁴⁹ Ryme Seferdjeli, "Fight with us, women, and we will emancipate you': France, the FLN and the Struggle over Women during Algerian War of National Liberation 1954-1962" (PhD diss., London School of Economics, 2004), 130.

რევოლუციონერი ლიდერებიც უჭერდნენ მხარს: „ალჟირის რევოლუცია იყო არაბთა ბრძოლის ცენტრალური თავი იმპერიალისტური ჰეგემონიის წინააღმდეგ“.³⁵⁰

შაჰინის მიზანი კი არა უბრალოდ ჯამილას ისტორიისა და მისი ბრძოლის გაიდეალება იყო, „არამედ აუდიტორიის ერთგვარი გაფრთხილება ალჟირში და ზოგადად არაბეთში მიმდინარე რთული ბრძოლების შესახებ კოლონიალიზმის წინააღმდეგ“.³⁵¹ ამასთანავე, ფილმი ერთგვარი ოდაა იმ ქალების მიმართ, რომელიც „გლობალურ სამხრეთში“ რევოლუციონერი მამაკაცების მხარდამხარ იბრძოდნენ და მათ შესახებ ისტორიები ხშირად ფრაგმენტულად მოგვეწოდება.

ალჟირელი მწერალი და რეჟისორი, ასია ჯებარი (1936-2015), ქალთა როლსა და სიმამაცეს ფრანგებთან წინააღმდეგ ბრძოლაში, რომანში „ფანტაზია: ალჟირის კავალკადი“ ხისტი გზავნილით გამოკვეთს: „ჩვენი კაცები გარბოდნენ: არ სურდათ მტრის ანგარიშსწორების მოლოდინი. ქალები შეუდრეკელად დავრჩით“.³⁵² ამ გზით, ფილმმა „ჯამილას გმირობა ლეგენდად აქცია. უბრალო ახალგაზრდა გოგონამ, ჯამილა, რომელიც კოლონიალისტებმა აწამეს, გადალახა მწამებლების ტკივილი და დაიპყრო მთელი ერის გული. ის არაბთა ჟანა დ' არკად მოგვევლინა“.³⁵³

ჯამილა ბუჰირედის პროტოტიპი სამ ქალთაგანია კიდევ ერთ ეპოქალურ ფილმში, იტალიელი რეჟისორის ჯილო პონტეკორვოს სურათში - „ალჟირის ბრძოლა“/*La battaglia di Algeri* (1966), რომელიც ალჟირელების განმათავისუფლებელ ბრძოლას, ნეორეალისტური და ამავდროულად რადიკალური ფორმით ეხმიანება. ნეორეალისტური ესთეტიკა არაპროფესიონალი მსახიობებით (ერთ-ერთი მთავარი გმირი, ალი ლა პოინტი, ალჟირის ბაზარში იპოვნეს და ასე შეარჩიეს როლზე), შავ-თეთრი გამოსახულებითა და ენიო მორიკონეს (1928-2020) სისხლის გამყინავი

³⁵⁰ Walid Shmeit, *Youssef Chahine: hayah fi-l-sinima* (Beirut: Riad al-Rayyis Books, 2001), 29.

³⁵¹ Saad Nadim, “*Jamila al-jaza'iriya.*” *al-Masa*, November 24, 1958, 7.

³⁵² Assia Djébar, *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, trans. Dorothy S. Blair (London: Heinemann, 1993), 206.

³⁵³ Ibrahim Fawal, *Youssef Chahine*, 82.

მუსიკითაა დრამატიზებული. ფილმმა ესთეტიკური და პოლიტიკური დიალექტიკით, არა ერთი გავლენიანი რეჟისორის, ფილოსოფოსისა და მკვლევრის ყურადღება მიიპყრო (მათ შორისაა ედვარდ საიდი, ვერნერ ჰერცოგი, კოსტა-გავრასი, კენ ლოუჩი და სხვები). მე-20 საუკუნის ერთ-ერთმა ყველაზე გავლენიანმა ამერიკელმა კინორეჟისორმა, სტენლი კუბრიკმა (1928-1999) ფილმს შთამბეჭდავი ნამუშევარი უწოდა, რომლის გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა კინოს შესაძლებლობების გააზრება.³⁵⁴ ხოლო ბრიტანული სოციალური კინოს სიმბოლომ, კენ ლოუჩმა (1936), კინოსურათი შემოქმედებითი შთაგონების ერთ-ერთ მთავარ წყაროდ დაასახელა, რომელიც გვიამბობდა კოლონიალიზმის გავლენებზე ყოველდღიურ ცხოვრებაში.³⁵⁵

პონტეკორვოს, იტალიის კომუნისტური პარტიის ყოფილი წევრის, ფილმი 1960-იანი წლების გლობალური ანტიიმპერიალისტური და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ომების გამოძახილია. მოვლენების ცენტრში ალჟირელი რევოლუციონერი პარტიზანი ალი ამარი, იგივე ალი ლა პონტე (1930-1957) ექცევა, რომელსაც ბრაჰიმ ჰაჯაჯი (1934- 1997) ასახიერებს, რომლის ბრძოლასაც და ძალადობრივ აქტებს რეჟისორი მძიმე მდგომარეობიდან თავის დახსნისა და ღირსების მოპოვების გამოხატულებაც ასახავს. მის მხარდამხარ, ჩვენ ვხედავთ ალჟირელ ქალებს, რომლებიც ყველაზე რადიკალურ ქმედებებს მიმართავენ და „ფრანგულ კაფეებში“ ბომბებს ათავსებენ. ფილმის ერთ-ერთი იკონური სცენისას მაყურებელი კაფეში აფეთქებას ელის, პონტეკორვო მონტაჟური ჭრებით კაფეში შეკრებილ ფრანგებს (მათ შორის, პატარა ფრანგ ბიჭუნას ნაყინით ხელში) იმგვარად გვიჩვენებს, „დეკუმანური აქტი“ ქალთა დაუნდობლობაზე კი არ სვამს აქცენტს, არამედ მათ ქმედებას კოლონიალიზმზე პასუხად და შედეგად განიხილავს. ზოჰრა დრიფი (1934), ფილმის ერთ-ერთი პროტოტიპი, ალჟირის დამოუკიდებლობისთვის მებრძოლი ქალი,

³⁵⁴ Nick Wrigley (February 8, 2018). "[Stanley Kubrick, cinephile](#)". BFI. Retrieved 6 June, 2023.

³⁵⁵ Calum Russell (17 June 2021). "[Ken Loach's top 10 favourite films of all time](#)". Far Out. Far Out Magazine. Retrieved 6 June 2023.

მემუარებში ამგვარად იხსენებს ბომბების განთავსების პროცესს: „ჩვენი ბომბები აღნიშნავენ გადამწყვეტ შემობრუნებას ჩვენს განმათავისუფლებელ ბრძოლაში. ომის გაჩაღება Rue Michelet-ში, Rue d'Isly-ში და მავრიტანიის Air France-ის სააგენტოში მავრიტანიაში, ეს არის ომის გაჩაღება პარიზში, ლიონსა და მარსელში“.³⁵⁶ ის დასძენს, რომ „სიკვდილის მოხალისე“ დედა-ალჟირის გასათავისუფლებლად გახდა, რომელიც 126 წელი ფრანგთა სატუსალოში ლპებოდა: „ჩვენ ველარ ვიტანდით ამ ბედნიერი ევროპელების ხილვას, რომლებიც ბანაობდნენ ცხოვრების სიტკბოში, სიმშვიდესა და მშვიდობაში, როცა ჩვენს ხალხს ავიწროებდნენ და ხოცავდნენ, წვავდნენ და აუპატიურებდნენ მთებსა და სოფლებში“.³⁵⁷

ამ ყველაფერს ისტორიულად თან სდევდა ფრანგი სამხედროების დაუნდობელი ძალადობა და წამება, რომლის ფაშისტური ბუნებაც მკაფიოდაა გამოხატული ლეიტენანტ-პოლკოვნიკის, ლუსიენ დე მონტანიაკის, 1843 წლის წერილში: „ყველა მოსახლეობა, რომელიც არ ეთანხმება ჩვენს პირობებს, უნდა განადგურდეს. ყველაფერი უნდა დაიპყრო, გაანადგურო, ასაკისა და სქესის განსხვავების გარეშე: ბალახი აღარ უნდა გაიზარდოს იქ, სადაც საფრანგეთის არმიამ ფეხი დადგა [...] ჩვენ უნდა ვიბრძოლოთ არაბების წინააღმდეგ: მოვკლათ ყველა მამაკაცი თხუთმეტ წელზე უფროსი ასაკის, წავიყვანოთ ყველა მათი ქალი და ბავშვი საზღვაო გემებზე, გავაგზავნოთ მარკიზების კუნძულებზე ან სხვაგან. ერთი სიტყვით, გავანადგუროთ ყველა, ვინც ძალღივით არ დაცოცავს ჩვენს ფეხქვეშ“.³⁵⁸

ფილმი საფრანგეთის კოლონიურ ძალადობას ალჟირელებზე 1954-1962 წლის მონაკვეთში აღწერს, რომლის პარალელურადაც მათ სისხლიან და ტერორისტულ წინააღმდეგობას არეკლავს. ფილმის ავთენტურობას ის ფაქტიც განაპირობებს, რომ

³⁵⁶ Zohra Drif, *Inside the Battle of Algiers: Memoir of a Woman Freedom Fighter*, trans. Andrew G. Farrand (Charlottesville: Virginia, Just World Books 2017), 129.

³⁵⁷ Ibid., 73.

³⁵⁸ Lieutenant-colonel de Montagnac, *Lettres d'un soldat*, [Plon](#), Paris, 1885, republished by Christian Destremeau, 1998, p. 153; [Book accessible on Gallica's website](#).

ის ეყრდნობა „ეროვნული განთავისუფლების ფრონტის“ ლიდერის, საადი იაცევის (1928-2021) მემუარებს, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა ქვეყნის გათავისუფლების პროცესში. სისხლისღვრა და თავდასხმები, რომლებიც ფრანგებმა დაიწყეს, მალევე იცვლება ალჟირელთა გაუტეხელი წინააღმდეგობით და ძალადობით, რომელიც ფანონის თეორიიდან ამოიზრდება. ის კოლონიალიზმს განიხილავდა, როგორც „დეჰუმანიზაციის პროცესს,"³⁵⁹ რომლის დროსაც ალჟირელებს ყველა ძალისხმევა უნდა გამოეყენებინათ, მათ შორის ძალადობა. წინააღმდეგობას შეუერთდა ალჟირის კომუნისტური პარტია, სხვადასხვა მოძრაობა, მუშათა კლასი, გლეხობა, შემდგომ კი აჯანყებამ მთელი ალჟირი მოიცვა და 1962 წლის 5 ივლისს ქვეყნის დამოუკიდებლობის გამოცხადებით დაგვირგვინდა.

პონტეკორვო, როგორც აღვნიშნეთ, ფანონის იდეებით იყო შთაგონებული და ალჟირელების ძალადობრივ ქმედებებს საფრანგეთის ძალადობაზე და პოლიტიკურ-ეკონომიკურ ქმედებებზე პასუხად წარმოგვიჩენს. მისთვის, როგორც ფანონისთვის, კოლონიალიზმი ფსიქიკური დაავადებაა, ერთგვარი „განგრენა“, რომელმაც ალჟირში მხოლოდ ჩაგვრა, დამცირება, კულტურის წართმევა მოიტანა. ფანონი მას ფაშიზმს ადარებს, რომელიც სისტემური რასიზმით სახელით მოქმედებს და აფრიკაში სიკვდილი, გაუპატიურება და სისტემური ძალადობა მოაქვს. აღსანიშნია, რომ ის ასევე ხაზს უსვამდა ფრანგთა ფსიქიურ აშლილობას, რამდენადაც „ისინი სასტიკად ცემდნენ ცოლებს, შვილებს (მათ ეგონათ, რომ საქმე ჰქონდათ ალჟირელებთან), ჩხუბობდნენ თანამოაზრეებთან, დაეწყოთ უძილობა (მსხვერპლის გოდება ესმოდათ), მიმართავდნენ სუიციდს, ეჩხუბებოდნენ მეგობრებსა და უფროსებს“.³⁶⁰ ხოლო „ბატონობის ნებისმიერი ნაირსახეობა აგრესიას გულისხმობს, ზოგჯერ ფიზიკურსა და დაუფარავს, ზოგჯერ კი - შენიღბულს, როცა აგრესორი დასახმარებლად მოსული მეგობრის როლს ასრულებს. საბოლოო ჯამში, აგრესია ეკონომიკური და კულტურული დომინირების ერთ-ერთი ფორმაა. ის შეიძლება განახორციელოს

³⁵⁹ Frantz, Fanon, *The Wretched of the Earth*, 53.

³⁶⁰ Трофименков, *Кинотеатр военных действий*, 90.

მეტროპოლიის საზოგადოებამ მასზე დამოკიდებულ საზოგადოებაზე. ამას გარდა, ის შეიძლება იგულისხმებოდეს ერთი საზოგადოების რომელიმე კლასის მეორეზე ბატონობის პროცესშიც“.³⁶¹

ფილმის მთავარი გმირი ჩაგრული და ამბოხებული ხალხია. პონტეკორვო, რომლის ფილმის შეუფასებელია რევოლუციური ბრძოლისთვის, გვიჩვენებს თუ როგორ აფეთქებენ ალჟირელები კაფეებს, იყენებდნენ ტერორისტულ მეთოდებს პოლიტიკური მიზნების გამო. ამ ბრძოლის ლიდერები საფრანგეთში განათლება მიღებული მემარცხენეები იყვნენ. ალჟირის დამოუკიდებელ მოძრაობას გენერალი დე გოლი და ფრანგი იმპერიალისტები საშინელი ძალადობით უსწორდებოდნენ. „კოლონიალიზმი უტვინო, მოძალადე მანქანაა და თავს ხრის მხოლოდ უფრო ძლიერი მოძალადის წინაშე [...] ჰიტლერმა რაც ჩაიდინა, „დემოკრატებმა“ ჩაიდინეს კოლონიებში. კოლონიალიზმის ძალადობა, ნევროზი განიკურნება მხოლოდ მარქსისტულ-ნაციონალისტური განმათავისუფლებელი რევოლუციით“.³⁶² სწორედ ამიტომ, ფილმში მთავარი ტერორისტები დამპყრობელი ფრანგები არიან და ალჟირელთა ქცევა მხოლოდ ამაზე პასუხია.

ფანონი წერილში „ალჟირი ჩადრის გარეშე“ კარგად აღწერს ალჟირელების წამებას, თუ როგორ აშიშვლებდნენ ქალებს, ხსნიდნენ ჩადრებს, რომელიც კულტურული და პოლიტიკური ჩაგვრის გამოხატულება იყო. „ალჟირში წამება არ არის უბედური შემთხვევა, ხარვეზი ან შეცდომა. კოლონიალიზმის გაგება შეუძლებელია წამების, ძალადობის ან ხოცვა-ჟლეტის შესაძლებლობის გარეშე. წამება არის ოკუპანტის მიერ ოკუპირებული ურთიერთობის გამოხატულება და საშუალება. საფრანგეთის პოლიციის აგენტებმა [...] კარგად იციან ამის შესახებ. წამების ლეგიტიმაციის აუცილებლობა მათ ყოველთვის აღშფოთებასა და პარადოქსად თვლიდნენ“.³⁶³

³⁶¹ პაულო ფრეიერი, *ჩაგრულითა პედაგოგია*, 121.

³⁶² Трофименков, *Кинотеатр военных действий*, 88.

³⁶³ Frantz Fanon, *Toward the African Revolution*, trans. Haakon Chevalier (New York: Grove Press, 1964), 66.

