

KAMIL MINKNER*

Uniwersytet Opolski

ORCID: 0000-0001-9655-5075

W kierunku sztuki radykalnej polityczności. O filmach politycznych boliwijskiego kolektywu Ukamau

**On the path to a radical political art. on political films
og the Bolivian collectice Ukamau**

CYTOWANIE

Minkner, Kamil. 2020. „W kierunku sztuki radykalnej polityczności. O filmach politycznych boliwijskiego kolektywu Ukamau”. *Studia Krytyczne* 9: 11–33.

ABSTRAKT

Tekst przedstawia rozważania na temat twórczości boliwijskiego reżysera filmowego, Jorge Sanjinésa w szerokim kontekście społeczno-politycznym i artystycznym. Autor analizuje również manifest teoretyczny Sanjinésa (1976), w których wyłożył on podstawowe założenia zaangażowanego kina politycznego w Ameryce Łacińskiej. Tezą nadrzędną artykułu jest twierdzenie, że filmy Sanjinésa należą do kina radykalnej polityczności. Jest to kino odsłaniające fundamentalne sprzeczności społeczne, a zarazem aktywnie nawołujące do zmiany niesprawiedliwych warunków w systemie. Istotnym wyróżnikiem tego typu aktywności twórczej jest więc nie to, że polega ona na opowiadaniu o zmianie politycznej, ale ma być praktycznym instrumentem nowego, kontrhegemonicznego porządku politycznego. Wśród cech charakterystycznych tego kina wymienia się: ideologiczny sprzeciw wobec neokolonializmu, imperializmu i zapóźnienia społecznego; radykalną formę zrywającą z kodami narracyjnymi kina głównego nurtu; podziemne warunki produkcji; alternatywne formy dystrybucji omijające oficjalne kanały obiegu filmowego. Pod koniec rozważań autor zastanawia się nad współczesnym znaczeniem filmów Sanjinésa.

SŁOWA KLUCZOWE

kino polityczne, polityczność, kino społecznie zaangażowane, Trzecie Kino, Jorge Sanjinés, Nowe Kino Latynoamerykańskie.

ABSTRACT

The paper presents reflections on the movies of Bolivian film director Jorge Sanjinés in a broad socio-political and artistic context. The author also analyzes the theoretical mani-

* Instytut Nauk o Polityce i Administracji, Uniwersytet Opolski, ul. Katowicka 89, 45-061 Opole; e-mail: kminker@uni.opole.pl

festy of Sanjinés (1976), in which he laid out the basic assumptions of engaged political cinema in Latin America. The main thesis of the article is that Sanjinés's films belong to the cinema of the radical political. It is a cinema that reveals fundamental social contradictions, and at the same time actively calls for a change of unfair conditions in the system. An important distinguishing feature of this type of creative activity is not that it consists in a story about a political change, but is supposed to be a practical instrument of a new, counter-hegemonic political order. The characteristics of this cinema include: ideological opposition to neocolonialism, imperialism and social backwardness; a radical form that breaks with the narrative codes of mainstream cinema; underground production; alternative forms of distribution bypassing official film circulation channels. At the end of his deliberations, the author considers the contemporary meaning of Sanjinés's films.

KEY WORDS

political cinema, the political, social engaged cinema, Third Cinema, Jorge Sanjinés, New Latino Cinema.

Wprowadzenie

Film polityczny funkcjonuje zazwyczaj w dwojakim rozumieniu (Haas, Christensen i Haas 2015, 4–14). Po pierwsze, są to *dzieła o polityce*, a więc takie które wyróżnia temat, czy problematyka polityczna. Akcja tego typu utworów ma miejsce zazwyczaj w świecie wielkiej polityki, a ich bohaterami są politycy lub osoby z polityką powiązane (np. doradcy polityczni, dziennikarze, prokuratorzy, wojskowi itd.). Przykłady tego typu dzieł to chociażby *Z* (reż. Costa-Gavras), *Śmierć prezydenta* (reż. J. Kawalerowicz) albo *Idy marcowe* (reż. G. Clooney). Po drugie, filmy polityczne można pojmować jako *przekazy upolitycznione* z intencji twórcy, który swoim dziełem pragnie komentować życie społeczno-polityczne w charakterze przynależnego do elit symbolicznych podmiotu kształtującego dyskurs publiczny. W przypadku tego typu filmów tematyka jest drugorzędna, istotniejsza jest natomiast ideologiczna interpretacja wydarzeń przedstawionych w filmie. Mamy tu więc do czynienia z przypadkiem filmu jako zjawiska politycznego wtórnie. Fenomeny tego typu są polityczne nie w swej istocie, jak w przypadku władzy, ale m.in. z uwagi na pewien subiektywnie nadany sens, a więc wymowę polityczną, która sprawia, że dany obiekt spełnia określone funkcje polityczne albo może być przedmiotem politycznej konfrontacji, czy też środkiem jej prowadzenia (Karwat 2010, 75).

W poniższych rozważaniach proponuję rozpatrzeć jeszcze jeden wariant filmu politycznego, rzadko podnoszony w badaniach. Chodzi o film polityczny rozumiany w kategoriach *polityczności*. Chodzi mi tu szczególnie o ujęcie Chantal Mouffe (2008), wedle której pojęcie to wiąże się z ontologicznym wymiarem społeczeństwa, a więc z fundamentalnymi sprzecznościami społecznymi. Są one podstawą potencjalnego albo realnego konfliktu społecznego, którego nie da się rozwiązać w kompromisowy sposób. Siłą demokracji jest jednak możliwość przenoszenia antagonizmu z pola polityczności na agonizm w polu polityki. Polega to

na tym, że śmiertelni wrogowie zaczynają się traktować jako przeciwnicy, którzy fundamentalnie się różnią, ale nie negują drugiej stronie prawa do uczestnictwa we wspólnocie.

Za pomocą kategorii polityczności możemy analizować dowolny film, który wedle badacza może ujawniać, tematyzować albo wręcz przeciwnie skrywać i naturalizować społeczne antagonizmy. Rzadziej zdarzają się dzieła, których polityczność nie wynika z poznawczego zaangażowania badacza, ale ze świadomej intencji twórcy, by poprzez dzieło artystyczne prowadzić walkę polityczną. Mamy w takiej sytuacji do czynienia z najbardziej radykalnymi utworami, które nie tyle opowiadają o dialektyce społecznej, ale lokują się w samym środku antagonistycznych sprzeczności. Twórcy takich dzieł wchodzą w rolę nie tyle kogoś, kto przemawia z pozycji zewnętrznej lub neutralnej, czy też wprawdzie zaangażowanej, ale wyłącznie jako orędownik określonej sprawy politycznej w ramach demokratycznej debaty. Chodzi tu o odejście od agonizmu na rzecz antagonizmu, co stanowi otwartą artykulację pozycji konfliktowych, a nie ich tłumienie, neutralizowanie lub prowadzenie w bezpiecznych ramach dyskursu publicznego. Jeżeli uznamy za studiami kulturowymi, że kultura w swej istocie jest polityczna ponieważ jest sferą walki o dominujący kształt i treść znaczeń społecznych (Fiske 2010), to filmy, które proponują określić mianem radykalnej polityczności spełniają niezwykle istotną ideologiczną rolę na tym semantycznym poligonie obiegu znaczeń kulturowych. Wiąże się ona z budowaniem porządku kontrhegemonicznego. Hegemonia to forma dominacji, ale nie narzuca siłą, ale w sposób często niedostrzegalny dla poddanych, czy wręcz za ich aprobatą, co dzieje się poprzez instytucje opinii publicznej, czy stowarzyszenia obywatelskie (Gramsci 200, 65).

Istotne znaczenie w konstrukcji hegemonii ma także kultura popularna, gdzie według badaczy studiów kulturowych wytwarza się potoczny rozsądek, który sprawia, że ludzie nie tylko nie dostrzegają hegemonii, ale że wręcz ją współtworzą (Barker 2005, 91–92). Kultura w takim ujęciu jest więc miejscem naturalizacji relacji władzy. Ale kultura może być też miejscem denaturalizacji hegemonii, ujawnienia jej praktyk i zaproponowania alternatywy. I taka jest właśnie sztuka kontrhegemoniczna. I to podwójnie. W sensie negatywnym, sztuka radykalnej polityczności definiuje znaczenia alternatywne w stosunku do obowiązujących, a narzucanych przez podmioty hegemoniczne. W sensie pozytywnym, sztuka ta spełnia funkcję mobilizacyjną, pobudza świadomość, upodmiotawia wykluczonych i pozbawionych wpływu na władzę. Nader wszystko sztuka radykalnej polityczności jest zarazem sztuką zaangażowaną, jak i angażującą w tym rozumieniu, jakie nadał tym kategoriom badacz teatru Paweł Mościcki. Ten pierwszy aspekt wskazuje na programowe używanie przez twórców dzieł artystycznych jako instrumentów w realnym konflikcie politycznym. Film można więc traktować w takiej perspektywie jako przejaw artykulacji politycznej, a więc świadomego

zdefiniowania stanowiska politycznego przez twórcę, który w ten sposób wytycza cele i interesy grup społecznych, w imieniu których przemawia i w ramach konfrontacji z grupami przeciwstawnymi. W przypadku sztuki radykalnej polityczności sam wymiar zaangażowania jednak nie wystarczy, ponieważ typowa sztuka zaangażowana w rozumieniu Mościckiego dotyczy odmiennego definiowania problemów uznawanych w danej wspólności za polityczne. Dlatego konieczne jest uwzględnienie jeszcze aspektu angażowania, który wiąże się z demarkacją tego, co polityczne. Jak wskazuje Mościcki (2008, 18) w przypadku sztuki angażującej nie chodzi o zajmowanie pozycji w ramach politycznego sporu, ale o rozstrzygnięcie tego, jakie pozycje w ogóle istnieją, o co toczy się spór, jak jest definiowany oraz jakimi językami dysponujemy, by go opisać”. Sztuka angażująca dotyczy więc konfigurowania pola praktyk i form politycznie znaczących, denaturalizuje ustanowiony w danej społeczności konsens, iż pewne zjawiska nie są polityczne. To radykalne zerwanie z koncepcją sztuki neutralnej. Taka perspektywa koresponduje z podejściem Jacquesa Rancière’a (2007, 25), dla którego polityka zawsze wyraża się poprzez estetykę, a każda aktywność estetyczna jest jednocześnie polityczna. Wspólnie dokonują one podziału sfery zmysłowości w przestrzeni społecznej: „wydzielają przestrzeń i czas, podmioty i przedmioty, część wspólną i własną”.

