

# Treće kino Latinske Amerike, ekonomska teorija ovisnosti i postkolonijalizma

---

Radonić Mayr, Fran

Master's thesis / Diplomski rad

2019

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:743508>

*Rights / Prava:* [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-25**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za komparativnu književnost

Ak. god. 2018./2019.

Diplomski rad

***Treće kino Latinske Amerike, ekonomska teorija ovisnosti i  
postkolonijalizam***

Fran Radonić Mayr

Mentor: dr. sc. Nikica Gilić, redovni profesor

Zagreb, 6. rujna, 2019.

## Sadržaj

1. Sažetak.....	3 str
2. Uvod.....	5 str
3. Počeci <i>Trećeg kina</i> u Kubi.....	8 str
4. Brazil i <i>Cinema Novo</i> .....	11 str
5. Teorija ovisnosti i zrelo <i>Treće kino</i> .....	19 str
6. Zaključak.....	32 str
7. Literatura.....	33 str

## 1. Sažetak

Diplomski rad je zamišljen kao kronološka analiza najutjecajnijih filmova latinskoameričkog *Trećeg kina*. Predstavlja stilske odrednice i kratak sadržaj filmova te kontekstualizira uvjete njihova nastanka, povezujući ih s ideološkim i političkim aspektima *Trećeg kina*, a onda i ekonomskim uvjetima koji su doveli do samog pokreta. Nakon kontekstualizacije slijedi pojašnjenje kako je pojedini film obogatio pokret i na koji je način utjecao na klasnu i rasnu borbu u Latinskoj Americi.

Nakon što predstavi glavne aspekte *Trećeg kina* kao filmsko-političkog pokreta, rad, analizom kubanskog filma *Megano* (*El Mégano*, 1955) izlože povijesni začetak i društvene razloge za nastanak pokreta. Zatim, pomoću filmova kao što su *Pusti životi* (*Vidas Secas*, 1963) Nelsona Pereire dos Santosa, te *Bog i vrag u zemlji Sunca* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964), *Zemlja drhti* (*Terra em Transe*, 1967) i *Antônio koji donosi smrt* (*Antônio das Mortes*, 1968) Glaubera Roche, predstaviti *Cinema Novo*, radikalni brazilski filmski pokret koji je snažno utjecao, te se prema nekim analizama i smatra dijelom *Trećeg kina*. Rad će zatim predstaviti zrelo *Treće kino* povezivanjem filmova *Sati peći* (*La hora de los hornos*, 1968) Fernanda Solanasa i Octavia Getina, *Hanoi, utorak 13* (*Hanoi, martes 13*, 1968) i *79 proljeća* (*79 primaveras*, 1969) Santiaga Alvareza i *Bitka za Čile* (*La batalla de Chile*, 1975) Patricia Guzmâna sa Solanasovim i Getinovim manifestom "Prema Trećem kinu" i raspravom o ekonomskoj teoriji ovisnosti, koja svoje korijene vuče upravo iz Latinske Amerike.

Ekonomska teorija ovisnosti sadrži više različitih pristupa problematici, ali ovaj će rad ukratko predstaviti njene osnovne principe kako bi je što jasnije povezao s filmovima *Trećeg kina* i političkom akcijom koja je nastupila zbog njih. Glavnu literaturu za ekonomsku teoriju ovisnosti u ovom radu čine zbirka intervjua s poznatim teoretičarima *Dialogues on Development – Volume I: On Dependancy* i pregled teorije Vincenta Ferrara "Dependancy Theory: An Introducton".

U analizi je korištena i filmološka literatura, ponajprije knjige *The Cinema of Latin America* Alberta Elena i Marine Díaz Lopez, *Latinskoamerički film i identiteti* Maria Županovića, *Brazilian Cinema* Randala Johnsona i Roberta Stama te *Cuban Cinema* Michaela Chanana. Diplomski će rad na kraju zaokružiti sve

rečeno, povezujući pokret *Cinema Novo* s *Trećim kinom*, te oba pokreta s povijesnim kontekstom i ekonomskom teorijom ovisnosti.

Ključne riječi: Treće kino, Latinska Amerika, *Cinema Novo*, ekonomska teorija ovisnosti, filmologija

## 2. Uvod

*Treće kino* je filmski pokret kojeg su elaborirali argentinski sineasti Fernando Solanas i Octavio Getino u svojem manifestu "Prema Trećem kinu" iz 1969. godine. Ako uzmemo u obzir geografski položaj i geopolitički status zemalja u kojima se pokret pojavljuje, a to su zemlje Latinske Amerike, Afrike, Bliskog Istoka i Jugoistočne Azije, moglo bi se govoriti i o kinu zemalja Trećega svijeta, ali, iako je često pogodno i na taj način razmatrati filmske pojave u ovim zemljama, definicija Trećeg kina ima drugačiji korijen. Solanas i Getino, kako bi definirali Treće, počinju s definicijom prva dva kina:

### *Prvo kino*

#### *1) Ekonomski kontekst*

Razlog stvaranja filmova u takozvanom prvom kinu je profit. Proizvodnja je povezana s kapitalom korporacija koje ulažu u filmove u nadi da će im se ulog isplatiti, vrativši više od uloženog. Posljedica takve proizvodnje je kino spektakla, odnosno filmovi u kojima uživaju mase. Solanas i Getino u ekonomski kontekst uvlače i znanost kao takvu, kojoj svrha nije kulturološki razvijati, obrazovati ili pomoći ljudima, nego ugrabiti višak vrijednosti onima koji je omogućuju. Dvije znanosti koje prvo kino najviše koristi su sociologija i psihologija, navode Solanas i Getino, koje svojim motivacijskim analizama na temelju snova i frustracija masa, ukazuju na ono što zaokuplja ljude, sve kako bi vladajuća klasa znala kako prodati život na ekranu (Solanas, Getino, 1969:4).

#### *2) Estetsko-epistemološki kontekst*

Implicitni gledatelj prvog kina promatra film kao zatvorenu cjelinu. Umjetnička se vrijednost filma predstavlja kao svrha samoj sebi, odvojena od stvarnog svijeta. Gledatelj pasivno promatra dominantnu ideologiju filma (koja omogućuje filmsku proizvodnju), nesvjestan njene prisutnosti i svoje moći da je uništi ili potvrdi (Solanas, Getino, 1969:4).

## *Drugo kino*

Drugo je kino prva alternativa korporativnom kinu te je nastalo s autorskim filmom; u Francuskoj pokretom novi val (*Nouvelle vague*), a u Brazilu pokretom *Cinema Novo* (Solanas, Getino, 1969:4). Ova snažna novost donijela je napredak jer je zahtijevala umjetničku slobodu izražavanja usprkos mogućoj neprofitabilnosti, a čak je mjestimično preispitivala kulturalni kolonijalizam. No, usprkos tome, glavni cilj drugog kina je, igrajući se formom, preispitati granice filma kao umjetnosti (Solanas, Getino, 1969:4). Solanas i Getino tvrde da će takvi pokušaji uskoro dosegnuti svoj kraj te, citirajući Godarda, napominju da je redatelj drugog kina “zarobljen u svojoj kuli od bjelokosti, ili je na putu da postane zarobljen” (Solanas, Getino, 1969:4). Razlog tom kavezu je ontološka nemogućnost umjetnosti da iziđe van granica svoje forme; ona može preispitivati svoje granice, kao i granice ekonomskog sustava koji je omogućava, ali bez ljudi, odnosno bez (ontološki shvaćenih) bića, nije u stanju taj sustav, a time i sebe kao umjetnički medij ovisan o sustavu, mijenjati.

## *Treće kino*

*Trećem kinu* nije od prijeko važnosti kojom se umjetničkom formom redatelj koristi nego cilj kojeg će film ostvariti. Solanas i Getino u svojem četverosatnom dokumentarnom filmu *Sati peći* (1968), slovima na ekranu naglašavaju da je uradak kojeg publika gleda samo puka projekcija podataka, a da prava estetika počinje na ulicama, nakon filma. Autori *Trećeg kina* često koriste egzaktne statističke podatke koji pokazuju nesrazmjer bogatstva, razliku u smrtnosti i kvaliteti života između klasa, rasa i nacija, istovremeno koristeći i patetiku kao sredstvo emocionalnog približavanja očaja unesrećene većine. Cilj *Trećeg kina* nije stvaranje nečeg lijepog po sebi, to je po njima buržujski koncept. Cilj je stvoriti film koji će poput epistemološke šibice zapaliti svijest naroda Trećeg svijeta koji će onda preuzeti vlast, oslobodivši se tiranije neokolonijalizma. Politička sloboda je jedina estetika.

Važno je napomenuti da je “Prema Trećem kinu” samo jedan od manifesta (MacKenzie, 2014: 209-264) koji su se javili kako bi objasnili široki aktivistički

filmski fenomen u zemljama Trećeg svijeta. Ovaj se pokret jednako tako može nazvati i *Nesavršeno kino*, *Kino gladi* ili *Kino otpada*, prema manifestima različitih autora, ali u ovom ću radu koristiti pojam “Treće kino” kao objedinjujuću sintagmu za sve navedene pojmove jer je najraširenija, u povijesti filma prihvaćena kao sveobuhvatna, a semiološki je adekvatna za takav pothvat.