მესამე კინემატოგრაფის ერთ-ერთი გავლენიანი მკვლევარი მაიკ ვეინი ფილმს სოლანასის და ხეტინოს გააზრებულ „პარტიზანულ კინოდ“ არ მოიაზრებდა და მას კომპრომატირებულ ტექსტურ ფორმირებად მოიხსენიებდა, რომელიც პირველი და მეორე კინოს ელემენტებს ვერ აყენებდა მესამე კინოს სამსახურში. მისი თქმით, ის ფანონის პოლიტიკური ფილოსოფიის მხოლოდ რიგ ელემენტს მოიხმობს, „რომლებიც ყველაზე ადვილად შეიძლება იყოს ინტეგრირებული პირველი და მეორე კინოთეატრის ენაში, რითაც გამოირიცხება ფანონის უფრო ზუსტი და რადიკალური იდეები“.³⁶⁴

ვეინის ამ მოსაზრებას შეგვიძლია არ დავეთანხმოთ, რამდენადაც ფილმი არაორიენტალისტურ მზერაზე დგას და გვიჩვენებს, რომ ანტიკოლონიალური თვითრეპრეზენტაცია არ შეიძლება იყოს ჰეგემონიური დისკურსიული სისტემიდან. ამასთანავე, გვერდს არ უვლის მესამე კინოს მთავარ ნიშანს და მაყურებელს არა პასიურ სუბიექტად აქცევს, არამედ ისტორიის თანამონაწილედ წარმოგვიდგენს, რომელთაც ობიექტებიდან სუბიექტად გარდაქმნის და ბჰაბჰას მსგავსად ხალხს მნიშვნელობის პროცესის „სუბიექტებად“ განიხილავს. ეყრდნობა აწმყოს იმ ნიშანს, რომლის მეშვეობითაც ეროვნული ცხოვრება განმეორდება როგორც რეპროდუქციული პროცესი.³⁶⁵

მისი „ნარატივი ძირს უთხრის „კოლონიალისტური დისკურსის“ მითებსა და ტოპოებს, რისი მეშვეობითაც გადაწერს „კოლონიალურ, ორიენტალისტურ ნარატივს“.³⁶⁶ ამასთანავე ის კამერას, როგორც იარაღად იყენებს (მესამე კინოსთვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი საბაზისო ხერხი), რომლის ფუნქცია არსებული რეალობის არეკვლა და მასში კრიტიკული ხაზის გატარებაა (სოლანასისა და ხეტინოს სიტყვებით, „გათავისუფლებისთვის და არა დამორჩილებისთვის“).

³⁶⁴ Wayne, *Political Cinema*, 14-19.

³⁶⁵ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, 145.

³⁶⁶ Murray Smith, "The Battle of Algiers": Colonial Struggle and Collective Allegiance", in J. David Slocum (ed.), *Terrorism, Media, Liberation* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2005), 94-95.

განსაკუთრებულია სცენები, რომლის დროსაც კამერა ფრანგების მიერ მშვიდობიანი მოსახლეობისადმი სასტიკ მოპყრობას აფიქსირებს: „ის უყურებს ზემოდან, ათვალიერებს მთელ სცენას, როდესაც ცხედრები ამოჰყავთ ნანგრევებიდან. შემდეგ კამერა ეშვება და უფრო ღრმად იხრება ნამსხვრევებში ისე, რომ ნგრევა ყველა კუთხიდან ჩანს“.³⁶⁷

ალჟირის ბრძოლის კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანესი ფილმია, ალჟირელი რეჟისორის, მუჰამედ ლახდარ-ჰამინა (1934) სურათი „ცეცხლის წლების ქრონიკა“/ Waqā' i' u sinīna l-jamri (1975), რომელიც კანის კინოფესტივალზე ოქროს პალმის რტოთი დაჯილდოებული პირველი აფრიკული ფილმია.³⁶⁸ ფილმის მთავარი დევიზი, ასევე ფანონის რემარკაზე დგას, რომლის მიხედვითაც, ძალადობა უფრო დიდ ძალადობას წარმოშობს, ხოლო გათავისუფლების პროცესი სხვა გზით შეუძლებელია. სურათის ცენტრში ახალგაზრდა ალჟირელი გლეხი, აჰმედი ექცევა, რომელიც სოფლიდან შიმშილსა და გაუსაძლის პირობებს გაურბის, უცოდინარი გლეხიდან კი წინააღმდეგობის ლიდერად გარდაიქმნება.

ფილმში ალჟირის ისტორიის ორ მნიშვნელოვან მონაკვეთზე კეთდება აქცენტი, 1945 წლის 8 მაისის რეპრესიებსა და 1947 წლის გაყალბებულ არჩევნებს, ორ ფაქტორს, რომლებმაც განაპირობეს შეიარაღებული ბრძოლები დამპყრობლების ქვეყნიდან განდევნისა და განთავისუფლების სურვილით.

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ფილმის ოპერატორი მარჩელო გატია (1924-2013), რომლის გადაღებულია ასევე „ბრძოლა ალჟირისთვის“. თუ გატია პონტეკორვოს ფილმი „სინემა ვერიტეს“ გავლენით ქმნის შავ-თეთრ მომნუსხველ გამოსახულებას, აქ ის ფერად პალიტრას ირჩევს; ხშირად ფართო კუთხეს ირჩევს და ყოველგვარი სპეცეფექტები გარეშე ქმნის ბრძოლის წარმოუდგენლად ავთენტურ ქორეოგრაფიას.

³⁶⁷ Joan Mellen (1973) Filmguide to The Battle of Algiers. Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 45, <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2007/october-2007/film-rev-oct-2007.pdf> (22.06.23).

³⁶⁸ "Cannes: All the Palme d'Or Winners, Ranked". [The Hollywood Reporter](https://www.fox.com). 10 June 2023.

„გადმოსცემს შიშის, ბრაზისა და გადასახლების გრძნობებს. გვალვის შესახებ სცენების სერიაში აღბეჭდილია პიროვნების სახის გამომეტყველება, როდესაც ისინი ცვლიან მზერას, რომლის დროსაც მზე ხშირად მათ ზურგს ეცემა. ეს მძლავრი ეფექტი, როდესაც ეწინააღმდეგება დასახლებულთა მწვანე მიწის ფერად გრძელ კადრებს, გადმოსცემს იმ დეპრივატიზაციის მასშტაბს, რომელიც ალჟირელებმა განიცადეს კოლონიური სისტემის პირობებში“.³⁶⁹ რეჟისორი თანმიმდევრული გზით ხსნის კოლონიალიზმის იარებს და მაყურებელს ბრძოლისკენ მოუწოდებს.

რევოლუციური მესამე კინოს კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი ავტორია, ანტილიური წარმოშობის ფრანგი რეჟისორი, სარა მალდორორი (1929-2020), რომლის მშობლებიც გვადელუპადან საფრანგეთში ემიგრირებულნი იყვნენ. მან შემოქმედება დაიწყო აფრიკული ტიპის თეატრში (Les Griots), კინოს 1961–62 წლებში სწავლობდა მოსკოვში, რომლის შემდეგაც შეუერთდა საერთაშორისო დეკოლონიზაციის მოძრაობებს. საგულისხმოა, რომ ის იყო ჯილო პონტეკორვოს ასისტენტი ფილმის - „ალჟირის ბრძოლა“ გადაღებისას.

მისი პირველი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი - „მონანგამბე“ / Monangambé (1968) გვიამბობს პორტუგალიელი მონათვაჭრების მიერ ანგოლას კოლონიაში განხორციელებული პოლიტიკას შესახებ ერთი პატიმრის ისტორიით. სურათს გარკვეული კრიტიკა შეეხო. მას ბრალი დასდეს ფემინისტური ფილმის გადაღებაში, რომელიც გვერდს უვლიდა კოლონიური ძალადობის ნატურალისტურად ჩვენებას. სინამდვილეში, ფილმი „ერთდროულად პოეტური და აშკარად დივერსიულ-რევოლუციურია, რადგან არღვევს კოლონიური ძალადობის რამდენიმე დონეს: ფიზიკურ სისასტიკეს, რასიზმს, ინსტიტუციურ ბატონობას და კოლონიურ სამყაროში კომუნიკაციის შეუძლებლობას. ის ასევე უტევს იმას, რასაც შეიძლება

³⁶⁹ Issam Nassar, The Chronicle of the Years of Embers [Waqaii Sanawat Al-Jamr]. The American Historical Review, Volume 99, Issue 4, October 1994, Pages 1256–1259, <https://doi.org/10.1086/ahr/99.4.1256>

ფანონის მსგავსი ტერმინით ეწოდოს, რასიზმის „ეპიდერმილიზაცია“.³⁷⁰ მას ფანონის მსგავსად, სჯერა შემდეგი: მიუხედავად, იმისა, რომ კოლონიური ჩაგვრისა და რასიზმის საფუძვლები ეკონომიკურ ურთიერთობებში უნდა ვეძებოთ, „არასრულფასოვნების ეპიდერმილიზაცია“ ხდება ფსიქიკური ცნობიერების გამტარი.

ფანონი აღნიშნავს, თუ როგორ ხდებიან შავკანიანი ადამიანები დაქვემდებარებულები ყოველდღიური ცხოვრების სხვადასხვა გამოვლინებაში. მათი ცნობიერება არასრულფასოვნების კომპლექსითაა სავსე და თეთრკანიანთა იდენტობის გაზიარების სურვილით იკვებება. ის „თეთრკანიანი კაცის ყურადღების მიპყრობას ცდილობს... თეთრკანიანით ძლევამოსილება სურს... თეთრ საკურთხეველში სურს რომ მიიღონ“.³⁷¹

მალდორორის შემოქმედების მთავარი მარგალიტია, სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი - „სამბიზანგა“ / Sambizanga (1972), რომელიც ეფუძნება ანგოლელი ავტორის, ლუანდინო ვიეირას (1935) წიგნს „დომინგო ქსავიერის ნამდვილი ცხოვრება“ (1961). სურათი ასახავს როგორც პორტუგალიის კონოლიური ადმინისტრაციის სისასტიკეს, ისე რიგითი ანგოლელების სიმამაცეს კოლონიური მმართველობისას. ფილმის სამსახიობო გუნდს ფრანგებთან ერთად ანგოლისა და გვინეის დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლი ადამიანები - „აფრიკული პარტია გვინეისა და კაბო ვერდეს დამოუკიდებლობისთვის“ და „სახალხო მოძრაობა ანგოლის განთავისუფლებისთვის“ წევრები და მხარდამჭერები წარმოადგენენ.

ფილმი, რომლის მოქმედებაც 1961 წლის ანგოლაში, კერძოდ სამბიზანგაში, მუშათა კლასის უბანში ვითარდება, იწყება რევოლუციონერის დომინგოს ქსავიერის (დომინგოს დე ოლივეირა) დაპატიმრებით პორტუგალიელი კოლონიური ძალის მიერ, რომელსაც რაიონის კოლონიურ ციხეში ათავსებენ და მის ყოველდღიურ

³⁷⁰ Specters of Freedom – Cinema and Decolonization. Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. in Berlin, https://www.arsenal-berlin.de/assets/Kino/PDFs/Specters_of_Freedom_Booklet.pdf

³⁷¹ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, 36.

წამებას მისი იდეური თანამზრახველების გამოვლინების მიზნით იწყებენ. მანამდე დომინგოს, ფილმის პირველ სცენაში ვხედავთ სანაპიროზე შეკრებილ აფრიკელებთან ერთად, რომლებიც მძიმე დაქირავებულ შრომაში არიან ჩაბმულნი (პორტუგალიელი თეთრკანიანი ბატონის ნ ბრძანებით, ქვებს ტვირთავენ მანქანებში) სიზიფეს მსგავსად. მათი გაუცხოებული შრომა კოლონიური ბატონობისა და მასში არსებული ძალაუფლებრივი ურთიერთობების დემონსტრირების მტკივნეული გამოხატულებაა, რომლის ბოლოსაც კლოდ აგოსტინის (1936-1995) კამერა აბოზოქრებული მდინარის სურათზე გადადის, კოლექტიური ბრძოლისა და ჯერ კიდევ არსებული ნების ოპტიმიზმის ასარეკლად.

მალდორორი ამ სცენით პირდაპირ მიგვანიშნებს რევოლუციის შეუჩერებელ ძალაზე, რომელიც 1975 წლის 11 ნოემბერს ანგოლის დამოუკიდებლობის გამოცხადებით დასრულდა. მღელვარე ტალღების ხმა, რომელსაც მუსიკა კონტექსტუალურად აფორმებს, ირიბი გადაძახილია სერგეი ეიზენშტეინის ფილმთან, „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“ (1925), რომელიც ასევე შეუჩერებელი ტალღების სურათებით იხსნება და გარდაუვალ რევოლუციაზე მიგვითითებს.

1959 წელს, გაუსაძლისი კოლონიური და ელიტის მიერ ადგილობრივების ჩაგვრის პარალელურად, რამდენიმე იატაკქვეშა ორგანიზაციიდან დაიბადა პირველი პოლიტიკური პარტია - „სახალხო მოძრაობა ანგოლის გათავისუფლებისთვის“, რომელიც ერთ წელიწადში გაფართოვდა და 50 ათასზე მეტ წევრს გააერთიანა.

„1960 წლის დასასრულს სმაგ-ი იწყებს შეიარაღებული აჯანყებისათვის მზადებას, რომელიც დაიწყო 1961 წ. 4 თებერვალს, ქ.ლუანდაში. მიუხედავად იმისა, რომ პირველმა შეიარაღებულმა გამოსვლამ მარცხი განიცადა, ლუანდას აჯანყებამ საყოველთაო გამოსვლები გამოიწვია ანგოლას სხვა რაიონებში“.³⁷² პროცესი 1968 წელს ანგოლის თითქმის მთელ ჩრდილოეთსა და აღმოსავლეთის მნიშვნელოვან ნაწილში, მათი კონტროლით სრულდება.

³⁷² ვ. დონაძე და სხვები, *აზიისა და აფრიკის ქვეყნების უახლესი ისტორია, ნაწილი II*, 263.

ფილმს რომ დავუბრუნდეთ, დატყვევებული დომინგოსი არაფერს ამბობს აჯანყების ან მასში ჩართული სხვა აქტორების შესახებ და სიჩუმით ეგებება აუტანელ წამებას. ფანონი წამების დროს წინააღმდეგობის გაწევის შესაძლებლობის შესახებ წერდა: „როგორც კი შენი თანამემამულეები ძალებივით დაგჭრიან, სხვა გამოსავალი არ არის, რომ არა გამოიყენო ყველა საშუალება, რათა აღდგეს შენი, როგორც ადამიანის წონა. [...] შემდეგ არის ეს სასიკვდილო დუმილი - სხეული, რა თქმა უნდა, ყვირის იმ სიჩუმეს, რომელიც ახშობს წამებულს“.³⁷³

როდესაც დომინგოსის გარდაცვალების ამბავი მოდის (მანამდე ჩვენ ვხედავთ საკანში არსებული სოლიდარობის გამოვლინებებს პატიმრების მიერ), კამერა ეტაპობრივად გვიჩვენებს სხვა მებრძოლების სახეებს და აღბეჭდავს მათ მწუხარებასა და ტკივილს. კოლექტიური გოდება მალევე იცვლება ერთ-ერთი მებრძოლის უტოპიური და ბრძოლით სავსე შეტყობინებით: „ნუ ტირით მის სიკვდილზე! დღეს დომინგოსი იწყებს თავის რეალურ ცხოვრებას ანგოლელი ხალხის გულეებში“. ხოლო მარიასთვის, დომინგოს სიკვდილის ცნობა ჯერ მის ტირილს და ემოციებს აღგვიწერს, ხოლო შემდეგ სოლიდარობისა და კომუნალურობის მნიშვნელობაზე მიგვითითებს: „მარია სამაგალითოა და ქალებს შორის არსებული სოლიდარობის სულისკვეთებაზე მიუთითებს. როდესაც მარია გაიგებს, რომ მისი ქმარი მოკლეს, ქალები, თემის ტიპური აფრიკული ქესტით, იკრიბებიან მის გარშემო [...] კოლექტიურობისა და ქალურობის ეს გრძნობა მკვეთრად არის აღბეჭდილი ხანგრძლივი გადაღებით, კამერით, რომელიც თითქმის უსასრულოდ ტრიალებს ქალების ემოციებით დატვირთულ სახეებზე“.³⁷⁴

³⁷³ Frantz Fanon. *The Wretched of the Earth*, 221.

³⁷⁴ N. Frank Ukadike, “Reclaiming Images of Women in Films from Africa and the Black Diaspora,” in *African Experiences of Cinema*. Eds. Imruh Bakari and Mbye Cham (London: British Film Institute, 1996), 136.

„სამბიზანგა“, დიალექტიკურად აკავშირებს ანგოლას თავისუფლებისთვის ბრძოლის მნიშვნელოვან მონაკვეთს და ამავდროულად სიყვარულის ისტორიით გვიამბობს რევოლუციის მნიშვნელობასა და შესაძლებლობაზე.

დომინგოსის დაპატიმრების შემდეგ, ფილმის პროტაგონისტად მისი ცოლი, მარია გვევლინება, რომელიც ფილმის განმავლობაში, ზურგზე აკიდებული პატარა ჩვილით გადაადგილდება სხვადასხვა პოლიციისა და ძალოვანი უწყების ოფისში, ითხოვს ქმრის ადგილმდებარეობაზე და ჯანმრთელობაზე ინფორმაციას და გვიჩვენებს სიმამცისა და გაუტეხაობის მაგალითს.

მაყურებელი მარიას სივრცეებში გადაადგილებით (მნიშვნელოვანია ხმის მონტაჟი, მძიმე ყოფის ხმოვანი რიგისა და სურათების დაკავშირება; ამავდროულად ადგილობრივი აფრიკული ჯგუფების მუსიკა, მათ შორის - Les Ombres და N'gola Ritmos, რომელსაც ლაიტმოტივის ფუნქცია და საგნების სოციალური და ეკონომიკური საფუძვლების მეტად დაკავშირება აკისრია) მუშათა კლასის უბნის ყოველდღიურ ცხოვრებასა და შიმშილითა და ტანჯვით სავსე ისტორიასაც აკვირდება (ამ სივრცეში ბავშვებიც „ომის თამაშით“ ერთობიან).