Sztuka radykalnej polityczności jest dlatego tak istotna, że pozwala przekroczyć utrwalone i wydawałoby się naturalne linie graniczne tego, co polityczne. I zaproponować nowe. Tak rozumiana sztuka jest polityczna ponieważ jest realną praktyką polityczną. Dzieła radykalnej polityczności nie stanowią zwykłego komentarza do sytuacji politycznej; są jej częścią składową, a czasami dla tej sytuacji konstytutywną. W tekście chciałbym przepracować te założenia na przykładzie sztuki filmowej, która jest przypadkiem na tle innych rodzajów sztuki szczególnie z uwagi na wysokie koszty produkcji. Z tego powodu, nawet krytyczne wobec systemu filmy, ale realizowane w jego ramach (produkowane z pieniędzy instytucji państwowych i dystrybuowane w oficjalnym obiegu), nie mają charakteru w pełni subwersywnego i mogą się narazić na zarzut reprodukcji ideologicznej. W przypadku filmów radykalnej polityczności, ich twórcy pragną więc przełamać dialektykę wewnętrzną, która polega na pozycjonowaniu się w ramach systemu, by wyrazić w stosunku do niego opór i ulokować się na pozycjach dialektyki zewnętrznej, aby przemówić niejako z zewnątrz systemu, co stanowi przejaw działania strukturalnie transformacyjnego.

Dzieła, które mają wpisywać się w zarysowany powyżej program powinny spełniać przynajmniej trzy ważne założenia. Po pierwsze, winny mieć one radykalnie odmienny przekaz ideologiczny od oficjalnie obowiązującego. Bez względu na tematykę, czy miejsce akcji, ideologiczna definicja sytuacji pokazanych w filmie powinna być czyniona w kategoriach dialektycznych, co ważne twórca nie powinien lokować

się w bezpiecznym środku tylko na pozycjach radykalnie kontrhegemonicznych. Tak rozumiana ideologia, nie stanowi więc zwykłej krytyki systemowych aberracji, czy nawet strukturalnych uwarunkowań systemu. Poprzez określone stanowisko ideologiczne twórca *de facto* odrzuca system i rządzące nim elity, traktując je w kategoriach Schmittowskiej wrogości (Schmitt 2000, 191–250). Po drugie, sztuka radykalnej polityczności, musi szukać alternatywnego języka, a tym samym odmiennej formy w stosunku do klasycznych konwencji narracyjnych. W przypadku filmu szczególnie istotna była konfrontacja w latach 60. i 70. XX wieku radykalnych twórców i krytyków z włoskimi i francuskimi reżyserami filmów politycznych (np. Elio Petri, Francesco Rosi, Costa-Gavras), którzy realizowali odważne, demaskatorskie dzieła, ale w głównym nurcie produkcji i z uwzględnieniem dystrybucji kinowej. Radykalnie lewicowi krytycy z pisma „Cinetique” uważali, że autorzy tych „tak zwanych” przez nich filmów politycznych, bez względu na radykalizm wypowiedzi dokonywali jedynie spektakularyzacji polityki za pomocą komercyjnej i atrakcyjnej dla widza formy, eksploatując w celach handlowych sceny z życia politycznego (*Praktyka projekcji filmowej* 2002, 236–237). W praktyce więc pomimo krytyki i tak wspierali system. Podobnie uważali walczący twórcy, jak Jean-Luc Godard po 1968 roku, według którego prawdziwe polityczne kino miało posługiwać się radykalnymi środkami wywiedzionymi z koncepcji teatralnej Bertolta Brechta. Uznano, że głównym sposobem, który miał prowadzić do zmiany postaw politycznych wśród ludzi powinno być permanentne obalanie wrażenia rzeczywistości, a więc przypominanie, że widz jedynie uczestniczy w spektaklu filmowym. Godard przekonywał także, że kino polityczne nie polega na filmowaniu tematów politycznych, ale na filmowaniu w sposób polityczny (Mazierska 2010, 52). Typ tropem pójdzie wielu twórców latynoamerykańskich, ale twórcy bardziej konwencjonalnego kina politycznego, jak włoski filmowiec Gillo Pontecorvo nie zgadzali się z tymi zarzutami. Twierdzili, że producenci mogą finansować filmy niezgodne ze swoim interesem klasowym, jeżeli mogą na tym zarobić (Georgakas i Rubenstein 1983, 95). Zarzucali także twórcom takim jak Godard, że robią kino awangardowe dla niewielkiej grupy osób. To przestroga nadal aktualna. I dlatego należy uwzględnić jeszcze trzecie założenie. Dystrybucja filmu radykalnej polityczności powinna funkcjonować poza systemem instytucjonalnym, ale jednocześnie niezwykle istotne jest zapewnienie możliwie szerokiego kontaktu z publicznością, która poprzez zaangażowany kontakt z dziełem ma wejść na pozycje podmiotowe i partycypacyjne w procesie politycznym.

W niniejszym artykule postaram się wykazać, że z wyłożonymi tu teoretycznie założeniami mieliśmy do czynienia w przypadku kina boliwijskiego w latach 60. i 70. XX wieku, a przede wszystkim w filmach jego najwybitniejszego twórcy, Jorge Sanjinésa, którzy w ramach stworzonego przez siebie kolektywu twórczego Ukamau na krótki czas wyniósł

kino swojego kraju na wyżyny światowej sztuki radykalnej politycznie. W tekście wypunktuję przykłady tego, że Sanjinés był artystą zaangażowanym, a jego celem było pobudzanie świadomości prostych chłopów boliwijskich pochodzenia indiańskiego. Świadczą o tym nie tylko jego praktyczne dokonania artystyczne, ale również namysł teoretyczny, który sprawiał, że film był dla niego swego rodzaju narzędziem walki politycznej, którą postrzegał w kategoriach kontrhegemonicznych. Na podstawie przeprowadzonych wywodów postaram się we wnioskach końcowych odpowiedzieć na pytanie o sens współczesnych analiz takich filmów bojowych, jakie realizował Jorge Sanjinés.

Filmy jako narzędzie walki politycznej

Dokonania radykalnego kina boliwijskiego, które są właściwym przedmiotem dalszych refleksji wpisywały się w szerszy nurt Nowego Kina Latynoamerykańskiego lat 60. i 70. XX w. W latach 60. XX wieku kinematografie Ameryki Łacińskiej stały się jednym z najciekawszych zjawisk artystycznych na filmowej mapie świata. Z jednej strony, rozwijały się one zgodnie z narodową specyfiką; z drugiej – wykazywały wiele cech wspólnych, szczególnie łączenie autorskiej, często nowofalowej formy dzieła z ideologicznym i politycznie zaangażowanym przekazem (Pick 1996, Królikowska 1988 i Minkner 2015). Glauber Rocha, reprezentant cinema nôvo, czyli brazylijskiej odmiany tego nurtu twierdził, że „kino komercyjne to synonim tradycji, a kino autorskie to odpowiednik rewolucji” (Burton 1978, 53). Pod względem społecznym filmowcy latynoamerykańscy działali w warunkach niedorozwoju społecznego (neokolonialna zależność, bieda, analfabetyzm), z którymi zazwyczaj nie radziła sobie oligarchiczna władza polityczna i elity społeczno-kulturalne. Mając na uwadze te niesprzyjające warunki, twórcy filmowi chcieli włączyć się w ich zmianę. Z tego powodu, Julianne Burton (1978: 49–76) nazywa Nowe Kino Latynoamerykańskie kinem sprzeciwu politycznego. Artyści używali filmu, by wyrazić swój opór wobec establishmentu politycznego i niedemokratycznych struktur władzy; wobec elit społecznych petryfikujących recesywne warunki społeczno-ekonomiczne; wobec neokolonialnego wpływu i ingerencji mocarstw, głównie USA. Film postrzegano w tym względzie jako środek poszerzania świadomości politycznej i aktywizowania mas.

Pomimo wspólnych założeń nadrzędnych, Nowe Kino Latynoamerykańskie było wysoce zróżnicowane. W jego obrębie mieszczą się dokonania zarówno kina krytycznego wobec systemu niedemokratycznego, niemniej jednak realizowane w ramach jego instytucji i do pewnego stopnia za ich zgodą (np. brazylijskie *cinema nôvo*), ale też kina rewolucyjnego, które włączało się w proces transformacji społecznej i kreowania nowej świadomości jednostkowej i zbiorowej, czego najlepszym wyrazem było kino kubańskie po przejęciu władzy przez Fidela Castro (Gawrycki

2013). Był wreszcie trzeci nurt, zapewne najbardziej radykalny, czyli tzw. kino walczące lub bojowe, określane często mianem kina partyzanckiego (*guerilla cinema*). Leon G. Campbell i Carlos E. Cortés (1979, 385) podkreślają, że kino bojowe należało do tzw. „drugiej generacji” Nowego Kina Latynoamerykańskiego. Cechą charakterystyczną pierwszego okresu było pokazywanie biedy i zacofanych warunków społecznych, aby w ten sposób pobudzić świadomość zbiorową. W drugim okresie, filmowcy pragnęli włączyć się za pomocą swoich dzieł w realną rewolucyjną akcję polityczną, aby zmienić niesprawiedliwe warunki społeczne. W innym miejscu, na przykładzie filmów argentyńskich dowodziłem, że były to filmy zaangażowane ideologicznie, realnie przeciwne władzy i systemowi politycznemu, a w związku z tym realizowane i dystrybuowane nierzadko nielegalnie albo nieoficjalnie. Ukazałem również, że filmy walczące realizowane są w warunkach podziemnych, kiedy występuje wysoki stopień napięcia i gwałtowności konfliktu politycznego, niemniej wynik walki nie jest jeszcze przesądzony (Minkner 2016, 223–258). W poniższych rozważaniach zamierzam pokazać, że podobne prawidłowości można zauważyć także w walczącym kinie w Boliwii. Tyle że w porównaniu z Argentyną, kino to było nie tylko formacją oporu wobec autorytarnej władzy, ale w dużo wyższym stopniu stanowiło ono płaszczyznę integracji społecznej i konstytuowania tożsamości podmiotu kontrhegemonicznego – miejscowych Indian, którzy byli jednocześnie biednymi chłopami.

Filmy boliwijskie z okresu walczącego należy także odróżnić od walczących filmów francuskich realizowanych po maju 1968 przez takich reżyserów, jak Jean-Luc Godard. Filmy francuskie również były radykalne politycznie i ideologicznie, zarówno w treści, jak i w formie, ale ponieważ powstawały w realiach państwa demokratycznego, dlatego były realizowane legalnie, co najwyżej niezależnie. Zarówno filmy boliwijskie, jak i francuskie były również dystrybuowane alternatywnie, poza salami kinowymi. O ile jednak we Francji to był wybór, to w Boliwii odmienne kanały dystrybucji okazywały się jedyną możliwością. Dobitnie wypowiedział się na ten temat najwybitniejszy boliwijski twórca, Jorge Sanjinés. Jak podkreślał progresywne wybory estetyczne twórców walczących podyktowane były przede wszystkim ograniczeniami infrastrukturalnymi. W tym kontekście odróżnia on dokonania filmowców walczących w Ameryce Łacińskiej i na Zachodzie, którzy, jak Godard działali w ramach znakomicie rozwiniętego przemysłu filmowego i świadomie się od niego odwracali. Ich działania twórcze nie wynikały dla Sanjinésa z uświadomionych podstaw materialnych (Hanlon 2009).

Charakterystyczną cechą kina walczącego w Ameryce Łacińskiej była nie tylko polityczna samoświadomość jego twórców, ale też teoretyczny namysł nad recesywnymi warunkami społecznymi i polityczną rolą sztuki w procesie ich zmiany. Wyrazem tych przemyśleń były liczne manifesty twórcze. Jednym z pierwszych, a zarazem najsłynniejszych

wystąpien była *Estetyka głodu* Glaubera Rochy (1965). Manifest definiował głód w Brazylii nie tyle jako problem społeczny, ale samą istotę tamtejszego społeczeństwa. Rocha wiązał petryfikację kultury głodu z dominacją neokolonialnej struktury ekonomicznej i kulturowej, która generuje społeczne antagonizmy. Jedyną drogą rozładowania nagromadzonych latami napięć miała być przemoc, określana „najbardziej szlachetną manifestacją kulturową głodu”. Autor nie uznawał jej za przejaw prymitywizmu, ale akt rewolucyjny, pozwalający zainicjować proces, w którym „kolonizator staje się świadomy kolonizowanego” (Johnson, Stam 1995, 70). Z tych wszystkich powodów filmy Rochy takie jak *Antonio das Mortes* były pełne okrucieństwa i przemocy. Rozumowanie Rochy było nad wyraz podobne do wniosków innego radykalnego obserwatora procesów społecznych w krajach Południa, Frantza Fanona, który oskarżał państwa zachodnie o neokolonializm uniemożliwiający rozwój społeczny. Zdaniem Fanona (1985), neokolonializm opierał się na przemocy i dlatego jego odrzucenie również musiało zakładać środki radykalne. Tylko w ten sposób miejscowa ludność mogła uwolnić się od kompleksu niższości wobec kolonizatora albo oprawcy. Jak twierdzi Scott L. Baugh (2004, 56–65) wszystkie manifesty radykalnych i krytycznych twórców z Ameryki Łacińskiej chciały zerwać z propagowanymi w latach 60. zachodnimi wizjami rozwoju tego kontynentu, które winiły za jego niedorozwój społeczności latynoamerykańskie i proponowały w zamian kapitalistyczną terapię. Tymczasem, dla twórców manifestów, którzy byli zarazem twórcami filmowymi, to rozwój w stylu zachodnim był głównym źródłem problemów. Tego typu wnioski pozwalają postawić hipotezę, że dokonania kina bojowego oraz czyniona wokół tych dokonań refleksja teoretyczna samych twórców była zapowiedzią nurtu postkolonialnego, który nadejdzie dopiero pod koniec lat 70. XX wieku. Podobnie jak późniejsi badacze postkolonialni, tak też autorzy kina walczącego wychodzili z założenia, że kultura w krajach rozwijających się to pole bitwy ponieważ jest ona poddana, podobnie jak cały system społeczny, kontroli państw zachodnich i korporacji kapitalistycznych. Sprawia to, że ludność z państw peryferyjnych nie ma możliwości artykulacji kulturowej zgodnej z rodzimą tradycją (Burzyńska i Markowski 2007, 549–560). Realizowane filmy miały te ograniczenia przełamywać.

Z punktu widzenia kina bojowego najważniejszy pod względem rezonansu artystycznego, społecznego i politycznego okazał się manifest z roku 1969 zatytułowany *W kierunku Trzeciego Kina* autorstwa Fernando Solanasa oraz Octavia Getiny (1976: 44–64). Obaj autorzy sprzeciwili się nie tylko kinu komercyjnemu rodem z Hollywood (pierwsze kino), ale także autorskim filmom artystycznym (drugie kino). Ich zdaniem obie kategorie filmów alienują widza. Realną alternatywą jest tzw. trzecie kino, prawdziwe kino dla mas. Autorzy wierzyli, że nie może być ono wchłonięte przez system ponieważ wyraża potrzeby niezgodne z jego logiką oraz walczy z nim bezpośrednio. Faworyzowali kino do-

kumentalne, ale uznawali, że konwencja jest wtórna w stosunku do celów politycznych. Działając na rzecz świadomego odbioru filmowej walczącej chcieli doprowadzić do zaangażowania ideologicznego widza, a ostatecznie jego politycznej partycypacji. Chodziło o kreowanie dyskusji jako wydarzenia politycznego, podczas albo po projekcji filmowej. W wyniku dyskusji bierny widz miał stać się podmiotem w procesie politycznym. Swoją działalność twórczą filmowcy pojmowali w kategoriach kolektywnej dekolonizacji świadomości widza prowadzonej równolegle na płaszczyźnie zewnętrznej i wewnętrznej. Ta pierwsza obejmowała konieczność destrukcji systemu, a ta druga uderzała we wzorce wroga wewnętrznego, który był efektem praktyk neokolonialnych na płaszczyźnie świadomości. Bojowy program artystyczny wyłożony przez obu autorów opierał się na założeniu, iż kamera „jest niewyczerpanym źródłem przechwytywania bojowych obrazów; projektor filmowy to pistolet, który strzela 24 klatkami na sekundę” (Solanas, Getino 1976, 58). Getino i Solanas podkreślali również, że ich manifest nie był li tylko wyłożeniem teorii, a miał swoje osadzenie w realnych doświadczeniach zrealizowanego przez nich filmu dokumentalnego *Godzina pieców* (*La hora de los hornos*, 1968).

Podobne manifesty były przygotowywane przez radykalnych twórców także w innych krajach. Ich założenia były stosunkowo podobne. Z uwagi na brak miejsca przyjrę się bliżej manifestowi Jorge Sanjinésa, ponieważ to jego dokonania artystyczne będą w dalszej części poddawał analizie. Filmy te, podobnie jak w przypadku Getina i Solanasa były traktowane przez badaczy jako broń w rewolucyjnej walce (Campbell, Cortés 1979). Swoją manifest Sanjinés zatytułował *Problemy formy i treści kina rewolucyjnego*, a opublikował go dopiero w 1976 roku, kiedy zrealizował już najważniejsze filmy. Z drugiej strony, tekst można interpretować w kategoriach swego rodzaju bilansu twórczego, w którym autor przedstawił swoją koncepcję artystyczno-polityczną (Sanjinés 2014, 286–294).