მალდორორის ამ ყოფის აღწერისას, მთავარ საფუძვლად, არა უშუალოდ რასის, არამედ კლასობრივი საკითხი შემოაქვს და ერთ-ერთი საკვანძო სცენაში, რომელიც ჩაგრული კლასის პოლიტიკური დისკუსიის მანიფესტირებაა, ერთი რიგითი მებრძოლი გმირის ვერბალური აპარატით გადმოსცემს ფილმის მთავარ გზავნილს: „მდიდრები ისე მოქმედებენ, ღარიბები ღარიბებად დარჩნენ, ხოლო თავად გამდიდრდნენ. მდიდარი რომ არ იყოს, არც ღარიბი იარსებებდა. ეს არის ღარიბების შრომა, რომელის ფულს მდიდრებს გამოუმუშავენ და მათ უფრო ამდიდრებს. მაგრამ ღარიბები? ისინი ყოველთვის ერთსა და იმავე მდგომარეობაში რჩებიან“.

ამ გზით და ფილმის ფინალში, მისი დასაწყისის მსგავსად, აბოზოქრებული მდინარის კიდევ ერთი ჩვენებით, ტრაგედიით სავსე ისტორიას იმედით სავსე მომავლით ავსებს. მალდორორი რასობრივი საკითხის კლასობრივით შევსებით, რევოლუციის

სოციალურ ბუნებასა და ამავედროულად მისი იმპერიალიზმის ბასტიონის წინააღმდეგ გალაშქრების აუცილებლობაზე მიგვითითებს.

ფილმში იმპერიალიზმის კრიტიკა, როგორც „კაპიტალიზმის უმაღლესი სტადიის“, მულტინაციონალური მონოპოლიების მიერ მიტაცებული წარმოებისა და სამხედრო ძალების მხრიდან მისი შენარჩუნების რეპრეზენტირებით ხდება.³⁷⁵ ამ გზით ის აერთიანებს არა მხოლოდ ანგოლელ, არამედ „გლობალური სამხრეთის“ ყველა ჩაგრულს: "მსოფლიოს ექსპლუატირებულ ყველა ხალხს... ყველა გამარცვულს".³⁷⁶

განხილული ავტორების გარდა, აფრიკულ კინემატოგრაფში, ყურადღებას იმსახურებენ მომდევნო თაობის კინორეჟისორები - ბურკინელი იდრისა უედრაოგო (1954-2018), გვინეა-ბისაუელი ფლორა გომესი (1949), ტუნისელი მოუფიდა ტლატლი (1947-2021) და სხვები, რომელთაც აფრიკულ კინოში პიონერი რეჟისორების ესთეტიკურ-პოლიტიკური მახასიათებლების გააზრებით, აფრიკულ თუ არაბულ კინოში ახალი ფორმალისტური და კრიტიკული დისკურსი შემოიტანეს. ძველ ტრადიციაზე უარის არ თქმით, ისეთ საკითხებზე მსჯელობისას, როგორცაა - ფემინიზმი, კოლონიალიზმი, კლასობრივი დიფერენცია, პატრიარქალური კულტურა და სხვა - ახალ პერსპექტივასა და თვალთახედვას გაუხსნეს გზა. ხოლო კრიტიკული ხაზი დიალექტიკურ მიდგომას დააფუძნეს.

ამის იდეალური მაგალითია ტლატლის „სასახლის დუმილი" /*šamt al-quṣūr* (1994), რომელშიც ქალთა ფიზიკური და სულიერი ჩაგვრისა და სექსუალობის საკითხი კლასობრივ თემებთან და კოლონიალიზმთან არის დაკავშირებული, რომელშიც

³⁷⁵ Vladimir Lenin, *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism* (London: Penguin, 2010).

³⁷⁶ Robert J. C. Young, *Postcolonialism: An Historical Introduction* (Oxford: Blackwell, 2001), 212.

მთავარი გმირი ქალი, აღია „უბრუნდება წარსულს და მის აჩრდილებს, მაგრამ მათი ამოძირკვა არაა საკმარისი, არამედ საჭიროა მათი გაშიფვრა.“³⁷⁷

ამ თავში განხილული ფილმები, მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა ქვეყნის კულტურულ, პოლიტიკურ და ისტორიულ პარადიგმების კრიტიკულად აანალიზებენ (განსხვავებული რელიგიური გამოცდილებებით, ტრადიციებით, უნიკალური კულტურული ნიუანსებით), ერთიანდებიან მესამე კინემატოგრაფის რევოლუციური ბუნებითა და ისეთ თემებზე რადიკალური მსჯელობით, როგორცაა - კოლონიალიზმი, რასა, კლასი და სხვა.

„თუ ფილმი, რომელიც ნაჩვენებია საკუთარ კულტურულ და ისტორიულ კონტექსტში, აღვივებს და ანთებს უკეთესი საზოგადოების იმედის სხივს და ბადებს რევოლუციურ ცნობიერებას (თუნდაც საკითხის დაყენების დამოკიდებულებით) მის საზოგადოებაში, მისი რევოლუციური ძალამოსილების უარყოფა შეუძლებელია“³⁷⁸

მათი ფილმები დაკავშირებულია პოლიტიკური რევოლუციის ფართო სოციალურ სხეულში გაფართოების მარქსისტულ ამბიციასთან, რაც საბოლოოდ მოიაზრებს არსებული გაბატონებული სახელმწიფო მოდელისა და მისი წარმოების წესის განადგურებას.³⁷⁹ მათი „საყოველთაო სიმღერა“ გვევლინება მესამე სამყაროს კოლონიური ჩაგვრისა და სრული დაქვემდებარებიდან რევოლუციური გზით გათავისუფლებად, რომელმაც ჩაგრულ კონტინენტებზე ახალი სიმღერა და მელოდია უნდა დაბადოს.

³⁷⁷ Laura Mulvey, "In memory of Moufida Tlatli: a conversation about The Silences of the Palace," BFI, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/moufida-tlatli-silences-palace-post-colonial-tunisia-feminism> (22.06.2023).

³⁷⁸ Teshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World*, 38.

³⁷⁹ István Mészáros. *Beyond Capital: Toward a Theory of Transition* (London: The Merlin Press, 1995), 464.

დასკვნა

წინამდებარე კვლევით, რომლის მიზანი ლათინური ამერიკისა და აფრიკის კონტინენტების, 1960-80-იანი წლების, პოლიტიკური ფილმებისა და ამ ქვეყნებში თანმდევი ისტორიული, სოციალური, კულტურული, ეკონომიკური თუ პოლიტიკური მოვლენების გააზრება იყო, გამოიკვეთა მესამე კინემატოგრაფის, ამ მოძრაობის რევოლუციური ხასიათი.

ერთი მხრივ, ის ერთგვარად გვევლინება ეროვნულ პროექტად, რომლის მიზანს არა არსებული ძირძველი ფასეულობებისა და კულტურის „ვესტერნიზებული“ თუ თავსმოხვეული განახლების იდეა წარმოადგენდა, არამედ ადამიანთა უნიკალური ფასეულობებისა და ცხოვრების სტილის ხელახალი აღმოჩენის შესაძლებლობა. თითოეული ავტორისა და რეჟისორის ამოსავალი წერტილი, რომლების ფილმებსაც კვლევისას შევეხეთ, პასიური სუბიექტის აქტიურ სუბიექტად ტრანსფორმაციაა, რომელსაც დაქვემდებარებული სოციალური თუ კულტურული ქცევები და ნორმები გათავისუფლებული კულტურითა და ენით უნდა შეეცვალათ. ამგვარად, „მათი ცოდნის თეორია წარმოადგენს თეორიულ და კრიტიკულ კავშირს, რომელიც აუცილებელი წინაპირობაა მათი უნიკალური ძვრების გასაგებად, არა მხოლოდ იდეოლოგიის თეორიაში, არამედ მესამე სამყაროს კულტურის გამოვლინებაშიც, რომელსაც კინოწარმოებაც ასახავს“.³⁸⁰

შესაბამისად, მესამე კინოს მიზანი კრიტიკული მაყურებლის კვლავწარმოების იდეას ეყრდნობა (ნაცვლად პასიური და მიმღები მაყურებლისა), „ახალი ადამიანის“ შექმნას, რომელიც „გლობალური სამხრეთის“ ისტორიას, მასში არსებული ჩაგვრის ფესვებსა და მიზეზებს, ამ ისტორიის დიალექტიკური წაკითხვით გადაიაზრებს, რომლის საბოლოო მიზანიც გათავისუფლებული პიროვნებისა და ხალხის ფორმირება და

³⁸⁰ Teshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World*, 14.

ჰეგემონიური კულტურის სრული დეკოლონიზაციაა. ამ პროცესში კინოს ესთეტიკასა და შინაარსობრივ მახასიათებლებს თანაბარი მნიშვნელობა ენიჭებათ, იმდენად, რამდენადაც პროექტის მიზანი ორ ფრონტზე - ფორმალური და პოლიტიკური - ბრძოლა იყო. მეგრძოლი კინოს მიზანი, ერთი მხრივ, რევოლუციური სუბიექტების წარმოება და მათთვის თეორიული ცოდნის გადაცემა იყო, ხოლო, მეორე მხრივ, პრაქტიკული შესაძლებლობებისთვის დახურული კარის გახსნა და სოციალური ცხოვრებისკენ მიმართვა. თუ მარქსისტ ფილოსოფოსსა და სოციოლოგ ანრი ლეფევერს (1905-1991) მოვიხმობთ, რომელიც იმოწმებს მარქსის ნაშრომს „თეზისები ფოიერბახის შესახებ“: „ადამიანის არსი სოციალურია, ხოლო საზოგადოების არსი არის პრაქტიკული – აქტები, მოქმედებათა ჯაჭვი, ურთიერთქმედება. პრაქტიკისგან განცალკევებული თეორია ამაოდ ეჩეხება ცრუ ფორმულირებულ ან გადაუჭრელ პრობლემებს, რომლებიც ჩაძირულია მისტიციზმსა და მისტიფიკაციაში“.³⁸¹

მესამე კინოს ფუნდამენტური საზრუნავი სივრცის მოპოვების და მასში პოლიტიკური მოქმედების საკითხია, რანსიერის ტერმინით თუ ვიტყვით: „ერთობლივ სამყაროში მონაწილეობის ფორმების“ წარმოება, რომლებიც შეიძლება შეეცვალოთ თანასწორად მონაწილეობის საკითხით. ესთეტიკური მახასიათებლებით ამგვარი კინოს შექმნა თავსმოხვეული ეკონომიკური და კულტურული კოდებისგან გათავისუფლებით იყო შესაძლებელი და რაც მთავარია, იმ ყველაფრისთვის ხილვადობის დაბრუნებით, „რომელიც საერთოა საზოგადოებისთვის“.³⁸²

ამ გზით, ნაშრომში გამოიკვეთა, რომ მესამე კინოს ექსპერიმენტული, ავანგარდული და რევოლუციურ-ესთეტიკური სტრატეგიები სოციალურ-ეკონომიკური, კულტურული და პოლიტიკური რეალობითა და ისტორიის როლისა და ცვალებადობის გათვითცნობიერებით დაიბადა, მოგვევლინა კონტრკინემატოგრაფად, რომელიც ამუშავებს და ქმნის ახალ ესთეტიკურ პროექტს,

³⁸¹ Henri Lefebvre, *The Sociology of Marx*, trans. Norbert Guterman (New York: Vintage Books), 34.

³⁸² J. Rancière, & Žižek, S. *The Politics of Aesthetics: the Distribution of the Sensible* (London: Continuum, 2004), 23.

ლოზუნგით: „შევემნათ საპირისპიროდ იმისა, როგორც აკეთებს დომინანტური კინო“.³⁸³

მესამე კინო, ამ პერსპექტივიდან, გვევლინება წინააღმდეგობის იარაღად, უპირისპირდება კოლონიურ და იმპერიალისტურ ძალებსა და მათ კულტურულ პრაქტიკებს დეკოლონიზაციის სტრატეგიებისა და კლასობრივი წინააღმდეგობის იდეის შემუშავებით. სხვა სიტყვებით თუ ვიტყვით, მესამე კინოს მიზანი, მარქსისტული პრაქსისის გააზრებით, საზოგადოების სრული პოლიტიზება და მათი გაუცხოებისაგან კოლექტიური დახსნა იყო. სამყაროს ფილოსოფოსების მსგავსად, სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტირება კი არა, არამედ მის გარდაქმნაზე მსჯელობა.³⁸⁴

ნაშრომი, კინოს კვლევების მიმართულებით, თემატური, შინაარსობრივი და პოლიტიკური კუთხით, ქართულ აკადემიურ და სახელოვნებო სივრცეებში, მესამე სამყაროს კინემატოგრაფის განხილვის პირველი მცდელობაა ის აკავშირებს მარქსისტულ და პოსტკოლონიურ თეორიებს, რომლების მეშვეობითაც წარიმართა მსჯელობა ამ მოძრაობასა და მის ფარგლებში შექმნილ ფილმებზე. მესამე კინოს ავტორების თეორიებსა და პრაქტიკებს ასევე აშკარად აქვთ კავშირი ვერტოვის კინოს თეორიასთან, რომელიც ადამიანის თვალის სისუსტეზე საუბრობდა და კამერის როლზე მიუთითებდა აღქმის გათავისუფლებისთვის. თუმცა იმ განსხვავებით, რომ მესამე კინოს შემთხვევაში, მიზანი მისი იდეოლოგიური სიბრმავიდან გათავისუფლება იყო, რათა მაყურებელს დაენახა „რეალობა, როგორიც არის“ და „როგორც გვსურდა მისი დანახვა“.³⁸⁵

³⁸³ Paul Willeman, "The Third Cinema Question," In Questions of Third Cinema , ed. Paul Willeman and Jim Pines (London: British Film Institute, 1989), 7.

³⁸⁴ Marx, Karl and Friedrich Engels. The German Ideology: Parts I and III (New York: International Publishers, 1947), 199.

³⁸⁵ Fernando Birri, *Cine y subdesarrollo. Cine Cubano*, 1960, vol. 64. Republished in BIRRI, Fernando (1996) *Fernando Birri: El alquimista poético-político: Por un nuevo nuevo cine latinoamericano* 1956-1991. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

რაც მთავარია, მესამე კინოსთვის, სამყაროს და „გლობალური შიმშილის“ რეპრეზენტაციისა და თვალთახედვის დაბრუნება არ წარმოადგენდა კონტინენტებით შემოსაზღვრულ საკითხს. არეალი „ტრიკონტინენტალურის“ (Tricontinentalism) ცნებით ფართოვდებოდა, რომელიც წარმოადგენდა „ანტიკოლონიალურ და ანტიიმპერიულ, ისევე როგორც ანტიკაპიტალისტურ იდეოლოგიას“³⁸⁶, რომელსაც სამ კონტინენტზე (აფრიკა, ლათინური ამერიკა, აზია) მცხოვრები ჩაგრული ხალხი უნდა გაეერთიანებინა და რომლის მიზანიც, ჩე გევარას სიტყვებით, „ორი, სამი ან ბევრი ვიეტნამის“³⁸⁷ შექმნა იყო.

ცნების მნიშვნელობა იდეალურად თარგმნა გლაუბერ რომამ მანიფესტში „ტრიკონტინენტალური“ და მესამე კინოს ესთეტიკურ-იდეოლოგიურ პროექტის ნაწილად და რევოლუციურ აქტად მოიაზრა. მიზანი კამერისა და სინათლის ოკუპირებულ და ეკონომიკურად და კულტურულად გატყავებულ მიწებზე განთავსება იყო. „ქუჩებსა თუ უდაბნოში, ჯუნგლებსა თუ ქალაქებში არჩევანი გაკეთებულია და მაშინაც კი, როცა მასალა ნეიტრალურია, მასალის მონტაჟის შემდეგ იზადება დისკურსი სუბსტანციის წინააღმდეგ. დისკურსი შეიძლება იყოს არაზუსტი, ბუნდოვანი, ველური, ირაციონალური. თუმცა ეს ტენდენციური უარყოფაა“.³⁸⁸

კვლევაში „მესამე კინო: „საყოველთაო სიმღერა“ დავაკავშირეთ მესამე სამყაროს ორი კონტინენტის - ლათინური ამერიკა და აფრიკა - კინემატოგრაფი, რომელიც ესთეტიკური, ისტორიული თუ პოლიტიკური განსხვავებების მიუხედავად, რადიკალურ მესამე კინოს გაუხსნის დახურულ კარს და ანტიიმპერიალისტური

³⁸⁶ Besenia Rodriguez, “Beyond Nation: The Formation of a Tricontinental Discourse.” (PhD diss., Yale University, 2006), 14.