Już w pierwszych wersach swojego manifestu, Sanjinés stwierdza, że kino rewolucyjne musi mieć adekwatną do treści formę. Bez tego ostrze ideologiczne zostanie stępione, a przekaz będzie jedynie powierzchowny. Sanjinés podkreślał, że kino rewolucyjne jest od początku do końca aktywnością kolektywną. Artyści rewolucyjni muszą się wyzbyć indywidualizmu – zarówno postrzegania siebie jako jednostkowych artystów, ale także opowiadania historii z punktu widzenia jednostek. Dlatego kino radykalne nie podejmuje problemów pojedynczych ludzi, jak w kinie zachodnim, ale ludu jako pewnej całości. Burżuazyjne kino zdaniem Sanjinésa wyolbrzymia problemy indywidualne, jak nerwice, czy samotność. Należy na te problemy spoglądać w szerszym kontekście społecznym, wtedy ich znaczenie ulega zmniejszeniu. Pojedynczy bohater jest więc ważny o tyle, o ile stanowi nośnik rozumowania bohatera zbiorowego i kiedy jest dla niego zrozumiały. Chcąc zapewnić tego typu

historie należy postarać się o zbudowanie rzeczywistych więzi pomiędzy ekipą filmową a masami społecznymi. Nie chodzi więc tylko o to, żeby film był realizowany przez kolektyw artystyczny, ale żeby grupowa praca nad nim uwzględniała bliskie relacje ze społecznościami, o których się opowiada. To nie reżyser ma bowiem odgórnie tworzyć opowieść, ale to lud ją tworzy poprzez filmowca, który jest tylko rodzajem pośrednika. Podobnie jak wielu twórców radykalnych, Sanjinés pragnie również oddziaływać na świadomość widza. Jak stwierdzi, kino rewolucyjne nie może stosować tych samych technik, co kino imperialistyczne, które widza usypia, łagodzi myśli, a ostatecznie podporządkowuje. W odróżnieniu od tego typu taktyki, kino rewolucyjne ma przede wszystkim stymulować widza do myślenia. W odróżnieniu od kina burżuazyjnego twórcy rewolucyjni nie mogą w związku z tym dawać łatwych recept i wyjaśnień. Sanjinés twierdził, że należy przekazywać idee w całej ich głębi, a wizję artystyczną wiązać z zasobami kulturowymi widowni. Ale najpierw trzeba te zasoby przepracować. Komentując realizację swojego najważniejszego filmu, *Krwi kondora*, podejmującego problem sterylizacji indiańskich kobiet, Sanjinés stwierdził, że ważny był dla niego i jego ekipy cel polityczny, aby pokazać w sposób realistyczny rzeczywistą sytuację w Boliwii. Ale z czasem ważniejsze okazało się poszerzanie ich własnej świadomości politycznej w zderzeniu z Indianami. Jak Sanjinés szczerze przyznaje, początkowo twórcy filmu traktowali rdzennych mieszkańców Boliwii z góry i chcieli filmować to, co sami uważali za słuszne. Z czasem jednak nawiązana relacja sprawiła, że punkt widzenia twórców zaczął ustępować punktowi widzenia Indian. W ten sposób dokonywała się postulowana przez Sanjinésa sytuacja, w której to potencjalny odbiorca staje się autorem.

Chciałbym teraz przeanalizować, jak te teoretyczne założenia z różnych manifestów przekładały się na poziom praktyk artystycznych o politycznym znaczeniu.

Boliwijskie filmy polityczne Jorge Sanjinésa i ich polityczny kontekst

W roku 1952 władzę w Boliwii w wyniku swego rodzaju społeczno-politycznej rewolucji przejęła partia MNR (Rewolucyjny Ruch Nationalistyczny), a szefem państwa został Victor Paz Estenssoro. Nowa formacja wprowadziła powszechne prawo wyborcze, dokonała reformy rolnej poprzez rozparcelowanie wielkich latyfundiów, zorganizowała podstawową opiekę zdrowotną, znacjonalizowała kopalnie cyny (Calvocoressi 1998: 803). Paradoksalnie cele te, które w tamtych warunkach politycznych były postrzegane jako lewicowe, realizowano z finansowym wsparciem USA. Amerykańscy architekci polityki zagranicznej w stosunku do Ameryki Łacińskiej, chcieli uczynić z Boliwii modelowy przykład przebudowy archaicznych struktur społecznych bez komunistycznego

radykalizmu rewolucyjnego (Siekmeier, 92–94). Do połowy lat 60. tego typu polityka zapewniała względną stabilność społeczno-polityczną.

W 1964 roku w wyniku wojskowego zamachu stanu doszło do załamania się demokracji w Boliwii pod pretekstem wzmacniania rewolucji, walki z komunizmem oraz korupcją dotychczasowych liderów. Wydarzenie to zapowiadało okres niestabilnych rządów autorytarnych z ogromną rolą wojska. W Boliwii, podobnie jak w wielu innych krajach latynoamerykańskich rola wojska w polityce była znacząca. Czasami oznaczało to czyste dyktatury wojskowe, kiedy to armia sprawowała władzę bezpośrednio, a czasami były to rządy cywilne z aprobatą wojskowych, kiedy to armia rządziła pośrednio (Spyra 2015, 348–360). Jak twierdzi Amos Perlmutter (1969, 382–404), tego typu systemy można określić mianem pretoriańskich – wojskowi stoją na straży interesów klas rządzących, a zarazem sami są ich składową. Oznaczało to, że wojskowi realnie kontrolowali sytuację społeczno-polityczną w takich krajach, zmiany prawa, a szczególnie procesy alternacji władzy uzależniając od siebie polityków cywilnych oraz biurokrację. Nawet kiedy rząd miał charakter cywilny armia w każdej chwili mogła zaingerować i go obalić. Odnosząc te ogólne założenia do Boliwii, James Malloy (1977, 478) posługuje się pojęciem „pretoriańskiego społeczeństwa” (*praetorian society*). Chodzi mu o sytuację mobilizacji politycznej grup społecznych, która wydostała się poza funkcjonujące w danym systemie instytucje polityczne, ponieważ nie były one w stanie kontrolować owych zmobilizowanych społecznych sił. Sam termin Malloy zaczerpnął od Samuela Huntingtona (1969, 196–197), wedle którego w systemach władzy pretoriańskiej całe społeczeństwo ma pretoriański charakter. Z jednej strony, władza nad systemem jako całością jest przejściowa, a słabość instytucji politycznych sprawia, że autorytet i urząd można łatwo zdobyć i łatwo stracić. Zmiany, których dokonują jednostki, są zatem narzucane raczej w wyniku przeniesienia lojalności z jednej grupy społecznej do drugiej, a nie przez poszerzenie lojalności z ograniczonej grupy społecznej do instytucji politycznej ucieleśniającej wielorakość interesów. Z drugiej strony, słabe instytucje nie pełnią funkcji regulujących konflikty między grupami społecznymi, które w związku z tym zderzają się ze sobą z nagą siłą bez pośrednictwa władzy posiadającej legitymację społeczną. Dlatego wśród środków działania politycznego i obsady urzędów wymienić można formy wskazujące na niski stopień stabilności społecznej: korupcję, demonstracje, zamieszki, łapówki, a ostatecznie zamachy stanu.

Wszystkie te złożone uwarunkowania znalazły swojej odzwierciedlenie w Boliwii i wpłynęły na wysoki stopień napięcia i gwałtowności wewnętrznego konfliktu politycznego w tym kraju. Zdarzało się, że szefem państwa zostawał głównodowodzący armią boliwijską, jak było to w przypadku generała Alfredo Ovando Candii, który przez 13 miesięcy lat 1969–1970 sprawował naznaczoną przemocą władzę dyktatorską o populistycznym charakterze. Częste zamachy stanu prowadziły także

do zmiany kursu politycznego. Zdarzali się prezydenci o sympatiach lewicowych, forsujący nacjonalizację (Juan Torres), ale i konserwatyści, stawiający na sojusz z USA i wspieranie oligarchii (Hugo Banzer Suárez). Wielu, jak René Barrientos Ortuño, lawirowało pomiędzy zyskaniem poparcia mas a twardą polityką wspierającą prywatny biznes (Morales 2003, 171).

Zagrożenia ze strony autorytaryzmu, a zarazem rozbudzone licznymi zamachami stanu emocje polityczne wśród społeczeństwa, sprawiły, że kino boliwijskie miało zdecydowanie bojowe i radykalne ideologicznie ostrze. Polityczna niestabilność sprawiła, że radykalni filmowcy boliwijscy chociaż pracowali bez wsparcia państwa, często w atmosferze prześladowań, byli w stanie znaleźć niewielką przestrzeń do realizacji swoich projektów artystyczno-politycznych. Ich cele nie miały jednak uderzać wyłącznie w politykę i ekonomię państwa, ale także w pewien model ładu społeczno-kulturowego związanego ze strukturą etniczną kraju. Specyfika społeczeństwa boliwijskiego polega na dominacji grup rdzennych mieszkańców, przede wszystkim Indian z ludów Keczua, Ajmara i Guarani. W Boliwii, jak w żadnym innym kraju latynoamerykańskim walka polityczna i ideologiczna o tożsamość kulturową narodu wymagała uwzględnienia dorobku i znaczenia historycznego Indian. To ich punkt widzenia starali się brać pod uwagę filmowcy, analizujący w swoich dziełach ekonomiczną, społeczną i polityczną niesprawiedliwość w kraju, co z kolei nie podobało się władzy. Przekonał się o tym najważniejszy filmowiec boliwijskiego kina walczącego, Jorge Sanjinés. Po prezentacji w FilMOTECE Narodowej w Paryżu swojego debiutanckiego filmu, *Ukamau*, podszedł do niego ambasador Boliwii i stwierdził, że jest mu wstyd, bo teraz świat uzna, że Boliwijczycy są rasą Indian (Hanlon 2009, 25–26).

Od czasów przejścia władzy przez MNR miejsce Indian w społeczeństwie było niezwykle istotnym elementem polityki kulturalnej państwa. Artystów starano się wprzęgnąć w projekt ideologicznej hegemonii, który przewidywał tworzenie homogenicznego społeczeństwa narodowego. Takie funkcje miało również kino, które dawało możliwość dotarcia z tymi założeniami do szerokiego grona odbiorców (Wood 2006). Problemem był fakt, że w Boliwii jeszcze w latach 50. nie było niemal żadnych tradycji filmowych. Jedynym aktywnym twórcą był wówczas Jorge Ruiz. Jego znaczenie dla późniejszych radykalnych filmów było jednak spore. Po zwycięstwie ruchu rewolucyjnego MNR (1952) to on przyczynił się do powstania rok później Instytutu Filmowego. To on również pierwszy eksperymentował z nieprofesjonalnymi aktorami, a przede wszystkim wprowadził na ekrany tematykę indiańską, która sama w sobie niosła wyrotowy przekaz. Jego debiut fabularny *Variante* (1959), chociaż miejscami krytyczny wyrażał jednak ideologiczne cele władzy, która pragnęła narzucić miejscowym Indianom wizję nowoczesnego państwa zrywającego z feudalną przeszłością (Barnard, Rist 2013: 89–91). Na

dodatek konwencja filmu nawiązywała do tradycyjnego melodramatu, a nie do kina bojowego.

Kino radykalne w Boliwii wiązało się jednak z zupełnie odmiennym programem, na który składały się takie elementy, jak: bojowy przekaz, zdecydowanie krytyczny wobec polityki władz oraz eksperymentalna, przede wszystkim *quasi*-dokumentalna forma estetyczna. Wyrazem tych założeń była działalność Jorge Sanjinésa i jego grupy artystycznej. Ten wybitny reżyser, urodzony w 1936 roku, studiował filozofię na Katolickim Uniwersytecie w Chile, a jednocześnie uczęszczał na prowadzone tam zajęcia filmowe. Po powrocie do kraju, na początku lat 60. rozpoczął współpracę ze scenarzystą Oscarem Sorią oraz przyszłym producentem Ricardo Radą. Dążąc do stworzenia środowiska filmowego oraz do pobudzenia u widzów odpowiedniej wrażliwości filmowej, stworzyli klub dyskusyjny i szkołę filmową. Ich współpraca nabrała bliskości i rozpędu w ramach kolektywu filmowego Ukamau, do którego dołączył operator i późniejszy reżyser Antonio Eguino. Nazwa grupy wzięła się od tytułu pierwszego zrealizowanego przez Sanjinésa filmu pełnometrażowego (1966), który został zablokowany przez władzę (Sánchez-H., 91 i n.).

Pierwszym filmem Sanjinésa był krótkometrażowy, trwający 10 minut dokument *Rewolucja* (*Revolucion*, 1963), który zdobył w 1964 roku nagrodę im. Jorisa Ivensa na festiwalu w Lipsku. Już w tym dziele Sanjinés dał się poznać jako przyszły bojownik kina. Oglądamy tutaj swego rodzaju rekonstrukcję rewolty, która doprowadziła do władzy ugrupowanie MNR i jego lidera Estenssoro. Rebelia i towarzyszące jej zamieszki stanowiły zacyzn demokratycznej rewolucji, która miała odmienić los biednych mieszkańców Boliwii. Dokument składał się z trzech sekcji. Najpierw oglądaliśmy wynędzniałych i biednych ludzi w podglądanych scenkach rodzajowych, następnie pojawiały się zdjęcia z rewolty, którą bezlitośnie dławilo wojsko i ostatecznie przyglądaliśmy się z bliska biednym dzieciom. Ciekawym zabiegiem był montaż skojarzeniowy, który połączył zdjęcia z rebelii z początku lat 50. z pokazanymi na początku zdjęciami filmowymi biednych ludzi, które zostały zrealizowane na potrzeby filmu. Te nowe fotografie odwzorowywały sytuację z początku lat 60., dowodząc tym samym, że nic się nie zmieniło i walka jest nadal potrzebna. Z powodu rewolucyjnej wymowy film został zakazany przez demokratyczny rząd Estenssoro, chociaż mogło go zobaczyć ok. 30 tysięcy widzów podczas pokazów urządzanych na uczelniach, czy w kopalniach (Hanlon 2009, 36–38). Wynika z tego, że już na bardzo wczesnym etapie rozwoju twórczego Sanjinés nastawiony był na alternatywne formy dystrybucji, które wykraczały poza oficjalne instytucje kinematograficzne.

Następne filmy Sanjinés zrealizował dzięki instytucjonalnemu wsparciu Instytutu Filmowego, którego był szefem w latach 1965–1966. Wydatnie zwiększył wówczas produkcję filmową w Boliwii. Za jego czasów zrealizowano 27 kronik filmowych, 4 dokumenty oraz 2 fabuły autorstwa

samego Sanjinésa (Armes 1992, 296). Władza liczyła zapewne, że będzie w stanie wpisać niepokornego reżysera w system na własnych warunkach, co jednak się nie powiodło ponieważ oba filmy zrealizowane pod auspicjami Instytutu kontynuowały krytyczny kurs obrany w *Revolucji*.

Pierwszym filmem Sanjinésa zrealizowanym po *Revolucji* był utwór *Aysa!* (1965). Był to średniometrażowy film ukazujący pracę górników w kopalni cyny, która jest głównym surowcem mineralnym Boliwii i podporą boliwijskiego eksportu. Reżyser przedstawił górników, jako dobrze zorganizowaną grupę społeczną i potencjalny podmiot polityczny o rewolucyjnym znaczeniu. Już w tym wczesnym filmie reżyser zaczyna wypracowywać także swoje metody pracy, angażując aktorów nieprofesjonalnych. Kolejnym filmem Sanjinésa był utwór *Ukamau* (1966), w którym reżyser przedstawił historię zdesperowanego Indianina, mszczącego się na Metysie za gwałt na żonie. Twórca filmu dowodził, że wśród Indian narasta społeczne niezadowolenie, co może prowadzić do eskalacji postaw skrajnych. Był to pierwszy film w Boliwii, którego twórca nie tylko starał się przedstawić złożoną sytuację biednych indiańskich chłopów, ale uczynił to z ich perspektywy (Dagron 1987, 247–249).

Oba wymienione, wczesne filmy Sanjinésa miały pewne wspólne cechy, które odróżniają te dzieła od następnych dokonań. W obu przypadkach, a zwłaszcza w *Ukamau*, twórcy pokazali biedę boliwijskich Indian, ale nie wyjaśnili skąd się ona bierze, jakie są mechanizmy społeczno-ekonomicznej eksploatacji i jak zmienić niesprawiedliwe warunki życia grup wykluczonych. Drugą cechą łączącą oba dzieła jest ukierunkowanie optyki na bohaterów samotnych, funkcjonujących w izolacji, działających niezależnie. W filmie *Aysa!* oglądamy samotnego górnik, a w *Ukamau* Indianina, który mszcząc się ucieka od działania kolektywnego na rzecz samotnej zemsty (Dagron 1987: 248). Zarazem oba filmy, a szczególnie *Ukamau*, można już ujmować w ramach programu walczącego. Świadczą o tym okoliczności powstania tego dzieła, a następnie konsekwencje dla jego twórców. Filmowcy ukryli swoje prawdziwe intencje przed władzą, która domagała się przeczytania scenariusza i dostarczyli jej fikcyjny tekst do zatwierdzenia. W zemście, już po realizacji filmu, władza nakazała zniszczyć wszystkie kopie filmu wraz z negatywami, wyrzuciła filmowców z pracy i rozwiązała Instytut. Nie ulega wątpliwości, że zarówno *Aysa!*, jak i *Ukamau*, może jeszcze subtelnie, ale podkopywały już ówczesną politykę społeczno-kulturalną państwa i wyraźnie różniły się od innych produkcji Instytutu, szczególnie kronik, które miały wspierać reformy dokonywane przez władzę oraz ideę jednego homogenicznego narodu. Jak twierdzi David Wood, omawiane tu dwa filmy Sanjinésa wyrażały zdecydowanie krytyczny stosunek do tej polityki. Wood uważa, że w *Ukamau* twórca używa strategii awangardy europejskiej, wykorzystując jej irracjonalistyczny potencjał do podminowania uniwersalnych i racjonalistycznych strategii Zachodu. W ten sposób dzięki eksperymentalnemu montażowi

czy ekspresjonistycznym zdjęciom twórca działał bardziej na podświadomość widza dla celów rewolucyjnej walki. Sprawiało to jednak, że widzowie nie rozumieli tych filmów, ponieważ reżyser patrzył na Indian jakby z zewnątrz. Problem ten wiązał się z dość istotną sprzecznością w działaniach środowiska filmowego, którego członkowie byli reprezentantami liczącej 10% białej mniejszości kraju, należącymi do miejskiej klasy średniej, a zarazem ich celem była analiza i zmiana warunków życia rdzennej ludności kraju. Późniejsza ewolucja w stylistyce filmów kolektywu Ukamau była m.in. wynikiem przetwarzania tych sprzeczności (Burton 1978). Z drugiej jednak strony, nowatorska forma estetyczna obecna już w pierwszych filmach Sanjinésa dowodzi, że od początku jego twórczej drogi miał on cele szersze niż tylko pobudzanie do walki samych boliwijskich Indian. Zdaniem Wooda (2006, 79–80) stosując estetykę międzynarodowej awangardy reżyser przygotowywał pole dla podważenia dyskursu homogenizującego awizując potrzebę umiędzynarodowienia walki Indian o swoje prawa w ramach całej Ameryki Łacińskiej.

Kolejne filmy Sanjinésa można uznać za przejaw radykalizacji przedstawionych powyżej założeń. W poszczególnych dziełach reżyser będzie starać się zgłębiać mechanizmy eksploatacji Indian na różnych płaszczyznach, formułując zarazem cele wspólnej walki przeciwko społecznej niesprawiedliwości w Boliwii, jak również w całej Ameryce Łacińskiej. Z powodu działalności poza oficjalnymi strukturami instytucjonalnymi, na poły nielegalnie, filmy te można uznać za czyste przykłady kina walczącego. Pierwszym z tych utworów jest legendarna *Krew kondora* (*Yawar mallku*, 1969).