³⁸⁷ Ernesto Che Guevara, Message to the Tricontinental, Havana, April 16, 1967, <https://www.marxists.org/archive/guevara/1967/04/16.htm> (23.06.2023).

³⁸⁸ Glauber Rocha, "Tricontinental" in Cinema Comparat/ive Cinema, vol. 4, no. 9, 2016, pp. 11-14, <http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/en/36-n-9-eng/463-tricontinental-eng> (23.06.2023).

ბრძოლის სანიმუშო ესთეტიკურ პროექტად იქცევა. ორი კონტინენტის გარდა, მესამე კინოს ფარგლებში, კველავას აუცილებლად საჭიროებს აზიური ქვეყნების (მაგალითისთვის - ინდოეთი, ვიეტნამი, პალესტინა) კინემატოგრაფი, რომელშიც ასევე იკვეთება მსგავსი იდეური და ესთეტიკური მახასიათებლები და კულტურის პოლიტიზაციის მნიშვნელობა.

მესამე კინოს, რომელიც გათავისუფლებულ კინოდ გვევლინება და რომლის როლიც ინფორმაციის წარმოება და გავრცელებაა: ღია და მონაწილეობრივი მედიუმის შექმნა, ჩაგრული და რეპრესირებული ხალხის ცნობიერების ამაღლება და მათი შემდგომი გათავისუფლება (ესკაპისტური და მისტიფიცირებული ჰეგემონიური კინოს ნაცვლად, რომელიც სისტემური ჩარჩოებითა და ზღუდეებით იქმნება).³⁸⁹ მესამე კინო გლობალური ჩაგვრის სისტემატიზაციითა და მისი მიზეზ-შედეგობრივი მახასიათებლების გამომზეურებით იწყება, რომელიც ხშირად წინააღმდეგობებისა და ბრძოლის სურათებით იცვლება: „მასები იბრძვიან, იბრძვიან მწუხარებისთვის, იმ დახეული პერანგისთვის, იმ შუშის თვალებისთვის. ტყვიებს ისვრიან, ბავშვები მშვირები არიან და არაფერი იციან. სევდიანი და გამხდარი ბავშვები. ჯანდაბა, რაღაც უნდა ვიღონოთ!“³⁹⁰

ნაშრომის მიზანი არაა გლობალური კაპიტალიზმისა და მისი წარმოების წესის მესამე სამყაროს პარადიგმაში ჩაკეტვა და შემოსაზღვრა, რადგან მის ავტორს ბოლომდე სწამს, რომ ამ წარმოების წესის ტრანსფორმაციის გარეშე შეუძლებელი იქნება როგორც რასობრივი, ასევე კლასობრივი და ჰეგემონიური კულტურის (ანტონიო გრამში) განადგურება და ახალი რეალობის შექმნა, რომლის აჩრდილიც დღეს სამხრეთ ამერიკასა და აფრიკაშიც „დაძრწის“; მეორე მხრივ, ამ კინემატოგრაფზე

³⁸⁹ Jean-Luc Godard and Fernando Solanas, "Godard by Solanas. Solanas by Godard" in *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. 4, no. 9, 2016, pp. 15-19, <http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/index.php/en/36-n-9-eng/466-godard-solanas-eng> (22.06.2023).

³⁹⁰ ხორხე სანხინესი: რევილუცია.

მსჯელობისას, ცხადად გამოიკვეთა ფილმებში არსებული ანტიკოლონიური და ანტიიმპერიალისტური შეტყობინებები, რომლებიც ხშირად ევროპული ჰეგემონიისა და მათდამი ჩაგვრითა და ექსპლუატაციით სავსე ისტორიაზეა პასუხი. შესაბამისად, ნაშრომში კოლონიური ჩაგვრის კულტურულ მახასიათებლებთან ერთად, მსჯელობა მის ეკონომიკურ ბაზისზეც მიმდინარეობს. ეს ყველაფერი ფილმებშიც კარგად ჩანს და ადასტურებს, რომ კაპიტალიზმი ყოველთვის ეყრდნობა ფიზიკურ და სიმბოლურ ბატონობას (კოლონიურ და პოსტკოლონიურ სივრცეშიც) და იმალება ყოველი სოციალური ფენომენის მიღმა. ამ ისტორიის, რევოლუციის მატარებელი და მამოძრავებელი ძალა - კლასობრივი ბრძოლაა.

ნაშრომი, რომლის მთავარი რეფრენიც „საყოველთაო სიმღერა“ (ნერუდა), „გლობალური სამხრეთის“ ისტორიასა და დეკოლონიზაციის პროცესს ყველა ერისა და ხალხის გათავისუფლებით მოიაზრებს (როგორც ეკონომიკური, ასევე გონებრივი), რამდენადაც მესამე კინოც ამ კულტურული პარადიგმის დამცველი და გამტარია, „ხეა, ხალხის ხე, ყველა ხალხის, რომელიც თავისუფლებისთვის იბრძვის“.³⁹¹ გათავისუფლება კი მხოლოდ ბრძოლითა და წინააღმდეგობით არის შესაძლებელი, რასაც პაბლო ნერუდაც შენიშნავს: „დედამიწა თქვენია, ხალხის, სიმართლე თქვენთან ერთად იბადება, თქვენი სისხლით. ვერ გაგანადგურებენ“.³⁹²

„მესამე კინო: „საყოველთაო სიმღერა“, რომელიც ტანჯვის, ჩაგვრისა და წინააღმდეგობის ისტორიების აერთიანებს, არ კეტავს კარს ნების ოპტიმიზმისთვის. რამდენადაც რთული და შეუძლებელი შეიძლება ჩანდეს გათავისუფლების პროცესი, „გამარჯვების საათი ახლოვდება“³⁹³ და „სინათლე, წყალი, დედამიწა, ადამიანი და ყველაფერი იქნება საყოველთაო“.³⁹⁴

³⁹¹ Jack Schmitt, *Pablo Neruda: Canto General*, translation (London: University of California Press Ltd, 1993), 44-45.

³⁹² Ibid., 52-53.

³⁹³ Anthony Kerrigan, *Selected Poems*, translation (London: Oxford University Press, 1992,) 247.

³⁹⁴ Ibid., 243.

ვიზუალური არქივი

„სინემა ნოვო“ - გლაუბერ როშა და „შიმშილის ესთეტიკა“

„გარდამტეხი ქარი“ (1962)



„შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი“ (1964)



„შიმშილის ესთეტიკა“ სხვა სურათებში

„უნაყოფო ცხოვრება“ (1963), ნელსონ პ. დუს სანტუსი



„იარაღები“ (1964), რუი გუერა



„სინემა ნოვოს“ ესთეტიკური და იდეური გავლენები

სერგეი ეიზენშტეინის მონტაჟის თეორია

ჟან-ლუკ გოდარი და ფრანგული ახალი ტალღა



„ველოსიპედის გამტაცებლები“ (1948), ვიტორიო დე სიკა

„ყველის ქურდი“ (1963), პ. პ. პაზოლინი



„სინემა ნოვოს“ კანიზალ-ტროპიკული ფაზა

„მაკუნაიმა“ (1969)

„როგორი გემრიელი იყო ჩემი პატარა ფრანგი“ (1971)



ბოლივიური კინემატოგრაფი

„რევოლუცია“ (1963), ხორხე სანხინესი



„კონდორის სისხლი“ (1969), ხორხე სანხინესი



„ხალხის სიმამაცე“ (1971), ხორხე სანხინესი



„ჩუკიანო“ (1977), ანტონიო ეგუინო



„ჩემი პარტნიორი“ (1983), პაულო აგაცი



არგენტინული კინემატოგრაფი

„მარტოხელა ბიჭის ქრონიკა“ (1965), ლეონარდო ფავიო



„აჯანყება პატაგონიაში“ (1974), ე. ოლივეირა



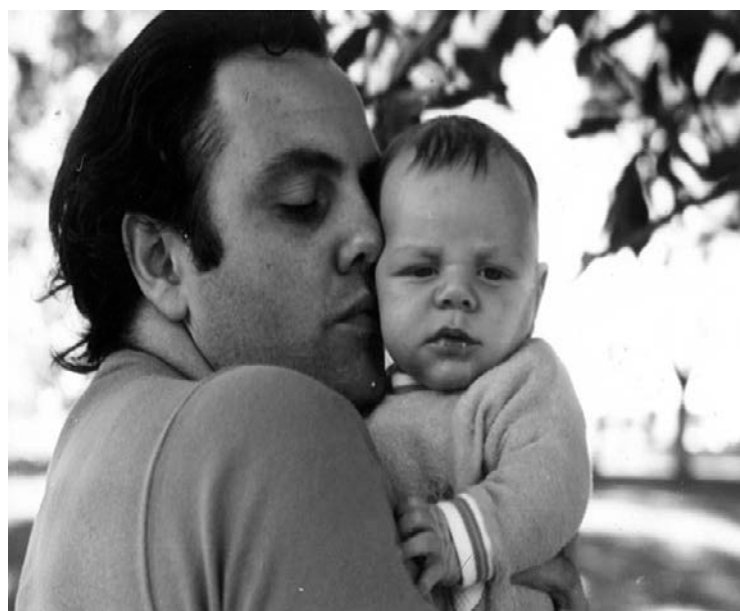
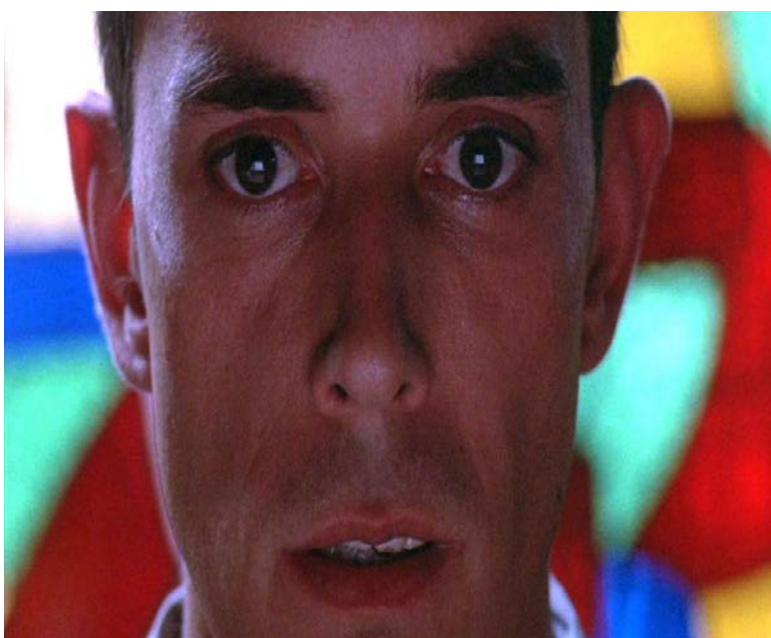
„შურისძიების დრო“ (1981), ადოლფო არისტორიანი

„ცეცხლის საათი“ (1968), სოლანასი, ხეტინო



„კაცი სამხრეთ-აღმოსავლეთისკენ“ (1986), ელისეო სუბიელა

რეიმუნდო გლეიზერი



კუბური კინემატოგრაფი

„ბიუროკრატის სიკვდილი“ (1966), ტომას გ. ალვა

„მოგონებები განუვითარებლობაზე“ (1968) ალვა



„მე, კუბა“ (1964), მიხეილ კალატოზიშვილი

„ამა თუ იმ გზით“ (1974), სარა გომესი



აფრიკული კინემატოგრაფი

„შავი გოგონა“ (1966), ოსმან სემზენე



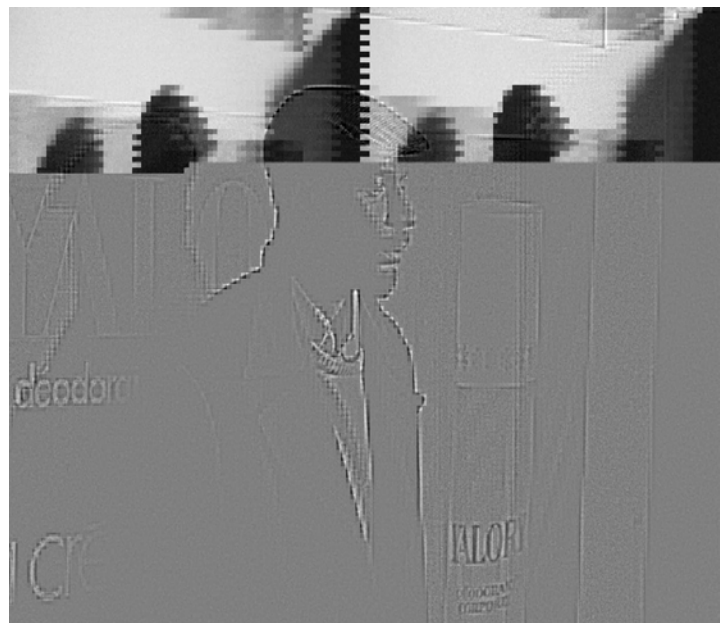
„ხალა“ (1975), ოსმან სემზენე



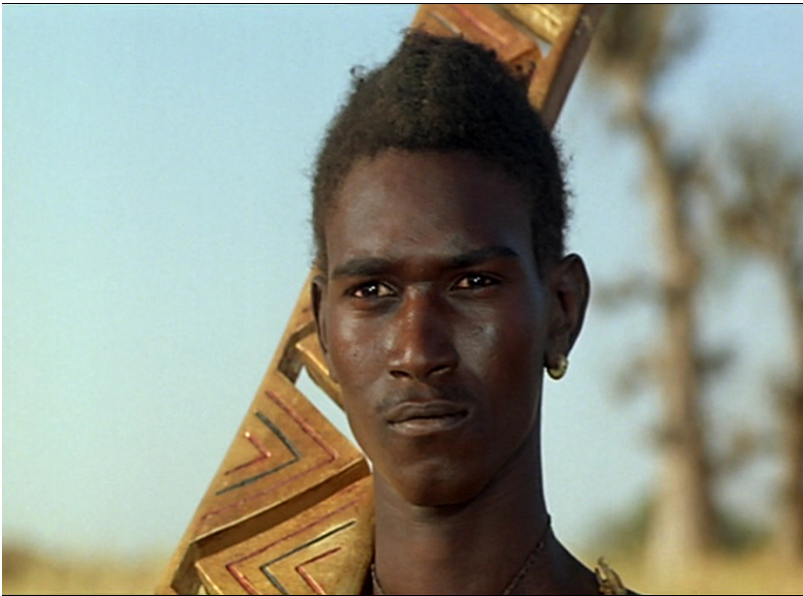
„ტუკი ბუკი“ (1973), ჯიბრილ დიოპ მამბეტი



„ოპ, მზეო“ (1970), მედ ჰონდო



„იელენი" (1987), სულეიმან სისე



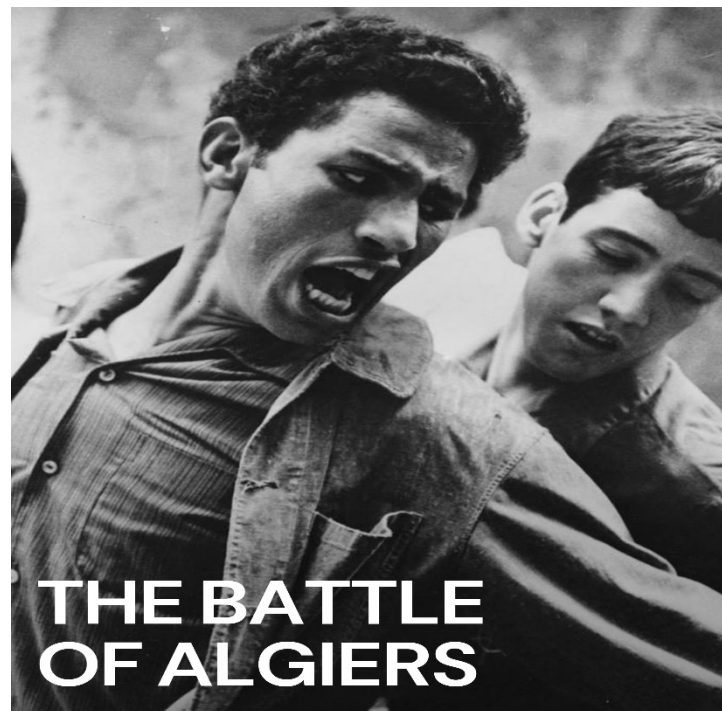
„კაიროს სადგური" (1958), იუსეფ შაჰინი



„მიწა" (1969), იუსეფ შაჰინი



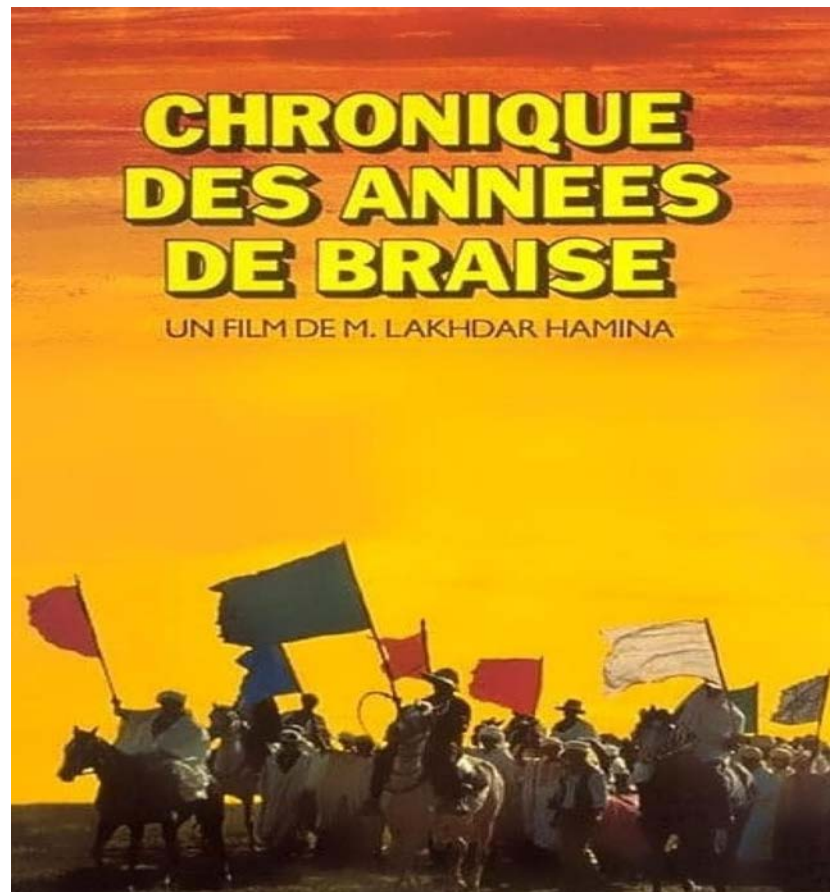
„ალჟირის ბრძოლა" (1966), ჯილო პონტეკორვო



„სამბიზანგა“ / Sambizanga (1972), სარა მალდორორი



„ცეცხლის წლების ქრონიკა“ (1975), მუჰამედ ლახდარ-ჰამინა



ბიბლიოგრაფია

ალთუსერი, ლუი. იდეოლოგია და იდეოლოგიური
სახემწიფო აპარატები, Marxist.org,

<https://www.marxists.org/georgian/althusser/1970/ideology-state.pdf> (23.06.2023).

ბოლოთაშვილი, გივი. "ლათინური ამერიკის ქვეყნები ახალი ისტორიის მეორე პერიოდში," წიგნში ახალი ისტორია : მეორე პერიოდი / წიგნი I (1870-1900), რედაქტორი გივი ჟორდანიას. თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1973, 430.

გაბელია, ალექსანდრე. ცხარე და დამშრალი ცრემლები: ჩიტები და ადამიანები მავთულხლართებზე, Cinexpress.ge, <https://cinexpress.ge/2022/05/30/r-w-fasbinder/> (23.06.2023). ესე შესულია Cinexpress-ის ელექტრონულ ჟურნალში: <https://cinexpress.ge/wp-content/uploads/2022/01/CinExpress-magazine.pdf> (111-123).

გლურჯიძე, ლიკა. გზა, რომელიც გასავლელია, Cinexpress.ge, <https://cinexpress.ge/2022/04/17/thewaytogo/> (26.06.2023), ესე შესულია Cinexpress-ის ელექტრონულ ჟურნალში: <https://cinexpress.ge/wp-content/uploads/2022/01/CinExpress-magazine.pdf> (124-133).

დებორი, გი. სპექტაკლის საზოგადოება. ფრანგულიდან თარგმნა ლაშა ხარაზმა. თბილისი, Carpe Diem, 2021, 76.

დონაძე, ვ. ალ. მენტემაშვილი და ი. ცინცაძე. აზიისა და აფრიკის ქვეყნების უახლესი ისტორია, ნაწილი II (თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1970).

კვესელავა რ. მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე. საგა, 2008. გვ.100.

მარქსი კარლ და ფრიდრიხ ენგელსი. კომუნისტური პარტიის მანიფესტი. თბილისი, სახელმწიფო გამომცემლობა, 1954, 46.

ნერუდა, პაბლო. *საყოველთაო სიმღერა*, მთარგმნელი გ. ძნელაძე, (თბილისი: „ნაკადული“, 1976), 91.

----- დროშა, Demo.ge თარგმანი ალექსანდრე გაბელია,

<https://demo.ge/index.php?do=full&id=1833>.

როშა, გლაუბერ. შიმშილის ესთეტიკა Cinexpress.ge თარგმანი ალექსანდრე გაბელია,

<https://cinexpress.ge/2021/11/21/glauberrocha-2/>.

სანხინესი, ხორხე. საბრძოლო კინო ხალხთან, Cinexpress.ge თარგმანი ალექსანდრე

გაბელია, <https://cinexpress.ge/2022/05/19/bolivia/>.

----- რევილუცია, Cinexpress.ge, თარგმანი ალექსანდრე გაბელია,

<https://cinexpress.ge/2023/06/27/jorgesanjines/> (29.06.2023).

სოლანასი, ფერნანდო "პინო" და ოქტავიო ხეტინო, "მესამე კინემატოგრაფისკენ",

ჯენარიელო, no. 8 (2017 წლის მაისი), ელექტრონულ ჟურნალში "ჯენარიელო,"

https://issuu.com/gennariello/docs/gennariello_8_2 (16.07.2022).

სტამი, რობერტ. *კინოს თეორია შესავალი*, მთარგმნელი გიორგი გაბელია. თბილისის

სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2020, 132.

სტარკი, ტრევიორ. კინო ხალხის ხელთ: კრის მარკერი, მედვედკინის ჯგუფი და

რევილუციური კინოს შესაძლებლობები, ჯენარიელო,

<http://gennariello1927.blogspot.com/2014/09/blog-post.html> (26.06.2023).

ფრეიერი, პაულო. *ჩაგრულთა პედაგოგიკა*, მთარგმნელი: ნოდარ მანჩხაშვილი

(თბილისი: ფონდი „ღია საზოგადოება - საქართველო", 2005)

ქაჯაია, ომარ. *ეგვიპტე ბრძოლის გზაზე* (გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“,

თბილისი, 1977), 358.

ჯავახიშვილი, გიორგი. მიზანსცენა – საფეხბურთო მატჩის ეპიზოდი კენ ლოუჩის

ფილმში „კესი“, Cinexpress.ge, <https://cinexpress.ge/2020/11/14/kes1969/> (26.06.2023).

ჰეგელი, *ლოგიკის მეცნიერება*, თარგმანი გერმანულიდან შალვა პაპუაშვილისა.
თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლო, 1962, 293.

ჰიქმეთი, ნაზიმ. “თავისუფლების სევდიანი მდგომარეობა”, Demo,
<https://demo.ge/index.php?do=full&id=1371> (22.06.2023).

ჰონდო, მედ. "მედ ჰონდო – რა არის კინო ჩვენთვის? (მავრიტანია, 1979),"
Cinexpress.ge, <https://cinexpress.ge/2023/01/07/medhondo/> (22.06.2023). ჰიქმეთი, ნაზიმ.
“თავისუფლების სევდიანი მდგომარეობა”, Demo,
<https://demo.ge/index.php?do=full&id=1371> (22.06.2023).

Трофименков, Михаил. *Кинотеатр военных действий*. Санкт-Петербург: Мастерская
«Сеанс», 2013, 435.

Agamben, Giorgio. *Means Without End: Notes on Politics*, translated by Vincenzo Binetti
and Cesare Casarino (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 53.

Akande, Habeeb. *Illuminating the Blackness: Blacks and African Muslims in Brazil*. London:
Rabaah Publishers, 2016, 36.

Alea, Tomás Gutiérrez. “The Viewer's Dialectic,” in *New Latin American Cinema*, Vol. 1,
edited by Michael T. Martin (Detroit: Wayne State University Press, 1997), 108-131.

----- . *Dialéctica del espectador* (Havana: Ediciones Unión, 1982), 30-33.

----- . “The Viewer’s Dialectic, Part Two“, *Jump Cut*, no.30, 1985, p. 48,
<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/ViewersDialectic2.html>
(23.06.2023).

----- . *The Viewer’s Dialectic* (La Habana: Jose Marti Publishing House, 1988),
60.

Alexandre de Oliveira, Marco. *Cannibal Logic: Latin America Under the Sign of an Other
Thinking*. Chapel Hill, 2012, 349.

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and other Essays*, translated from the French by Ben Brewster. New York and London, Monthly Review Press, 1971, 150,
<https://en.sngllib.org/book/1178334/fdc298>, 2001.

------. *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York: MRP, 2001), 173.

Armes, Roy. *Third World Film Making and the West* (Berkeley: University of California Press, 1987), 248.

Ashcroft Bill. "Constitutive Graphonomy" in *The Post-Colonial Studies Reader*, edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (New York and London: Routledge, 1995), 300,
<http://www.jakedavidson.com/PCI9.pdf> (21.06.2023).

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981, 245.

------. *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky. Cambridge: M.I.T. Press, 1968, 24.

Balibar, Etienne. and Immanuel Wallerstein, "Is There a 'Neo-Racism'?" in *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, trans. Chris Turner (London, New York: Verso, 2011), 19,
http://rebels-library.org/files/ambig_ident.pdf (20.06.2023).

Barlet, Oliver. *African cinemas: Decolonising the gaze*, trans. C. Turner (New York: St Martin's Press, 1996), 161.

Baron, Guy. *Gender in Cuban Cinema: From the Modern to the Postmodern* (Oxford: International Academic Publishers, 2011), 91-92.

Bayart, Jean François. "Le crime transnational et laformation de l'Etat," *Politique Africaine*, 93 (2004): 94.

Bazin, André. "De Sica: Metteur en Scène." Trans. Hugh Gray in *What is Cinema? Vol. 2*. (Berkeley: University of California Press, 1971), 66.

----- . "The Ontology of the Photographic Image," in *What Is Cinema!* ed. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), 1:9.

Beleza, Fernando. "Sustainability at the Margins: Avant-Garde Cinema and the Environment in Rogério Sganzerla's cinema do lixo," *A Contracorriente*, Vol. 17, Num. 2 (10.02.2020), under "Undoing a Toxic World,"

<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2028>
(13.04.2022).

Benamou, Catherine. "Cuban Cinema: On the Threshold of Gender" in *Redirecting The Gaze; Gender, Theory, And Cinema In The Whird World*, edited by Diana Robin and Ira Jaffe (New York: State University Of New York Press, 1999), 77.

Bhabha, Homi K. "The Postcolonial and the Postmodern: The question of gency", in *Cultural Studies Reader*, edited by Simon During. London, Routledge, 1999, 190-191.

----- . "Of Mimicry and Man," in *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1995), 86.

----- . "The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism," in *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, ed. Russell Ferguson et al (New York and Cambridge, New Museum of Contemporary Art and Massachusetts Institute of Technology, 1990), 85.

----- . "Cultural Diversity and Cultural Differences," in *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (New York: Routledge, 1995), 155–157,
<http://www.jakedavidson.com/PCI9.pdf> (21.06.2023).

----- . "Signs Taken for Wonders" in *The Post-Colonial Studies Reader*, edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (New York and London: Routledge, 1995), 34-35, <http://www.jakedavidson.com/PCI9.pdf> (21.06.2023).

----- . *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994), 171-173,
<https://ia800507.us.archive.org/28/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf> (21.06.2023).

Birri, Fernando. *Cine y subdesarrollo. Cine Cubano*, 1960, vol. 64. Republished in BIRRI, Fernando (1996) *Fernando Birri: El alquimista poético-político: Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano* 1956-1991. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

Borrero, José A. García. "Sara Gómez (1)." *Cine cubano, la pupila insomne*, march 18, 2007, Accessed April 14, 2015. <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2007/03/18/sara-gomez-1/> (24.06.2023).

Brecht, Bertolt. "Against Georg Lukács," in *Aesthetics and Politics*, edited by Ronald Taylor. London: Verso, 1988, 82.

----- . *Brecht on Film and Radio*, edited and translated by Marc Silberman. London: Methuen, 2000, 162.

Bruce, Graham. "Alma Brasileira: Music in the Films of Glauber Rocha," in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam. New York: Columbia University Press, 1995, 298.

Breton, André and Diego Rivera. *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*. Nate Schmolze & David Walters for marxists.org, 2001,
https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/works/rivera/manifesto.htm (23.06.2023).

Buckley, Eve Elizabeth. "Drought in the sertão as a natural or social phenomenon: establishing the Inspecoria Federal de Obras Contra as Secas, 1909-1923", *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, vol. 5, no. 2, p. (2010): 395.

Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge, Mass., The MIT Press, 2000), 68.

Burgos, Fátima López. *Ultima Hora* (La Paz, 5 January 1991).

Burton, Julianne. *The Traitors by Grupo Cine de la Base*. University of California Press. Film Quarterly, Vol. 30, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 57-59, accessed: 18/06/2014, <http://www.jstor.org/stable/1211686>.

----- . "Individual Fulfillment and Collective Achievement, an Interview with T. G. Alea," *Cineaste* 8:1 (1977)

----- . "Individual Fulfillment and Collective Achievement, an Interview with T. G. Alea," *Cineaste* 8:1 (1977) Benamou, Catherine. "Cuban Cinema: On the Threshold of Gender" in *Redirecting The Gaze; Gender, Theory, And Cinema In The Third World*, edited by Diana Robin and Ira Jaffe (New York: State University Of New York Press, 1999), 77.

Campbell, Horace. "Imperialism and Anti-Imperialism in Africa," *Monthly Review* Volume 67, no. 03 (2015), under "The New Imperialism of Globalized Monopoly-Finance Capital," <https://monthlyreview.org/2015/07/01/imperialism-and-anti-imperialism-in-africa/> (01.07.2015).

Carlson, Terence. "Antonio das Mortes," in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam. New York: Columbia University Press, 1995, 169-170.

Cartwright, Lisa. Review of *The Third Eye: Race, Cinema, And Ethnographic Spectacle*, by Fatimah Tobing Rony, This text refers to the paperback edition (1996)

Castro, Fidel. "Words to the Intellectuals," Lee Baxandall, ed., in *Radical Perspectives in the Arts* (Harmondsworth: Penguin, 1972), 276.

----- . Speech of January 12, 1968, *Granma Weekly Review*, January 21, 1968.

Chanan, Michael. "Towards a Third Cinema" in *Twenty-five years of the new Latin American cinema* (London: Channel Four Television, BFI Books, 1983), 23.

------. *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba* (London: British Film Institute, 1985), 285.

------. "Lessons of Experience," Michael Chanan (éd.), in *Memories of Underdevelopment* (New Brunswick: Rutgers, 1990), 3.

Chibber, Vivek. *Postcolonial Theory and the Specter of Capital* (London, New York: Verso, 2013), 288, <https://annas-archive.org/md5/15d06a1874388f85230e846b32980f5c> (26.06.2023).

Craig, Linda. Exhuming Death of a Bureaucrat. *Bulletin of Latin American Research*, 27 (4), 2008, p. 529.

Césaire, Aime. *Discourse on Colonialism*, translated by Joan Pinkham. New York, Monthly Review Press, 2000, 37.

Dias, Inês Cordeiro da Silva. "Film and Politics in the Lusophone World (1960s—1970s)," PhD diss., University of California, Los Angeles, 2016, in UCLA Electronic Theses and Dissertations, <https://escholarship.org/uc/item/8rj7p4zp> (12.04.2022), 70.

Diawara, Manthia. *African Cinema: Politics and Culture* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992), 192.

------. "Souleymane cisse's light on Africa", *Black Film Review*, 4(4), 1988, 13-15.

Diegues, Carlos. "Cinema Novo" in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam. New York: Columbia University Press, 1995), 67.

Deleuze, G., & Guattari, F. *Kafka: Toward a Minor Literature*. (D. Polan, Trans.). London: University of Minnesota Press. 1986. p.48.

------. *Cinema 1: The Movement-Image* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1986), 74, https://monoskop.org/images/8/80/Deleuze_Gilles_Cinema_1_Movement-Image.pdf (21.06.2023).

Dima, Vlad. *Sonic Space In Djibril Diop Mambety's Films* (Indiana: Indiana University Press, 2017), 101, <https://annas-archive.org/md5/dd0c127b550bf6bb8fa36a9d538f59fa> (21.06.2023).

Djebar, Assia. *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, trans. Dorothy S. Blair (London: Heinemann, 1993), 206.