Samo zbieranie funduszy na ten film trwało trzy lata, a ich część pozyskano dzięki wysprzedaży dobytku samych twórców. W celu realizacji filmu, Sanjinés i jego ekipa udali się do wioski Kaata, położonej 400 km od stolicy Boliwii. Z powodu braku dogodnych szlaków komunikacyjnych, ostatnie 15 km szli piechotą, a sprzęt umieścili na mulach. Pomimo tego, że Sanjinés proponował mieszkańcom normalną dzienną stawkę, ci nie chcieli zagrać filmie, a w końcu zaczęli nawet reagować wrogością. Okazało się, że burmistrz powiedział mieszkańcom, że filmowcy są komunistami i przyszli, by ich ograbić. Wszystkie te wydarzenia doprowadziły do specjalnego rytuału, *jaiwaco*, czytania z liści koki. Pozwolił on wykazać mieszkańcom wioski, że ekipa przyjechała z dobrymi intencjami (Hanlon 2009, 45–46). Rytuał ten został zobrazowany również w filmie dowodząc przywiązania Indian do tradycji.

Bohaterem filmu jest mieszkaniec małej indiańskiej wioski, Ignacio, który wraz z żoną stracił trójkę dzieci w wyniku epidemii. Obwinia o to pracowników medycznych z amerykańskiego Korpusu Pokoju. Z tego powodu doprowadza do ataku na siedzibę tej organizacji, która jak się okazuje jest odpowiedzialna za sterylizację indiańskich kobiet. W odwecie policja zabija kilku mężczyzn z wioski, a sam Ignacio zostaje

zraniony i przewieziony do miasta. W tym momencie, główna uwaga zostaje przeniesiona na brata Ignacia, Sixta, który będzie szukał dla niego krwi potrzebnej w leczeniu. Sixto wyparł się swojego indiańskiego pochodzenia, chodzi w zachodniej odzieży i naiwnie myśli, że rozumie rytm miasta. Nikt jednak nie chce mu pomóc, a wrodzona uczciwość sprawia, że nie potrafi ukraść pieniędzy. Kiedy brat umiera, Sixto wraca do rodzinnej wioski, a film kończy się ujęciem zwieńczonym pamiętną stopklatką wyciągniętych do góry karabinów. Zdaniem Stephena Harta (2004, 69–76) poprzez ostatnie ujęcie filmu twórcy sugerowali konieczność dalszej wspólnej walki zbrojnej. Warto jednak zwrócić uwagę, że stopklatka ta jest niejako doklejona. Przedostatnie ujęcie przedstawia idącego samotnie Sixta, a wokół niego nie widzimy żadnych ludzi. Nie ma wątpliwości, że się politycznie zmienił, ponieważ wrócił do rodzimej wioski, ale zarazem gdyby nie uniesione karabiny widoczne na statycznym zdjęciu, to z zachowania Sixta w ostatniej scenie nie wynika bynajmniej tak radykalny przekaz, jaki wyraża ten kadr. Z tego powodu, ta słynna stopklatka to bardziej przejaw myślenia życzeniowego projektowanego na przyszłość, niż efekt świadomych i wypracowanych działań zbiorowych, które zostałyby uwidocznione w filmie.

Tytuł filmu wskazywał na ptaka, który w kulturze inkaskiej miał boskie właściwości. Symbolicznym kondorem jest w filmie Ignacio, który ponosi ofiarę na rzecz swojej społeczności (Hart 2004, 72–73). Film w sposób niezwykle czytelny wyrażał przesłanie, iż Boliwia jest zniewolona przez zagraniczne państwa i korporacje. Jednocześnie reżyser unikał zarówno argumentów rasowych, jak było to w przypadku *Ukamau*, czy moralnych (np. że zabijanie jest po prostu złe z religijnego punktu widzenia). Twórcy zajmują raczej bardzo wyraźną pozycję ideologiczną i polityczną, wskazując na eksploatację rdzennych Boliwijczyków poprzez zmniejszanie ich populacji. Założenia te są określone na początku filmu za pomocą kilku cytatów. Jeden z nich przywołuje poglądy Martina Bormanna o rasie panów i niewolnikach, którzy muszą dla nich pracować. Sanjinés konsekwentnie budował w ten sposób skojarzenie z praktykami nazistowskimi, które miały doprowadzić do potrójnej sterylizacji mieszkańców Boliwii na poziomie mózgow, gospodarki i biologii (Królikowska 1988, 97).

Radykalne przesłanie filmu wyrażało się również w formie. Reżyser niekonwencjonalnie wymieszał sekwencje wiejskie z miejskimi, a zarazem perspektywy czasowe. W związku z tym, dopiero pod koniec filmu dowiadujemy się, co tak naprawdę uczynił Ignacio. Widzimy, że Sixto szuka dla niego krwi, a jednocześnie sceny te są przeplatane ze scenami z przeszłości, dzięki którym dowiadujemy się dlaczego doszło do zamachu. Sceny z przeszłości to jednak nie zwykłe retrospekcje. Poszczególne skoki czasowe są często nieprzewidywalne, a akcja nie jest prowadzona płynnie. Widzimy jak Ignacio zostaje postrzelony, a jakiś czas później przemieszcza się cały i zdrowy. Zabiegiem, który pozwolił uzyskać ten

efekt były nagłe cięcia, które zrywały z typowym dla głównego nurtu kina przyczynowo-skutkowym układem zdarzeń. Dla Sanjinésa ciągłość narracyjna była mniej istotna niż ideologiczna siła przekazu i dlatego wybierał nadrzędność argumentacji i perswazji nad dramaturgią. Reżyser zachowywał się więc jak typowy dokumentalista, który dzięki swojemu wnikliwemu spojrzeniu dostrzega związki pomiędzy różnymi zjawiskami (np. analiza mechanizmu eksploatacji kraju). Elementem tej strategii było zderzenie akcji fabularnej z dokumentalną stylistyką obrazową. Co jakiś czas widzimy, jak Sixto przemierza ulicami, a kamera wnikliwie rejestruje miejską codzienność. Z dramaturgicznego punktu widzenia osłabia to napięcie, ale te dokumentalne zabiegi znacząco wzmacniają wiarygodność ogólnej wymowy filmu. Sanjinés sugestywnie sportretował też poszczególne społeczności. Indianie współdziałają i wymieniają się różnymi dobrami (np. żona Ignacia nie chce sprzedać jajek *gringo*, bo wie, że ludzie czekają na nie na targu). Z kolei, Amerykanie są przedstawieni jako miłośnicy lekkiej zabawy oraz manipulatorzy (np. żeby uspokoić bojowe nastroje indiańskie oferują dzieciom zachodnie buty).

Walczący charakter filmu wyrażał się nie tylko w radykalnym przekazie, ale również w rzeczywistym wpływie na realia polityczne. Kiedy prezydent Boliwii, René Barrientos pod wpływem Amerykanów zakazał wyświetlania filmu, wybuchły wielkie manifestacje. Ostatecznie zakaz cofnięto, a dzieło Sanjinésa zobaczyło więcej widzów, niż jakkolwiek film pokazywany w całej historii Boliwii. Najważniejszym jednak efektem filmu było usunięcie z tego kraju amerykańskiego Korpusu Pokoju w roku 1971 (Burton 1978: 63).

Krew kondora reżyser i jego ekipa uznali za wielki sukces, a zarazem jako wielką porażkę. Sukces, bo udało się dotrzeć do intelektualistów z klasy średniej, którzy oklaskiwali go na artystycznych salonach. Porażkę, bo był nie do końca zrozumiany przez rdzenną społeczność Boliwii, do której chciał dotrzeć. W kolejnych filmach nie zrezygnował wprawdzie z różnych progresywnych rozwiązań, ale poddał je zabiegowi transkulturacji, która zorganizowana była w dwóch celach. Po pierwsze, w celu poszukiwania środków wyrazu odpowiednich do reprezentowania danej zbiorowości. Po drugie, by adekwatnie do andyjskiej tożsamości zobrazować cykliczność czasu (Hanlon 2009).

Z tych poszukiwań wyrosło kolejne dzieło kolektywu Ukamau – *Od-waga ludu* (*El Coraje del pueblo*, 1971), które stanowiło drobiazgową rekonstrukcję masakry z roku 1967, której ofiarami byli indiańscy górnicy z kopalni cyny Siglo XX, umiejscowionej w departamencie Potosí w południowo-zachodniej Boliwii. Rzeź została dokonana przez wojsko z rozkazu rządzącego wówczas Boliwią reżimu Barrientosa. Strajkujących w celu poprawienia swojego losu górników oskarżono o komunistyczne sympatie. W masakrze zginęło blisko 90 mężczyzn, kobiet i dzieci (Morales 2003, 174–175). Film przedstawiał to wydarzenie

jako część pewnego procesu eksploatacji górników. Przy czym i w tym przypadku, akcja dramatyczna była dla reżysera wtórna w stosunku do argumentacji politycznej i ideologicznej. Najpierw, w pierwszych ujęciach oglądamy rekonstrukcję innej, wcześniejszej masakry, która wygląda jak wykrojona z filmu dokumentalnego. Następnie pojawiają się archiwalne zdjęcia fotograficzne, które przypominają o kolejnych pacyfikacjach. Za każdym razem podane są statystyki ile osób zginęło oraz ukazane się zdjęcia osób, które były za to odpowiedzialne ze strony władz i wojska. Obrazom tym towarzyszył sugestywny głos narratora, który komentował pokazywane zdjęcia. Działając w taki sposób Sanjinés potwierdzał, że nie chce usypiać widza poprzez stosowanie typowych dla zachodniego kina fabularnego mechanizmów emocjonalnej identyfikacji z pojedynczym bohaterem, ale pragnie pobudzać swoich odbiorców intelektualnie i programowo technikami rodem z kronik wojennych.