Drif, Zohra. *Inside the Battle of Algiers: Memoir of a Woman Freedom Fighter*, trans. Andrew G. Farrand (Charlottesville: Virginia, Just World Books 2017), 129.

Eagleton, Terry and Michael Payne. *The Significance of Theory*, eds. Michael Payne and Harold Schweizer (UK: Wiley–Blackwell, 1989), 34.

Eisenstein, Sergei. *A Dialectic Approach to Film Form*. Essay from “Film Form” (New York: 1949), 13,

http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/A_Dialectic_Approach_to%20Film_Form_SergeiEisenstein.pdf (23.06.2023).

Ellerson, Beti. "The Female Body as Symbol of Change and Dichotomy: Conflicting Paradigms in the Representation of Women in African Film" in *With Open Eyes: Women and African Cinema*, edited by Kenneth W. Harrow (Amsterdam - Atlanta: Editions Rodopi B.V, 1997), 34-35.

Elsaesser, Thomas. *European Cinema, Face to Face with Hollywood*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, 462, <https://en.sng1lib.org/book/814200/d3ab04> (2005).

Engels, Friedrich. *Anti-Dühring*, quoted in V.I. Lenin *The State and Revolution*, tr. Robert Service. London: Penguin, 1992, 19.

----- . *Anti-Dühring. Herr Eugen Dühring's Revolution in Science* (Progress Publishers, 1947), 256-7.

Espinosa, Julio García. 'For an Imperfect Cinema', 1979, trans. J. Burton, in *Jump Cut* 20, 24–6.

----- . "For an Imperfect Cinema", in Michael Chanan, ed., *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema* (London: British Film Institute/Channel 4, 1983)

Falicov, Tamara. "Film Production in Argentina Under Democracy. 1983-1989: The Official Story (La historia oficial) as an International Film." *University of Southern Mississippi: Southern Quarterly* 39 (4), 2001, p. 129.

Fanon, Frantz. *The Wretched Of The Earth*. Translated by Richard Philcox with commentary by Jean-Paul Sartre and Homi K Bhabha. New York: GROVE PRESS, 2004, 58

----- . *The Wretched of the Earth*. 1st ed. (Grove Press, 1966), 53.

----- . *Wretched of the Earth* (New York: Grove Press, 1968), 315.

----- . *The wretched of the earth: The handbook for the black revolution that is changing the shape of the world* (New York: Grove Press, 1963), 98.

----- . *Peau noire, masques blancs* (Paris: Seuil, 1952), 181-182,

https://monoskop.org/File:Fanon_Frantz_Peau_noire_masques_blancs_1952.pdf (21.06.2023).

----- . *Toward the African Revolution*, trans. Haakon Chevalier (New York: Grove Press, 1964), 66.

----- . *Black Skin, White Masks: The Experiences of a Black Man in a White World*, trans. Charles Lam Markmann (New York: Grove Press, 1967),

https://monoskop.org/images/a/a5/Fanon_Frantz_Black_Skin_White_Masks_1986.pdf (20.06.2023).

----- . *Black Skin, White Masks* (London: Pluto Press, 1986), 36.

Fawal, Ibrahim. *Youssef Chahine* (London: British Film Institute, 2001), 76.

Feder, Elena. "In the Shadow of Race: Forging Gender in Bolivian Film and Video" in *Redirecting The Gaze; Gender, Theory, And Cinema In The Whird World*, edited by Diana Robin and Ira Jaffe. New York: State University Of New York Press, 1999, 175-176.

Foster, David William. *Contemporary Argentine Cinema* (Missouri: University of Missouri Press, 1992), 50.

Gabriel, Teshome. *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982), 116, [https://backend.ecstaticstatic.com/wp-content/uploads/2021/03/Third Cinema in the Third World.pdf](https://backend.ecstaticstatic.com/wp-content/uploads/2021/03/Third_Cinema_in_the_Third_World.pdf) (20.06.2023).

Givanni, June. *Symbolic Narratives / African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*, edited by June Givanni with an Introduction by Imruh Bakari, new edition (London: British Film Institute, 2001), 93.

G. Mesa. ed., *Cine Boliviano*, 142; Avellar, A *Ponte Clandestina*, 226.

Godard, Jean-Luc. "Pierrot le fou" [1965], *L'Avant-scène cinéma*, no.171/172 (1976), 71–111: 108.

-----, and Fernando Solanas, "Godard by Solanas. Solanas by Godard" in *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. 4, no. 9, 2016, pp. 15-19, <http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/index.php/en/36-n-9-eng/466-godard-solanas-eng> (22.06.2023).

Goerg, Odile. Rezension zu: *Reynolds, Glenn: Colonial Cinema in Africa. Origins, Images, Audiences. Jefferson, NC 2015: ISBN 978-0-7864-7985-6*, , In: *H-Soz-Kult*, 15.12.2016, <www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-23875>.

Gómez, Sara. "Los documentalistas y sus convicciones," *Pensamiento Crítico*, no. 42 (July 1970): 92–97.

González, Julieta. "Memories of Underdevelopment: Art and the Decolonial Turn in Latin America, 1960-1985," in *Memorias del subdesarrollo: arte y el giro decolonial en América Latina, 1960-1985* (Museum of Contemporary Art San Diego 2018), 25.

Guevara, Ernesto Che. "Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental" (1967), in *Obras (1957-1967)*, 2d ed. (Havana: Casa de las Américas, 1977), 2: 584.

----- . "El socialismo y el hombre en Cuba," in *Obras Escogidas 1957-1967*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991, vol. II, p. 635.

----- . *Message to the Tricontinental*, Havana, April 16, 1967, <https://www.marxists.org/archive/guevara/1967/04/16.htm> (23.06.2023).

Guillois, Vilma Espín. *Cuban Women Confront the Future* (Melbourne: Ocean Press, 1991), 55.

Guneratne R. Antony and Wimal Dissanayake, eds., *Rethinking Third Cinema*. New York and London: Routledge, 2003, 104

Gronzález, José Antonio. "Apuntes para la historia de un cine sin historia," *Cine Cubano* 86-88.

Hansen, Miriam. "Benjamin and Cinema." *Critical Inquiry* 25 (Winter 1999), 330.

Harrow, Kenneth W. *Postcolonial and Feminist Readings*, edited by Kenneth W. Harrow (Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1999), XIV, <https://annas-archive.org/md5/28554034e4eed9a2e68ba67137d2dc93> (20.06.2023).

Harvey, David. *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography* (New York: Routledge, 2001), 81.

Hedi Nairi, Asma. "Collective Identity And Traumatic Memory In The Cinematic Expression," *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, vol. 2 (2017), under "The

postcolonial scale, cultural identity and traumatic memory,"

<https://dergipark.org.tr/en/pub/akader/issue/31877/350390> (October 31, 2017).

Kerrigan, Anthony. *Selected Poems*, translation (London: Oxford University Press, 1992), 247.

Khoury, Malek. *The Arab National Project in Youssef Chahine's Cinema* (Cairo: The American University in Cairo Press, 2010), 233.

Ibrahim Fawal. Youssef Chahine. (London: British Film Institute, 2001), 108.

Insdorf, Annette. Time for Revenge: A DISCUSSION WITH ADOLFO ARISTARAIN.

Cinéaste, Vol. 13, No. 1 (1983), pp. 16-17. Accessed: 16.12. 2015,

<http://www.jstor.org/stable/41686272>.

"Interview - Carlos Diegues (GANGA ZUMBA, 1964)," Youtube, 4:41-4-57,

<https://www.youtube.com/watch?v=TH0YIClvDjE> (04.05.2022).

Johnson Randal and Robert Stam, eds., *Brazilian Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995), 37.

----- . *Cinema Novo X 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1984, 185.

Jameson, Frederic. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text* 15 (1986), (Accessed April 1, 2012), 69.

Johnston, Daniel. "True Love Will Find You in the End," Genius, <https://genius.com/Daniel-johnston-true-love-will-find-you-in-the-end-lyrics> (22.06.2023).

Jaskari, Minna. "Tomas Gutierrez Alea and the Post104 Revolutionary Cuba" 26 Jan. 2004, 203, <http://www.helsinki.fi/hum/ibero/xaman/articulos/9711/9711mj.html>.

Kapuściński, Ryszard. *The Shadow of the Sun: My African Life*, Translated from the Polish by Klara Glowczewska (London, The Penguin Press, 2001), 72.

Kelley, J. and H.S. Klein, *Revolution and the Rebirth of Inequality*. Berkeley, 1981, 123.

Kernan, Margot. Cuban Cinema: Tomas Guterrez Alea, *Film Quarterly*, Vol. 29, No. 2 (Winter, 1975-1976), pp. 45-52, University of California Press, Accessed: 16/06/2014

Klein S. Herbert and Francisco Vidal Luna. *Slavery in Brazil* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 31.

“La traición de la burocracia sindical. Entrevista al Grupo Cine de la Base”, en: *Cine al día*, n.19, Caracas, marzo 1975 (Realizada el 28/9/74 a varios miembros del grupo

Laurier, Joanne. “Hell” in Brazil”, *World Socialist Web Site*,
<https://www.wsws.org/en/articles/2006/03/vida-m06.html> (06.03. 2006).

Lefebvre, Henri. *The Sociology of Marx*, trans. Norbert Guterman (New York: Vintage Books), 34.

Leprohon, Pierre. *L' exotisme et le cinema* (Paris: J. Susse, 1945), 25.

Lesage, Julia. “The Feminist Documentary—Politics and Aesthetics.” in *Show Us Life: Toward a History and Aesthetic of the Committed Documentary*, ed. Thomas Waugh, 1984, (Metuchen, NJ: Scarecrow, 1984), 231.

Lenin, Vladimir. *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism* (London: Penguin, 2010).

Lukacs, Gyorgy. From *A kulonosseg. mint esztetikai kategoria*, p. 218, quoted by Bela Kiralifalvi in *The Aesthetics of Gyorgy Lukacs* (Princeton: Princeton University Press, 1975) 81.

----- . ‘Realism in the Balance’, R. Taylor, ed., in *Aesthetics and Politics* (London: Verso, 1988), 38.

Marx Karl and Friedrich Engels, *The German Ideology*. London: Lawrence & Wishart, 1965, 62.

------. *Selected Works*, Vol. One, translated by Samuel Moore. Moscow: Progress Publishers, 1969, 98-137.

Maldonado Torres, Nelson. "On the Coloniality of Being." *Cultural Studies* vol. 21, nos. 2-3 (2007), 240-70

Mambety, Djibril Diop, quoted in N. Frank Ukadike, "The Hyena's Last Laugh: A Conversation with Djibril Diop Mambety," *Transition* 78 (1998): 136–153.

Martin, Angela (ed.). *African Films: The Context of Production*. British Film Institute Dossier, No. 6. London: BFI, 1982, 83.

Marx, Karl. *The Civil War In France*, with an introduction by Frederick Engels, translated from the German by E. Belfort Bax. Chicago, Charles H. Kerr & Company, 1895: 50, http://cfss.indstate.edu/debspams/m392c58_1890c2.pdf.

------. Introduction to *A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right*. Oxford: Oxford University Press, 1970, 1-9.

------. *The Poverty of Philosophy*, transcribed by Zodiac formarxists.org. Proofed and corrected by Matthew Carmody, 2009, 80.

------, and Friedrich Engels. *Collected Works*. Volume 35. Karl Marx - Capital Volume I (London: Lawrence & Wishart, 2010), 305, https://files.libcom.org/files/2022-12/MECW_35.pdf (21.06.2023).

------. Marx, Karl. *Critique of Hegel's Philosophy of Right*, Joseph O'Malley, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1970), 131.

------. *The German Ideology: Parts I and III* (New York: International Publishers, 1947), 199.

------. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (Zodiac and Brian Baggins for Marx/Engels Internet Archive 1995, 1999), 5,

<https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/18th-Brumaire.pdf>

(23.06.2023).

------. *Capital, vol. III* (New York: Vintage, 1981), 358.

Memmi, Albert. *The Colonizer and the Colonized*, translated by Howard Greenfeld. London, Earthscan Publications Ltd, 2003, 60.

Murphy, David, and Patrick Williams. *Postcolonial African Cinema: Ten Directors* (Manchester University Press, 2007), 101-102.

------. "Between Socialism and Sufism: Islam in the Films of Ousmane Sembène and Djibril Diop Mambéty," *Cinema in Muslim Societies* 24, no. 1 (2010): 1.

------. "Africans Filming Africans," in *Transnational Cinema: The Film Reader*, eds. Elizabeth Ezra and Terry Rowden. (New York: Routledge, 2006), 31.

------. "Africans Filming Africa: Questioning Theories of an Authentic African Cinema." *Journal of African Cultural Studies*, vol. 13, no. 2 (Routledge, Dec. 2000), 243.

EBSCOhost, doi:10.1080/713674315.

------. *Sembene: Imagining alternatives in film & fiction* (Oxford: Trenton, Africa World Press, 2000),

Murphy, Jill. "Dark Fragments: Contrasting Corporealities in Pasolini's *La ricotta*," *Cork: Alphaville, Journal of Film and Screen Media* 7, (Summer 2014), 14,

<http://www.alphavillejournal.com/Issue7/HTML/ArticleMurphy.html>

Malkmusand, Lizbeth, Roy Armes. *Arab and African Filmmaking. London and Atlantic Highlands* (New Jersey: Zed Books, 1991), 186-87.

McClennen Sophia A. "From the Aesthetics of Hunger to the Cosmetics of Hunger in Brazilian Cinema: Meirelles' City of God," *Symploke*, Vol. 19, Numbers 1-2 (Published by University of Nebraska Press, 2011), 95-106, Project MUSE

MacKenzie, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley, California: University of California Press; First edition, 2014, 230-250.

Mellen, Joan (1973) Filmguide to The Battle of Algiers. Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 45, <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2007/october-2007/film-rev-oct-2007.pdf> (22.06.23).

Merena Elizabeth and Joao Luiz Vieira, "Hunger for Love," in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam. New York: Columbia University Press, 1995, 167.

Matienzo, Juan. *Gobierno del Peru*, Buenos Aires: Cfa. Sud-americana de Billetes de Banco, 1910, 73.

Mészáros, István. *Beyond Capital: Toward a Theory of Transition* (London: The Merlin Press, 1995), 136-137.

Moura, Hudson. "Santos, Nelson Pereira dos," *Great Directors*, Issue 60, October 2011, <https://www.sensesofcinema.com/2011/great-directors/nelson-pereira-dos-santos/>, (11.04.2022).

Mulvey, Laura. "In memory of Moufida Tlatli: a conversation about The Silences of the Palace," BFI, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/moufida-tlatli-silences-palace-post-colonial-tunisia-feminism> (22.06.2023).

----- . "Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture." *October*, n° 65 (1993), 3-20.

----- . Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, Pages 6–18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

----- . *Fetishism and curiosity: Cinema and the mind's eye* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996), 118-136, https://www.academia.edu/68543886/Fetishism_and_Curiosity (21.06.2023).

Nadim, Saad. “*Jamila al-jaza’iriya*.” *al-Masa*, November 24, 1958, 7.

Nassar, Issam. The Chronicle of the Years of Embers [Waqaii Sanawat Al-Jamr]. *The American Historical Review*, Volume 99, Issue 4, October 1994, Pages 1256–1259, <https://doi.org/10.1086/ahr/99.4.1256>

Neruda, Pablo. *The Captain's Verses*, trans. Donald D. Walsh. New York: New Directions Publishing, 2004, 80.

----- . *Let the Rail Splitter Awake*, translated by Waldeen von Falkenstein. New York: Masses & Mainstream, 1950, 26.

----- . *Canto General*, trans. Jack Schmitt. University of California Press, 2000, 116.

----- . *Canto Geral*, copyright by Matilde Neruda (São Paulo, Círculo do livro S.A), 182, <https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2014/11/canto-geral.pdf> (23.06.2023).

----- . *Memoirs* (London: Penguin Books, 1978), 260.

----- . “United Fruit Co,” in *Canto General*, trans Jack Schmitt (Berkeley, CA: University of California Press, 1993), 179.

----- . *The cinema of Ousmane Sembène, a pioneer of African film* (Westport: Greenwood Press, 1984), 1-10.

NYU, "The Manifesto Antropófago (Cannibal Manifesto) 1928 by the Brazilian poet and polemicist Oswald de Andrade," NYU, <https://debrajlevine.hosting.nyu.edu/brazil/the-manifesto-antropofago-cannibal-manifesto-1928-by-the-brazilian-poet-and-polemicist-oswald-de-andrade/> (05.05.2022).

Pfaff, Françoise. "Five West African Filmmakers on their Films" in *Issue: A Journal of Opinion* 20, no. 2 (1992), 37

Negm, Ahmed Fouad. "Who Are They And Who Are We? Poem by Ahmed Fouad Negm," Poemhunter, <https://www.poemhunter.com/poem/who-are-they-and-who-are-we/> (22.06.2023).

Quijano, Aníbal. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America", *Nepantla*, 1(3), 2000, 537.

Rabaté, Jean-Michel. (2018). *Kafka L.O.L. Notes on Promethean Laughter*. Lavis: Quodlibet, p. 41

Ramírez, Sandra Abd'Allah-Alvarez. *Sara Gómez: De cierta manera feminista de filmar*. Master's thesis, University of Havana, 2008. n.p.

Rancière, Jacques. *The Intervals of Cinema*, trans. John Howe (London: Verso, 2014), 104. -----., & Žižek, S. *The Politics of Aesthetics: the Distribution of the Sensible* (London: Continuum, 2004), 23.

Regnault, Félix and Camille Saint-Saëns. *Hypnotisme, religion, Felix Regnault, preface de Camilla Saint-Saëns*, dessins de A. Collombar. (Paris: Schleicher, 1897), 161.

Reynolds, Glenn. *Colonial Cinema in Africa: Origins, Images, Audiences* (McFarland; Illustrated edition, 2015), 115-130.

Robin Diana and Ira Jeffe. Introduction to *Redirecting the Gaze: Gender, Theory, and Cinema in the Third World*. New York: State University of New York, 1999, 27

Rocha, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, 106.

----- . *On Cinema*, edited by Ismail Xavier. New York: I.B.Tauris & Co. Ltd ,
2019: 5, <https://www.bloomsburycollections.com/book/on-cinema/introduction?from=search>.

-----."From the Drought to the Palm Trees (1970), in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (Columbia University Press, 1995), 89.

-----."Tricontinental" in *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. 4, no. 9, 2016, pp. 11-14, <http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/index.php/en/36-n-9-eng/463-tricontinental-eng> (23.06.2023).

Rodriguez, Besenia. "Beyond Nation: The Formation of a Tricontinental Discourse." (PhD diss., Yale University, 2006), 14.

Roncallo Sergio, Juan Carlos Arias-Herrera, "Cinema and/as Revolution: The New Latin American Cinema", *Observatorio (OBS*) Journal*, vol 7, no. 3 (2013): 93-114.

Rony, Fatimah Tobing. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Duke University Press Books; Illustrated edition, September 13, 1996), 195.

Ruby, Jay. "A Reexamination of the Early Career of Robert J. Flaherty," *Quarterly Review of Film Studies* 5, no. 4 (fall 1980): 454.

Ruins, Ashen. *Against the Corpse Machine: Defining A Post-Leftist Anarchist Critique of Violence*, *The Anarchist Library*, <https://theanarchistlibrary.org/library/ashen-ruins-against-the-corpse-machine-defining-a-post-leftist-anarchist-critique-of-violence> (23.06.2023).

Sadlier, Darlene J. *Brazil Imagined: From 1500 to the Present* (Austin, Texas: University of Texas Press, 2008), 74.

Said, Edward W. *Orientalism* (New York: Vintage Books A Division of Random House, 1979), 287, https://monoskop.org/images/4/4e/Said_Edward_Orientalism_1979.pdf (20.06.2023).

----- . *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books, 1993), 78, https://monoskop.org/images/f/f9/Said_Edward_Culture_and_Imperialism.pdf (21.06.2023).

Stoller, Paul. *Embodying Colonial Memories: Spirit Possession, Power, and the Hauka in West Africa* (Routledge; 1st edition, 1995), 195-6.

Sanjné, Javier. *Mestizaje Upside-Down* (Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 2004), 23.

Sanjinés, Jorge. "The Search for a Popular Cinema" in *Latin American Filmmakers and the Third Cinema*, trans. and ed. Zuzana M. Pick. Ottawa: Carleton University, 1978, 90.

----- . "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema," in *New Latin American Cinema*, ed. Michael T. Martin. Detroit: Wayne State UP, 1997, 1:62.

----- . "Bolivia Sanjines," trans. John King, *Framework* 10 (1979): 32. For the original Spanish see Jorge Sanjinés, "Sobre ¡Fuera de aquí!" *Cine cubano* 93 (1979): 129.

----- . "Nuestro principal destinatario," *Cine cubano* no. 105 (1983), 42.

----- . "Cinema and revolution", *Cinéaste*, Vol. 4, No. 3, latin american militant cinema (winter 1970-71), 13-14, <http://www.jstor.org/stable/41685720>.

----- ., and the Ukamau Group, *Theory and Practice of a Cinema with the People*. Willimantic: Curbstone Press, 1989, 93-4.

----- . *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México D.F.: Siglo Ventiuno, 1979, 74.

Sauvy, Alfred. "Trois mondes, une plane'te", *L'Observateur politique, économique et litter'airc*. 118 (14 August 1952): 14

Schmitt, Jack. *Pablo Neruda: Canto General*, translation (London: University of California Press Ltd, 1993), 52-53.

Schwarz, Roberto. "Cinema and The Guns," in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam. New York: Columbia University Press, 1995, 133.

Shohat Ella and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism Multiculturalism and the Media*. Routledge. Edited by Edward Buscombe and Philip Rosen, 2014, 381.

Schwartz, Stuart B. "Rethinking Palmares. Slave Resistance in Colonial Brazil," in Stuart B. Schwartz, *Slaves, Peasants and Rebels*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1992: 126-128.

Silva, Daniel F. Decolonizing Consumption and Postcoloniality: A Theory of Allegory in Oswald de Andrade's *Antropofagia* (Liverpool: Liverpool Scholarship Online, 2019), under "Anti-Empire: Decolonial Interventions in Lusophone Literatures," <https://liverpool.universitypressscholarship.com/view/10.3828/liverpool/9781786941008.001.0001/upso-9781786941008-chapter-002> (10.05.2022).

Sembène, Ousmane. Interview with Guy Hennebelle, in *Jeune Cinéma*, 34 (Nov. 1968), www.universcine.com/articles/ousmane-sembene-je-ne-fais-pas-un-cinema-de-pancarte

Smith, Mesa and Vladimir Alexander. "Kinocuban: The Significance of Soviet and East European Cinemas for the Cuban Moving Image", PhD diss., University College London, 2011, 138.

Smith, Murray. "The Battle of Algiers": Colonial Struggle and Collective Allegiance", in J. David Slocum (ed.), *Terrorism, Media, Liberation* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2005), 94-95.

Sorel, Georges. *Reflections on Violence*, edited by Jeremy Jennings. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 85.

Stam Robert and Randal Johnson, "The Cinema of Hunger: Nelson Pereira dos Santos's *Vidas Secas*," in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam. New York: Columbia University Press, 1995, 125.

Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*, 2nd Edition. Durham and London: Duke University Press, 2004, 222.

------. "On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema," in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam. New York: Columbia University Press, 1995, 318.

------. "Hour of the Furnaces and the Two Avant Gardes." *The Millennium Film Journal*. 7/8/9. 1980-1981, 152.

------. "The Two Avant-Gardes: Solanas and Getino's Hour of the Furnaces," in *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, edited by Barry Keith Grant and Jeanette Sloniowski (Detroit, Michigan: Wayne State UP, 2014), 276.

------. , Randal Johnson, "Sao Bernardo: Property and the Personality" in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 201.

Lezcano, J.A. "De cierta manera con Sara Gómez", *Cine Cubano* 127, 1989, p. 11.

------. "Conclusion. Transculturation, Gender, and Documentary" in *The Cinema of Sara Gómez: Reframing Revolution*, edited by Susan Lord and María Caridad Cumaná with Víctor Fowler Calzada (Indiana: Indiana University Press, 2021), 381.

<https://doi.org/10.2307/j.ctv21hrjcs>.

Lord, Susan and María Caridad Cumaná (eds). *The Cinema of Sara Gómez: Reframing Revolution*, Courtesy of Indiana University Press and copyright Instituto Cubano De Arte E Industria Cinematográficos (ICAIC), 12.

Lynn, Thomas J. "Community, Carnival, and the Colonial Legacy in Ousmane Sembène's *Xala*." *Cincinnati Romance Review* 23 (2004): 60-74.

Sadoul, Georges. "Le Marche Africain," *Afrique Action*, Tunis, May 1, 1961.

Samora, Julian, and Patricia Vandel Simon, eds., *1970—2018 Interviews with Med Hondo: A Cinema on the Run* (Berlin: Arsenal –Institut für Film und Videokunst, 2020), 100, <https://www.archivebooks.org/1970-2018-interviews-with-med-hondo/> (21.06.2023).

Sanogo, Aboubakar. "The Indocile Image: Cinema and History in Med Hondo's *Soleil O* and *Les Bicots-Nègres*, *Vos Voisins*," *Rethinking History* 19, no. 4 (December 2015): 548–68, <https://doi.org/10.1080/13642529.2015.1063236>.

----- . *Soleil Ô*: "I Bring You Greetings from Africa" ,OCT 1, 2020, <https://www.criterion.com/current/posts/7120-soleil-i-bring-you-greetings-from-africa> (26.06.2023).

Seferdjeli, Ryme. "Fight with us, women, and we will emancipate you': France, the FLN and the Struggle over Women during Algerian War of National Liberation 1954-1962" (PhD diss., London School of Economics, 2004), 130.

Shmeit, Walid. *Youssef Chahine: hayah fi-l-sinima* (Beirut: Riad al-Rayyis Books, 2001), 29.

Smyth, Rosaleen. "Movies and Mandarin-. "The Official Film and British Colonial Africa," 1983, in James Curran and Vincent Porter (eds), 129.

Thakkar, Amir. "Who Is Cuba?: Dispersed Protagonism and Heteroglossia in *Soy Cuba*/*I Am Cuba*," *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 55 (1), 2014: 90–92.

Thomas Fujiwara, Humberto Laudaes and Felipe Valencia Caicedo, "Tordesillas, Slavery and the Origins of Brazilian Inequality" (January 2017), 9, <https://www.insper.edu.br/wp-content/uploads/2018/08/fujiwara-et-al-tordesillas.pdf>.

Ukadike, Frank Nwachukwu. *Black African Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1994), 3, <https://archive.org/details/blackafricancine0000ukad> (20.06.2023).
Ukadike, Nwachukwu Frank. *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*, NED-New edition (University of Minnesota Press, 2002), 124, <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv6tx> (21.06.2023).

----- . "Reclaiming Images of Women in Films from Africa and the Black Diaspora," in *African Experiences of Cinema*. Eds. Imruh Bakari and Mbye Cham (London: British Film Institute, 1996), 136.

Vetinde, Lifongo J. & Fofana, Amadou T. *Ousmane Sembene and the politics of culture* (Lanham, Maryland: Lexington Books, 2014), 33-50.

Vieyra, Paulin Soumanou. "Five Major Films by Sembène Ousmane," in *Film and Politics in the Third World*, ed. John D. H. Downing (Brooklyn, New York: Autonomedia, 1987), 33.

Vimercati, Giovanni. Against Ethnic Absolutism: The Hybrid Cinema of Med Hondo, November 29, 2021, <https://lareviewofbooks.org/article/against-ethnic-absolutism-the-hybrid-cinema-of-med-hondo/> (21.06.2023).

Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art* (New York: Random House Inc, 1974), 163-164.

----- . *The Barometers Of Pain* (New York: The Village Voice, June 17, 1971), 57.

Wayne, Mike. *Political Film: The Dialectics of Third Cinema* (London: Pluto Press, 2001)

Willemen, Paul. "The Third Cinema Question: Notes and Refl ections," Framework 34 (January 1987): 14.

----- . "The Third Cinema Question," In Questions of Third Cinema, ed. Paul Willeman and Jim Pines (London: British Film Institute, 1989), 7.

Wood, David M. J. "Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjine's Early Films and the National Project." *Bulletin of Latin American Research*, 2006, 25(1):63-82.

DOI:10.1111/j.0261-3050.2006.00153.x.

Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, 4.

----- . "Black God, White Devil: The Representation of History," in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam. New York: Columbia University Press, 1995, 135.

----- . *Sertão Mar: Glauber Rocha ea estética da fome*. Editora Brasiliense, São Paulo 1983, 98.

----- . "Black God, White Devil: The Representation of History" in *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson, Robert Stam. New York: Columbia University Press, 1995, 141.

----- . *Allegories of Underdevelopment Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. University of Minnesota Press; First edition, 1997, 50,
<https://www.upress.umn.edu/book-division/books/allegories-of-underdevelopment>.

----- . *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, 52.

----- . *Allegories of Underdevelopment Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. University of Minnesota Press; First edition, 1997, 151,
<https://www.upress.umn.edu/book-division/books/allegories-of-underdevelopment>.

Young, Robert J. C. *Postcolonialism: An Historical Introduction* (Oxford: Blackwell, 2001), 212.

ZNA, Sec 5/16, vol.1, #52, P.G.D. Clark, Acting Chief Information Officer to Films Officer, Lusaka, February 7, 1954.

ინტერნეტ-რესურსები

<https://dergipark.org.tr/en/pub/akader/issue/31877/350390>

<https://dergipark.org.tr/en/pub/akader/issue/31877/350390>

<https://monthlyreview.org/2015/07/01/imperialism-and-anti-imperialism-in-africa/>

<https://issuu.com/gennariello/docs/gennariello> 8 2

<http://gennariello1927.blogspot.com/>

<https://cinexpress.ge/2023/02/05/saritagomez/>

<https://www.insper.edu.br/wp-content/uploads/2018/08/fujiwara-et-al-tordesillas.pdf>

<http://www.alphavillejournal.com/Issue7/HTML/ArticleMurphy.html>

<https://www.bloomsburycollections.com/book/on-cinema/introduction?from=search>

<https://www.upress.umn.edu/book-division/books/allegories-of-underdevelopment>

<https://en.sngllib.org/book/814200/d3ab04>

<https://www.youtube.com/watch?v=TH0YICivDjE>

<https://www.wsws.org/en/articles/2006/03/vida-m06.html>

http://cfss.indstate.edu/debspams/m392c58_1890c2.pdf

<http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=3&t=36972>

<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC21folder/BrazilStamJohnson.html>

<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC21folder/BrazilStamJohnson.html>

<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC21folder/BrazilStamJohnson.html>

<http://gennariello1927.blogspot.com/2014/09/blog-post.html>

<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2028>

<https://debrajlevine.hosting.nyu.edu/brazil/the-manifesto-antropofago-cannibal-manifesto-1928-by-the-brazilian-poet-and-polemicist-oswald-de-andrade/>

<https://www.upress.umn.edu/book-division/books/allegories-of-underdevelopment>

<http://www.jstor.org/stable/41685720>

<https://demo.ge/index.php?do=full&id=1833>

<https://cinexpress.ge/2022/05/19/bolivia/>

<https://cinexpress.ge/2021/11/21/glauberrocha-2/>

<https://muse.jhu.edu/>

“Why Diego Maradona will always be Argentina's favourite son”. CBC News. 25 November 2020, <https://www.cbc.ca/sports/soccer/diego-maradona-argentina-pov-1.5816916> (23.06.2023).

<https://theanarchistlibrary.org/library/ashen-ruins-against-the-corpse-machine-defining-a-post-leftist-anarchist-critique-of-violence>

<https://annas-archive.org/md5/15d06a1874388f85230e846b32980f5>

[https://backend.ecstaticstatic.com/wp-](https://backend.ecstaticstatic.com/wp-content/uploads/2021/03/Third_Cinema_in_the_Third_World.pdf)

[content/uploads/2021/03/Third_Cinema_in_the_Third_World.pdf](https://backend.ecstaticstatic.com/wp-content/uploads/2021/03/Third_Cinema_in_the_Third_World.pdf)

[http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/A Dialectic Approach to%20 Film Form SergeiEisenstein.pdf](http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/A%20Dialectic%20Approach%20to%20Film%20Form%20Sergei%20Eisenstein.pdf)

<https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2014/11/canto-geral.pdf>

[http://www.jstor.org/stable/41686272.](http://www.jstor.org/stable/41686272)

<https://www.marxists.org/georgian/althusser/1970/ideology-state.pdf>

[http://www.jstor.org/stable/1211686.](http://www.jstor.org/stable/1211686)

<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/ViewersDialectic2.html>

<http://www.helsinki.fi/hum/ibero/xaman/articulos/9711/9711mj.html>

<https://genius.com/Daniel-johnston-true-love-will-find-you-in-the-end-lyrics>

<https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2007/03/18/sara-gomez-1/>

https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/works/rivera/manifesto.htm

[https://monoskop.org/images/4/4e/Said Edward Orientalism 1979.pdf](https://monoskop.org/images/4/4e/Said_Edward_Orientalism_1979.pdf)

<https://archive.org/details/blackafricancine0000ukad>

[https://monoskop.org/images/a/a5/Fanon Frantz Black Skin White Masks 1986.pdf](https://monoskop.org/images/a/a5/Fanon_Frantz_Black_Skin_White_Masks_1986.pdf)

http://rebels-library.org/files/ambig_ident.pdf

<https://issuu.com/gennariello/docs/gennariello> 8 2

<https://cinexpress.ge/2022/05/30/r-w-fasbinder/>

<https://cinexpress.ge/wp-content/uploads/2022/01/CinExpress-magazine.pdf>

<https://annas-archive.org/md5/28554034e4eed9a2e68ba67137d2dc93>

<https://backend.ecstaticstatic.com/wp->

[content/uploads/2021/03/Third Cinema in the Third World.pdf](content/uploads/2021/03/Third_Cinema_in_the_Third_World.pdf)

[https://monoskop.org/File:Fanon Frantz Peau noire masques blancs 1952.pdf](https://monoskop.org/File:Fanon_Frantz_Peau_noire_masques_blancs_1952.pdf)

[https://monoskop.org/images/8/80/Deleuze Gilles Cinema 1 Movement-Image.pdf](https://monoskop.org/images/8/80/Deleuze_Gilles_Cinema_1_Movement-Image.pdf) (

https://files.libcom.org/files/2022-12/MECW_35.pdf

"Xala". filmreference.com. Retrieved 2012-08-11, <http://www.filmreference.com/Films-Wi-Z/Xala.html> (23.06.2023).