Po wstępnej, historycznej, sekwencji nastąpiła detaliczna analiza wydarzeń i zjawisk, które doprowadziły do masakry w Siglo XX. Poznajemy w ten sposób złożony kontekst tego wydarzenia. Dowiadujemy się, że strajkujący górnicy nie tylko mieli roszczenia socjalne, ale ich organizacja związkowa wyraziła również poparcie dla bojowników Ernesto Guevary, co mocno niepokoiło władzę i dało jej pretekst do działania. Film był zresztą krytykowany także ze strony związkowców górniczych z powodu umniejszania znaczenia samych górników i przenoszenia uwagi na *guerillas* (Dagron 1987). Ważną decyzją reżysera było zwrócenie uwagi na żony górników, które działały we własnym Komitecie dążącym do poprawy warunków pracy. Jak twierdzi Elena Feder (1999, 174–177) omawiany film jest w zasadzie jedynym przykładem dzieła latynoamerykańskiego, które pokazywało kobiety tak jednoznacznie zaangażowane w opór przeciw niesprawiedliwej władzy. Niemniej istotne było podkreślanie płciowego egalitaryzmu. Jedną z kobiet, wdowa po górniku, który zginął w masakrze, z dumą przytacza słowa swojego ojca, że kobiety i mężczyźni są sobie równi. Dzięki takiej perspektywie, główna idea filmu wyrażała komplementarność biednych kobiet i mężczyzn w ramach wspólnej walki z systemem. Była to antyteza zachodniego feminizmu, w którym podkreślano raczej współzawodnictwo obu płci.

Interesująca była również koncepcja twórcza, za pomocą której Sanjinés chciał uwiarygodnić swój przekaz. Po pierwsze, film radykalnie zrywał, na każdej płaszczyźnie, z indywidualizmem na rzecz zbiorowości. Reżyser nie faworyzował żadnego bohatera, pozwolił zaistnieć różnym punktom widzenia uzyskując przez ten wielogłos efekt grupowej solidarności (King 1997, 490). Nie chodziło jednak tylko o ukazanie górników jako kolektywnego podmiotu politycznego. Zbiorowy był sam proces twórczy i to nie tylko z powodu zespołowej pracy twórczej członków kolektywu Ukamau, ale dlatego, że realnie zaangażowano także

członków portretowanej społeczności. Chodziło o to, żeby przedmiot filmowania stał się podmiotem twórczym i politycznym. W tym celu twórcy filmu obsadzili w swoim filmie osoby, które przetrwały masakrę albo żony pomordowanych górników i pozwolili im, niczym w typowym filmie dokumentalnym, relacjonować swoją historię, w ten sposób unikając narzucania punktu widzenia twórców filmu. Jedna z kobiet, opowiada w offie o masakrze, a widz ogląda jej codzienne sytuacje życiowe. Pod koniec sekwencji spogląda w kamerę, podkreślając autentyzm swojej wypowiedzi. Dzięki takim realnie dokumentalnym zabiegom udało się przywrócić zbiorową pamięć prześladowań i oporu (Schwartz 2015, 70–71). W porównaniu z *Krwią kondora* w filmie *Odwaga ludu* nastąpił w obrębie tej strategii znaczący przełom. W tym drugim filmie nie tyle posługiwano się stylistyką dokumentalną, czy paradokumentalną, co wręcz połączono film dokumentalny z fabularną rekonstrukcją zdarzeń, w której wzięły udział osoby, które nie były zawodowymi aktorami, ale wywodziły się ze społeczności, do której należeli zabici górnicy. Dzięki temu, *Odwaga ludu* okazała się nowatorską hybrydą rodzajową, która zapowiadała trend, który stanie się popularny dopiero współcześnie. Warto podkreślić, że włączanie autentycznych postaci w filmy fabularne celem większego uwiarygodnienia przekazu było częstym zabiegiem ówczesnych twórców latynoamerykańskich, w tym szczególnie tych z nurtu bojowego (Minkner 2015, 565).

Warto dodać, że dzięki pieniądзом uzyskanym od włoskiej telewizji, Sanjinés realizując *Odwagę ludu* mógł odczuwać sporą niezależność twórczą i względny komfort finansowy. Początkowo projekt realizowano w warunkach bardzo przyjaznych pod względem politycznym ponieważ filmowcom sprzyjał lewicowy rząd generała Torresa. Pod koniec prac doszło jednak do kolejnego zamachu stanu. Do władzy doszedł Hugo Banzer Suárez (1971), który obrał zdecydowanie niedemokratyczny kurs polityczny i Sanjinés musiał dokończyć swoje dzieło na emigracji. Po nastaniu rządów Banzera bojowe kino boliwijskie przestało istnieć. W kraju został m.in. Eguino, który sam zaczął reżyserować filmy, ale o bardziej komercyjnym profilu, niepozbawione jednak społecznej wrażliwości (King 1997, 491). Sanjinés wyjechał natomiast z kraju i w latach 70. realizował swoje radykalne filmy na uchodźstwie stawiając bezpośrednio problem umiędzynarodowienia walki Indian z imperializmem w ramach całej Ameryki Łacińskiej. Tej szerszej perspektywie sprzyjała realizacja filmów w różnych krajach kontynentu. Utwór *Najważniejszy wróg* (*Jatun auka*, 1974) powstał w Peru, a tytuł odnosił się jednoznacznie do USA. Twórca wykonał w tym dziele kolejny krok w prezentowaniu Indian jako autentycznego podmiotu zbiorowego, a także poszedł dalej niż tylko „kolektywne filmowanie” w kierunku pokazywania różnych punktów widzenia (Sánchez-H. 1999, 92). Drugi film z tego okresu, o wymownym tytule *Uciekajcie stąd* (*Llocsi caimanta*, 1981) powstał w Ekwadorze.

Wnioski końcowe i współczesne konteksty

Spółeczna teoria Sanjinésa łączyła bojowy przekaz, postępową intencję z radykalną formą estetyczną, która z czasem co raz bardziej wyrażała zacieranie się granic pomiędzy fikcjonalnością i dokumentalizmem. Jego filmy stanowiły wyraz radykalnej polityczności, ponieważ obrazowały i analizowały fundamentalne sprzeczności społeczne. I miały być narzędziem ich zmiany.

We wszystkich omówionych filmach dostrzec można trzy cele programu społecznego kolektywu Ukamau. Po pierwsze, filmowiec miał zastąpić swój światopogląd poglądami społeczności, której służy. Oznaczało to w praktyce przekaz radykalny pod względem ideologicznym. Po drugie, starano się znaleźć język filmowy adekwatny do grup, o których opowiadano. Sanjinés twierdził, że rewolucyjny film, który używa komercyjnej formy zdradza w ten sposób własną zawartość ideologiczną. Po trzecie, próbowano aktywnie docierać z filmami do widzów (Hanlon 2009). W tym celu, zastosowano bardzo interesującą metodę prezentowania filmów w wioskach indiańskich. Najpierw opowiadano go jednemu mieszkańcowi, który miał zdolności retoryczne i który następnie oglądał film. Następnie on opowiadał fabułę po swojemu pozostałym mieszkańcom wioski, którzy następnie oglądali film i ponownie to robił po zbiorowym obejrzeniu filmu (Burton 1978: 65–66). Leon G. Campbell i Carlos E. Cortés (1979: 391–392) zwracają uwagę, że na dokonania Sanjinésa należy spoglądać nie statycznie, a bardziej dynamicznie, ponieważ jego artystyczny i polityczny program ewoluował. W pierwszych filmach, wróg miał w dużej mierze charakter wewnętrzny, lokalny. Z czasem reżyser umiędzynaradawiał kontekst, aż w *Najważniejszym wrogu* oskarżył ostatecznie amerykański imperializm. Początkowo też, reżyser zderzał dychotomicznie lud i władzę, a z czasem (*Odwaga ludu*, *Najważniejszy wróg*) wprowadził podmiot trzeci, pośredniczący, czyli partyzantkę, przeprowadzając analizę krytyczną jej działań w Boliwii w latach 60. XX w. Tyle że, zdaniem autorów, reżyser nie był przekonany, jaki model walki partyzanckiej byłby najodpowiedniejszy w warunkach boliwijskich.

Jednym z najważniejszych wyróżników twórczej metody kolektywu Ukamau była radykalizacja estetyki w kierunku inspiracji brechtowskich, które zdaniem Dennisa Josepha Hanlona (2009, 7–8) zastosowano w warunkach boliwijskich na zasadzie dialektycznej transkulturowości. Paradoksalnie więc, za pomocą zachodnich inspiracji estetycznych zwalczano wpływy Zachodu. Podstawy tej estetyki, zdaniem Hanlona wyznaczał montaż długich ujęć według pomysłu J.-L. Godarda, przedstawienia zbiorowych protagonistów w stylu M. Jancsó oraz zastosowanie wielu rodzajów czasu w obrębie jednego ujęcia według pomysłów T. Angelopoulosa.

Warto na koniec podjąć jeszcze jeden istotny problem i dopytać o współczesny sens analizy starych filmów walczących z Ameryki Łaciń-

skiej. Zagadnienia tego podjęła się Moira Fradinger (2016, 44–53) odnosząc się do manifestów Trzeciego Kina, w tym również Jorge Sanjinésa. Jej zdaniem obecna wartość tych wystąpień polega na tym, że kreują one swego rodzaju alternatywną, można by stwierdzić kontrhegemoniczną wizję rzeczywistości, a tym samym podmywają dominującą logikę panującego neoliberalizmu. Dzięki temu filmy te w czasach niepewności co do przyszłości świata dają pewną nadzieję, że inny świat jest w ogóle możliwy. Badaczka wskazuje trzy argumenty, które konkretyzują jej główną tezę. Po pierwsze, autorzy manifestów zakładali transformację widza w autora; po drugie, zarówno manifesty, jak i filmy sprawiały, że chaos nędzy stawał się inteligibilny, a tym samym można było poddać krytyce panujące warunki społeczne; po trzecie, wszyscy twórcy Trzeciego Kina kontestowali dominujące kody opowiadania i domagali się nowej, radykalnej estetyki, która nie będzie widza usypiać, a wręcz przeciwnie – pobudzi do myślenia i działania. Tego typu rozwiązania współcześnie też są możliwe.