[https://www.academia.edu/68543886/Fetishism and Curiosity](https://www.academia.edu/68543886/Fetishism_and_Curiosity)

<http://www.jakedavidson.com/PCI9.pdf>

<http://www.jakedavidson.com/PCI9.pdf>

<https://annas-archive.org/md5/dd0c127b550bf6bb8fa36a9d538f59fa>

[https://monoskop.org/images/f/f9/Said Edward Culture and Imperialism.pdf](https://monoskop.org/images/f/f9/Said_Edward_Culture_and_Imperialism.pdf)

<http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv6tx>

<http://www.jakedavidson.com/PCI9.pdf>

<https://ia800507.us.archive.org/28/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf>

<https://cinexpress.ge/2023/01/07/medhondo/>

<https://www.criterion.com/current/posts/7120-soleil-i-bring-you-greetings-from-africa>

<https://www.archivebooks.org/1970-2018-interviews-with-med-hondo/>

<https://lareviewofbooks.org/article/against-ethnic-absolutism-the-hybrid-cinema-of-med-hondo/>

"Souleymane CISSE". Festival de Cannes 2021 (in French). Retrieved 2021-08-13.

<https://demo.ge/index.php?do=full&id=1371>

<https://www.poemhunter.com/poem/who-are-they-and-who-are-we/>

Nick Wrigley (February 8, 2018). "[Stanley Kubrick, cinephile](#)". BFI. Retrieved 6 June, 2023.

Calum Russell (17 June 2021). "[Ken Loach's top 10 favourite films of all time](#)". Far Out. Far Out Magazine. Retrieved 6 June 2023.

Arbor: UMI Research Press, 1982), 4, [https://backend.ecstaticstatic.com/wp-content/uploads/2021/03/Third Cinema in the Third World.pdf](https://backend.ecstaticstatic.com/wp-content/uploads/2021/03/Third_Cinema_in_the_Third_World.pdf) (20.06.2023).

Lieutenant-colonel de Montagnac, Lettres d'un soldat, [Plon](#), Paris, 1885, republished by Christian Destremeau, 1998, p. 153; [Book accessible on Gallica's website](#).

<https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2007/october-2007/film-rev-oct-2007.pdf> "Cannes: All the Palme d'Or Winners, Ranked". [The Hollywood Reporter](#). 10 June 2023.

Specters of Freedom – Cinema and Decolonization. Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. in Berlin, [https://www.arsenal-berlin.de/assets/Kino/PDFs/Specters of Freedom Booklet.pdf](https://www.arsenal-berlin.de/assets/Kino/PDFs/Specters_of_Freedom_Booklet.pdf)

<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/moufida-tlatli-silences-palace-post-colonial-tunisia-feminism>

<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/moufida-tlatli-silences-palace-post-colonial-tunisia-feminism>

<https://www.marxists.org/archive/guevara/1967/04/16.htm>

<http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/en/36-n-9-eng/463-tricontinental-eng>

<http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/en/36-n-9-eng/466-godard-solanas-eng>

<http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/en/36-n-9-eng/460-revolution-eng>

<https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/18th-Brumaire.pdf>

<https://cinexpress.ge/2021/01/06/%E1%83%91%E1%83%90%E1%83%99%E1%83%A3%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%A3%E1%83%A1-%E1%83%A8%E1%83%94%E1%83%9B%E1%83%93%E1%83%94%E1%83%92-%E1%83%9F%E1%83%94%E1%83%98%E1%83%A0-%E1%83%91/>

<https://cinexpress.ge/2020/11/14/kes1969/>

<https://cinexpress.ge/2023/06/27/jorgesanjines/>

ფილმების საძიებელი

„ბადეები" / Redes (1936), ემილიო გომეს მურიელის, ფრედ ცინემანი

„პატიმარი 13" / Huertismo in El prisionero 13 (1933), ფერნანდო დე ფუენტესი

„ნათლია მენდოსა" / Carrancismo in El compadre Mendoza (1933), ფერნანდო დე ფუენტესი

„წავიდეთ პანჩო ვილასთან!" / Villismo in ¡Vámonos con Pancho Villa! (1935), ფერნანდო დე ფუენტესი

„დედამიწის ტყვეები" / Prisioneros de la tierra (1939), მარო სოფიზი

„ზღვარი" / Limite (1931), მარო პეიშოტუ

„თავგადასავალი" / L'Avventura (1960), მიქელანჯელო ანტონიონი

„ღამე" / La Notte (1961), მიქელანჯელო ანტონიონი

„დაბნელება" / L'Eclisse (1962), მიქელანჯელო ანტონიონი

„ნემსი თვინის ზვიგში" / Agulha no palheiro (1953), ალექს ვიანი

„რიო, 100 გრადუსი ფარენგეიტის სკალით" / Rio, 40 Graus (1955), ნელსონ პერირა დუს სანტუსი

„ბოროტების დრაკონი წმინდა მეომრის წინააღმდეგ" / O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969), გლაუბერ როშა

„შავი ღმერთი, თეთრი ეშმაკი" / Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), გლაუბერ როშა

„ყველის ქურდი" / La ricotta (1962), პიერ პაოლო პაზოლინი

„დადამიწის ასაკი" / A Idade da Terra (1980), გლაუბერ როშა

„დედამიწა ტრანსში“ / Terra em Transe (1967), გლაუბერ რომა

„გარდამტეხი ქარი“ / Barravento (1962), გლაუბერ რომა

„არაკეთილსინდისიერები“ / Os Cafajestes (1962), რუი გუერა

„იარაღები“ / Os Fuzis (1964), რუი გუერა

„განგა ზუმბა“ / Ganga Zumba (1963), კარლუს დიეგისი

„უნაყოფო ცხოვრება“ / Vidas Secas (1963), ნელსონ პერეირა დუს სანტუსი

„გამოწვევა“ / O Desafio (1966), პაულუ სესარ სარასენი

„მამაცი მეზობლი“ / O Bravo Guerreiro (1968), გუსტავო დალი

„სიყვარულის შიმშილი“ / Fome de Amor (1968), ნელსონ პერეირა დოს სანტოსის

„წითელი შუქნიშნის ბანდიტი“ / O Bandido da Luz Vermelha (1968), როჟერიუ სგანზერლა

„ველოსიპედის გამტაცებლები“ / Ladri di biciclette (1948), ვიტორიოს დე სიკა

„გერმანია, ნული წელი“ / Germania anno zero (1948), რობერტო როსელინი

„მაკუნაიმა“ / Macunaíma (1969), ჟოაკიმ პედრუ დი ანდრადი

„ღმერთებისა და უკვდავების შესახებ“ / Os Deuses e os Mortos (1970), რუი გუერა

„რა გემრიელი იყო ჩემი პატარა ფრანგი“ / Como Era Gostoso o Meu Francês (1971), ნელსონ პერეირა დუს სანტუსი

„პინდორამა“ / Pindorama (1971), არნალდო ჟაბორი

„სან ბერნანდო“ / SÃO BERNARDO (1972), ლეონ ჰირშმანი

„ირაკემა: ამაზონური გარიგება“ / Iracema: Uma Transa Amazônica (1974), ხორხე ბოდანცკი, ორლანდო სენა

„რევოლუცია“ / Revolución (1963), ხორხე სანხინესი

„ჯავშნოსანი პოტიომკინი / Броненосец „Потёмкин“ (1925), სერგეი ეიზენშტეინი

„ეს ასეა“ / Ukamau (1966), ხორხე სანხინესი

„კონდორის სისხლი“ / Yawar Mallku (1969), ხორხე სანხინესი

„ხალხის სიმამაცე“ / El coraje del pueblo (1971), ხორხე სანხინესი

„ჩუკიაგო“ / Chuquiago (1977), ანტონიო აგუინო

„საიდუმლო ერი“ / La nación clandestina (1989), ხორხე სანხინესი

„ქალი, რომელიც მოკვდა“ / Warmi (1980), დანიელ კაილეტი

„შემლილი პიერო“ / Pierrot le fou (1965), ჟან-ლუკ გოდარი

„ღმერთებისა და უკვდავების შესახებ“ / Os Deuses e os Mortos (1970), რუი გუერა

„რა გემრიელი იყო ჩემი პატარა ფრანგი“ / Como Era Gostoso o Meu Francês (1971), ნელსონ პერეირა დუს სანტუსი

„პინდორამა“ / Pindorama (1971), ლეონ ჰირშმანის „სან ბერნარდო“ / SÃO BERNARDO (1972), არნალდო ჟაბორი

„ირაკემა: ამაზონური გარიგება“ / Iracema: Uma Transa Amazônica (1974), ხორხე ბოდანცკი, ორლანდო სენა

„ყველაზე სუსტის კანონი“ / Pixote: a Lei do Mais Fraco (1981), ეკტორ ბაბენკო

„ოთხი“ / O Quatrilho (1995), ფაბიო ბარეტო

„კანუდოსის ბრძოლა“ / Guerra de Canudos (1997), სერხიო რაზენდე

„მუცლის ზემოთ“ / Os matadores (1997), ბეტო ბრანტი

„მცველები“ / Boca do Lixo (1992), ედუარდო კოუტინიო

„ორფეუ“ / Orfeu (1999), კარლოს დიეგესი

„ქრონიკულად განუხორციელებელი“ / Cronicamente inviável (1999), სერჟიო ბიანჩი

„ცენტრალური სადგური“ / Central do Brasil (1998), ვალტერ სალისი

„მერწყული“ / Aquarius (2006), კლებერ მენდოსა ფილიო

„ბაკურაუ“ / Bacurau (2019), კლებერ მენდოსა ფილიო, ჯულიანო დორნერი

„ვარსკვლავური ცა“ / Um céu de estrelas (1997), ტატა ამარალი

„როგორ იზადებიან ანგელოზები“ / Como nascem os anjos (1996), (მურილო სალესი

„რევოლუცია“ / Revolución (1963), ხორხე სანხინესი

„გაფიცვას“ / Стачка (1925), სერგეი ეიზენშტეინი

„მარტოხელა ბიჭის ქრონიკა“ / Crónica de un niño solo (1965), ლეონარდო ფავიო

„შექრა“ / Invasión / (1969), ჰიუგო სანტიაგო

„აჯანყება პატაგონიაში“ / La Patagonia rebelde (1974), ექტორ ოლივეირა

„ზავი“ / La tregua (1974), სერჟიო რენანი

„ოფიციალური ისტორია“ / La historia oficial (1985), ლუის პუენცო

„სიბნელის ძალა“ / El Poder de las tinieblas (1979), მარიო საბატო

„მურისძიების დრო“ / Tiempo de revancha (1981), ადოლფო არისტორიანი

„კაცი სამხრეთ-აღმოსავლეთისკენ“ / Hombre mirando al sudeste (1986), ელისეო სუბიელა

„კამილა“ / Camila (1984), მარია ლუიზა ბემბერი

„სამხრეთი“ / Sur (1988), ფერნანდო სოლანასი

„სწრაფი“ / Swift (1971), რეიმუნდო გლეიზერი

„AAA არის შეიარაღებული ძალები" / The A.A.A. are the Armed Forces (1979),
რეიმუნდო გლეიზერი

„ისინი მკლავენ, თუ არ ვმუშაობ და თუ ვმუშაობ, ისინი მკლავენ: INSUD-ის ქარხნის
მუშების გაფიცვა" / Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: La huelga obrera en la
fábrica INSUD (1975), რეიმუნდო გლეიზერი

„ელ მეგანო" / El mégano (1955), ხულიო გარსია ესპინოსა, ტომას გუტიერეს ალეა

„მოკრძალებული კინო" / Cinema of Humble (1983), მიშელ ჩანანი

„რევოლუციის ისტორიები" / Historias de la revolución (1960), ტომას გუტიერეს ალეა

„მე, კუბა" / Soy Cuba (1964), მიხეილ კალატოზიშვილი

„თორმეტი სკამი" / Las doce sillas (1962), ტომას გუტიერეს ალეა

„ბიუროკრატის სიკვდილი" / La muerte de un burócrata (1966), ტომას გუტიერეს ალეა

„ჩემი ბებია" / Моя бабушка (1929), კოტე მიქაბერიძე

„ახალი დროების" / Modern Times (1936), ჩარლი ჩაპლინი

„მოგონებები განუვითარებლობაზე" / Memorias del Subdesarrollo (1968), ტომას
გუტიერეს ალეა

„მეორე კუნძულზე" / En la otra isla (1968), სარა გომესი

„კუნძული მიგელისთვის" / Una isla para Miguel (1968), სარა გომესი

„განძის კუნძული" / Isla del tesoro (1969), სარა გომესი

„ამა თუ იმ გზით" / De Cierta Manera (1974), სარა გომესი

„სანტიაგოში მივდივარ" / Iré a Santiago (1964), სარა გომესი

„ჩემი წვლილი" / Mi Aporte (1972), სარა გომესი

„მდინარის სანდერსი“ / Sanders of the River (1935), ზოლტან კორდა

„ალი: შიში ჭამს სულს“ / Angst essen Seele auf (1974), რაინერ ვერნერ ფასბინდერი

„ერის დაბადება“ / The Birth of a Nation (1915), დევიდ უორკ გრიფიტი

„ნანუკი ჩრდილოეთიდან“ / Nanook of the North (1922), რობერტ ფლაერტი

„ბორონ სარეტი“ / Borom Sarret (1963), ოსმან სემბენე

„შავი გოგონა“ / La noire de... (1966), ოსმან სემბენე

„ხალა“ / Xala (1975), ოსმან სემბენე

„კონტრასტული ქალაქი“ / Contrasts' City (1969), ჯიბრილ დიოპ მამბეტი

„ცუდი ბიჭი“ / Badou Boy (1970), ჯიბრილ დიოპ მამბეტი

„ტუკი ბუკი“ / Touki Bouki (1973), ჯიბრილ დიოპ მამბეტი

„ჩანგკინგ ექსპრესი“ / Chungking Express (1994), ვონგ კარ-ვაი

„მანდაბი“ / Mandabi (1968), ოსმან სემბენე

„ოჰ, მზეო“ (1970) / Soleil O (1970), მედ ჰონდო

„ახალგაზრდა გოგონა“ / Den muso (1974), სულეიმან სისე

„ქარი“ / Finye (1982), სულეიმან სისე

„იელენი“ / Yeelen (1987), სულეიმან სისე

„მამა ამინი“ / Baba Amin (1950), იუსეფ შაჰინი

„ნაილის ვაჟიშვილი“ / Ibn el Nil (1951), იუსეფ შაჰინი

„კაიროს სადგური“ / Bāb al-Ḥadīd (1958), იუსეფ შაჰინი

„მიწა“ / Al-Ard (1969), იუსეფ შაჰინი

„ჯამილა, ალჟირიდან" / Jamila, the Algerian (1958), იუსეფ შაჰინი

„ალჟირის ბრძოლა" / La battaglia di Algeri (1966), ჯილო პონტეკორვო

„ცეცხლის წლების ქრონიკა" / Waqā' i' u sinīna l-jamri (1975), მუჰამედ ლახდარ-ჰამინა

„მონანგამბე" / Monangambé (1968), სარა მალდორორი

„სამბიზანგა" / Sambizanga (1972), სარა მალდორორი

„სასახლის დუმილი" / šamt al-quṣūr (1994), მოუფიდა ტლატლი

„კესი" / Kes (1968), კენ ლოუზი

„აღთქმული მიწა" / La tierra prometida (1972), მიგელ ლიტტინი

„სანტიაგოს აწვიმს" / Il pleut sur Santiago (1975), ელვიო სოტო

„გადასახლებულთა საუბრები" / Diálogos de exiliados (1975), რაულ რუიზი

3 ნაწილიანი „ჩილეს ბრძოლა: უიარაღო ხალხის ბრძოლა" / La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas (1975, 1976, 1979), პატრიციო გუსმანი