W zarysowanym powyżej kontekście pojawia się jeszcze jeden wymiar funkcjonalny takich filmów, jakie realizował Jorge Sanjinés, a także ich społecznej recepcji oraz pisanych manifestów. Chodzi o dostarczanie pogłębionej wiedzy na temat różnych prawidłowości kina politycznego. Na trzy kwestie warto szczególnie zwrócić uwagę. Pierwsza z nich ma charakter negatywny i wiąże się z dostarczaniem krytycznych analiz kina komercyjnego (w tym politycznego) przez twórców filmów bojowych. Wiele z ich spostrzeżeń, chociażby na temat bierności widza albo spektakularyzacji polityki w filmach popularnych, zachowują do dzisiaj aktualność. Z drugiej strony, Trzecie Kino wypracowało szereg refleksji na temat tego, jak opowiadać o grupach wykluczonych, zmarginalizowanych, defaworyzowanych. Wiele z tych kodów jest możliwych do przyjęcia w zaangażowanym kinie społecznym, które z powodzeniem funkcjonuje współcześnie w głównym nurcie, w tym także w obiegu festiwalowym. Kryzysy imigranckie, wojny domowe, głód, walka o zasoby, prześladowania mniejszości bynajmniej się nie zakończyły. Co więcej, mieszkańcy bogatej Północy co raz bardziej się przekonują, że te problemy ich również dotyczą. Stąd zapotrzebowanie na filmy społecznie zaangażowane o problemach Południa wśród zachodniej publiczności. Niektóre z tych dzieł wykorzystują sposoby opowiadania rodem z kina bojowego, czego przykładem film *Kafarnaum* (2018) libańskiej reżyserki Nadine Labaki, opowiadający o losach dziecięcych imigrantów, którzy uciekli z Syrii do Libanu. Takie połączenie radykalnego przekazu, paradokumentalnej formy, a przy tym względnej dostępności, progresywnie poszerza główny nurt sztuki filmowej. Wartościowych artystycznie i społecznie przykładów nie brakuje także w samej Ameryce Południowej, czego dowodem takie filmy, jak jak peruwiańska *Madeinusa* Claudii Llosy (2006), czy argentyński film *Los Muertos* Lisandro Alonsa (2004). Filmy te są dowodem, że koncepcja twórcza

i ideologiczna Jorge Sanjinésa cały czas jest aktualna i warto do niej sięgać, aby obrazować różne wymiary niesprawiedliwości społecznej. Szczególnie trwały okazał się dorobek kolektywu Ukamau pod względem dokonań formalnych, np. w zakresie łączenia rozwiązań kina fabularnego i dokumentalnego. Jorge Sanjinés i jego koledzy z kolektywu Ukamau wyprzedzili pod tym względem swój czas, o czym przekonują takie zaangażowane współczesne filmy polityczne, jak dokudrama *Droga do Guantánamo* Michaela Winterbottoma. Połączenie w tym filmie praktyk dokumentalnych i fabularnych oraz włączenie w akcję filmu realnych postaci to niemal odwzorowanie strategii Sanjinésa wykorzystanej w filmie *Odwaga ludu*.

Bibliografia

- [„Cinétique”]. 2002. „Praktyka projekcji filmowej”. W *Europejskie manifesty kina. Antologia*, redakcja Andrzej Gwóźdź, 235–237. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Armes, Roy. 1992. *Third World film making and the West*. Berkeley: University of California Press.
- Barker, Chris. 2005. *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. Agata Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Barnard, Timothy i Peter Rist, redakcja. 2013. *South American cinema: a critical filmography, 1915–1994*. London – New York: Routledge.
- Baugh Scott L. 2004. „Manifesting La Historia: systems of »development« and the New Latin American Cinema Manifesto”. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34 (1): 56–65.
- Burton, Julianne. 1978. „The camera as »gun«: two decades of culture and resistance in Latin America”. *Latin American Perspectives* 5 (1): 49–76.
- Burzyńska, Anna i Michał Paweł Markowski. 2007. *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Znak.
- Calvo Coressi, Peter. 1998. *Polityka międzynarodowa po 1945 roku*, przeł. Stanisław Głabiński et al. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Campbell, Leon G. i Carlos E. Cortés. 1979. „Film as a revolutionary weapon: a Jorge Sanjinés retrospective”. *The History Teacher* 12(3): 383–402.
- Dagron, A. G. 1987. „Three films by Jorge Sanjines”. [w:] *Film & politics in the Third World*, redakcja John D. H. Downing, 247–257. New York: Automeia.
- Fanon, Frantz. 1985. *Wykłety lud ziemi*, przeł. Hanna Tygielska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Feder, Elena. 1999. „In the shadow of race: forging gender in Bolivian film and video”. W *Redirecting the gaze: gender, theory, and cinema in the Third World*, redakcja Diana Maury Robin i Ira Jaffe, 149–204. Albany: State University of New York Press.
- Fiske, John. 2010. *Zrozumieć kulturę popularną*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Fradinger, Moira. 2016. „Reading Latin American third cinema manifestos today”. *Cinema Comparat/ive Cinema* 4(9): 44–53.
- Gawrycki, Marcin F. 2013. *Między sztuką a polityką: kino i kubańska rewolucja*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Georgakas Dan i Rubenstein Lenny, redakcja (red.). 1983. *The Cineaste interviews on the art and politics of the cinema*. Chicago: Lake View Pr.
- Getino, Octavio i Fernando Solanas. 1976. „Towards a third cinema”. [w:] *Movies and methods: an anthology*, tom 1, redakcja Bill Nichols, 44–64. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Gramsci, Antonio. 2006. *Nowoczesny ksiądz*, przeł. Barbara Sieroszevska. Warszawa: Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej UW.

- Haas, Elizabeth, Terry Christensen i Peter J. Haas. 2015. *Projecting politics: political messages in American films*. New York: Routledge.
- Hanlon Dennis J. 2009. *Moving cinema: Bolivia's Makau and European political film, 1966-1989*. University of Iowa. <http://ir.uiowa.edu/etd/374> [praca niepublikowana].
- Hart, Stephen M. 2004. *A companion to Latin American film*. Woodbridge: Tamesis.
- Huntington, Samuel P. 1969. *Political order in changing societies*. New Haven: Yale University Press.
- Johnson, Randall i Robert Stam. 1995. *Brazilian cinema: Expanded Edition*. New York: Columbia University Press.
- Karwat, Mirosław. 2010. „Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy”. *Studia Politologiczne* 17: 63–88.
- King, John. 1997. „Andean images: Bolivia, Ecuador and Peru”. W *New Latin American cinema: studies of national cinemas*, tom 2, redakcja Michael T. Martin, 483–504. Detroit: Wayne State Univ. Press.
- Królikowska, Elżbieta. 1988. *Opowieści kina metyskiego: kinematografie latynoamerykańskie*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Malloy, James M. 1977. Authoritarianism and corporatism: the case of Bolivia. W *Authoritarianism and corporatism in Latin America*, redakcja James M. Malloy, 459–485. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Mazierska, Ewa. 2010. *Pasja: filmy Jean-Luca Godarda*. Kraków–Warszawa: Korporacja Ha!art, Era Nowe Horyzonty.
- Minkner, Kamil. 2015. „Brazylijskie *cinema novo* i inne kinematografie Ameryki Łacińskiej”. [w:] *Kino epoki nowofalowej*, redakcja Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, 535–571. Kraków: Universitas.
- Minkner, Kamil. 2016. „Film jako środek walki politycznej na przykładzie argentyńskiego «Trzeciego Kina» w latach 60. i 70. XX wieku”. W *Romantyka rewolucji: rekoniesans filmowy: zbiór studiów*, redakcja Maciej Kowalski i Tomasz Sikorski, 223–258. Radzymin–Warszawa: Von Borowiecky.
- Morales, Waltraud Q. 2003. *A brief history of Bolivia*. New York: Facts On File.
- Mościcki, Paweł. 2008. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Mouffe, Chantal. 2008. *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. Joanna Erbel. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Perlmutter, Amos. 1969. „The praetorian state and the praetorian army: toward a taxonomy of civil-military relations in developing polities”. *Comparative Politics* 1 (3): 382–404. DOI: 10.2307/421446.
- Pick, Zuzana M. 1993. *The new Latin American cinema: a continental project*. Austin: University of Texas Press.
- Rancière, Jacques. 2007. *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kostyła i Paweł Mościcki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Sánchez, Jose H. 1999. *The art and politics of Bolivian cinema*. Lanham: Scarecrow Press.
- Sanjinés, Jorge. 2014. „Problems of form and content in revolutionary cinema”. W *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology*, redakcja Scott MacKenzie, 286–294. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Schmitt, Carl. 2000. „Pojęcie polityczności”. W Carl Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, 191–250. Kraków: Znak.
- Schwartz, Roland. 2015. *Latin American films, 1932-1994: a critical filmography*. Jefferson–London: McFarland.
- Siekmeier, James F. 2011. *The Bolivian Revolution and the United States, 1952 to the present*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Spyra, Jarosław. 2015. „Rola wojska w systemie politycznym Ameryki Łacińskiej”. W *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, redakcja Marcin Florian Gwarycki, 348–360. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wood, David M. J. 2006. „Indigenismo and the avant-garde: Jorge Sanjinés' early films and the national project”. *Bulletin of Latin American Research* 25 (1): 63–82.