### 3. Počeci Trećeg kina u Kubi

#### Kuba

Kao što je to uvijek slučaj s povijesti, pa tako i onom filma, teško je točno odrediti trenutak kada i gdje određeni pokret nastaje. Ideološki preduvjeti, povezani s ekonomskim stanjem latinskoameričkih država, protezali su se daleko u prošlost, a filmski prikazi društvenih nepravdi, pa onda i manifesti kojima su sineasti elaborirali te nepravde spojivši ih s pogodnom revolucionarnom estetikom, došli su godinama kasnije. No, jedna od preteča trećeg kina svakako je kubanski film *Megano*, kratkometražni rad Julia Garcie Espinoze iz 1955., koji, inspiriran talijanskim neorealizmom, snima radnice, radnike i njihovu djecu koji iz močvara Zapate vade drveni ugljen, oslikavajući radne uvjete i klasni položaj većine kubanaca toga razdoblja.

Film se pretvara u igrani kada dolazi bijeli zemljoposjednik na čijoj zemlji rade lokalni radnici te mu se jedan od njih usprotivi. Pogled tog pobunjenika na kraju filma ostavlja dojam buđenja klasne svijesti, a uzimajući u kontekst odjek cijelog pokreta nakon ovog filma, možemo ga shvatiti kao grudu koja je pokrenula lavinu revolucionarnih filmova diljem zemalja Latinske Amerike.

Da bismo shvatili kontekst filma moramo se vratiti pet godina unazad, u vrijeme osnutka kulturne organizacije *Nuestro Tiempo* (Naše vrijeme). Osnovana 1950., okupljala je mlade ljude koji su težili umjetničkoj slobodi u režimu koji je bio karakteriziran eksploatacijom domaćeg stanovništva, a umjetnička i javna sfera u potpunosti su pripadale privilegiranoj klasi (Chanan, 2004:106).

Nakon što je Fidel Castro 1953. godine napao barake Moncada u Santiagu, što se uzima kao početak Kubanske revolucije, *Nuestro Tiempo* je počeo reorganizaciju, obavljajući kulturalni rad komunističkog pokreta. Dok su Castrovi pobunjenici organizirali vojni otpor, članovi *Nuestro Tiempa* su izvodili kazališne predstave, skladali pjesme, snimali filmove i pisali književne uradke koji su kubanskom narodu kontekstualizirali razlog otpora. Zbog toga je organizacija postajala sve veća meta lokalnih apologeta SAD-a te su njeni članovi često bili ispitivani od obavještajne agencije i vojske tadašnjeg predsjednika Fulgencia Batiste (Chanan, 2004:107).

Najvažniji film organizacije bio je upravo *Megano*. Espinoza je film smatrao lošim te ga je u jednom trenutku nazvao “sranjem”, ali *Megano* je svoj značajan status zaslužio time što ga je policija zaplijenila odmah nakon prvog prikazivanja na Sveučilištu u Havani. Espinoza je bio odveden na ispitivanje te pušten pod uvjetom da preda vrpcu policiji, a organizacija je iskoristila vrijeme ispitivanja da napravi kopiju (Chanan, 2004:110).

Povjesničar filma Peter Rist tvrdi da je *Megano* najvažniji prethodnik kubanskog revolucionarnog filma iz razloga što je okupio četiri iznimno važne osobe za kubansku kinematografiju. Julio Garcia Espinoza je glavni redatelj, a 1969. godine će napisati i jedan od najvažnijih manifesta Trećeg kina „Za nesavršeno kino”. Drugi redatelj je Tomas Gutierrez Alea koji će nastaviti režirati mnoge revolucionarne filmove poput *Povijesti revolucije (Historias de la revoluciôn, 1960)*, *Sjećanja podrazvijenosti (Memorias des subdesarrollo, 1968)* i *Posljednja večera (La última cena, 1976)*. Scenaristi su Jose Massip, koji kasnije režira kratke političke dokumentarce te Alfredo Guevara koji će postati predsjednik ICAIC-a (Kubanskog instituta za kinematografsku umjetnost i industriju) te poticati rad mnogih politički osviještenih redateljica i redatelja, kao što su Sara Gomez i Santiago Alvarez (Rist, 2005).

### *Kontekst kubanskog otpora*

Razlog političkog ustanka u Kubi najvećim je dijelom bila ekonomska politika predsjednika Fulgencia Batiste koji je zagovarao snažnu liberalnu međunarodnu trgovinu te bio prijateljski nastrojen spram stranog ulaganja (McGuigan, 2012:284). Kubanske su razvojne banke nudile jeftine kredite stranim ulagačima, a Batista je takvom politikom u samo četiri godine privukao investicije od 365 milijuna dolara od strane korporacija iz SAD-a (McGuigan, 2012:285).

Također, količina novca kojeg je posuđivao bila je prevelika za Kubanski BDP (McGuigan, 2012:286), što znači da su institucije iz Washingtona mogle postavljati uvjete kojih su se Kubanci morali držati, a koji su dodatno podilazili privatnicima koji su posjedovali veći dio Kube.

Predsjednik SAD-a, a tadašnji državni tajnik, John F. Kennedy, u svojem je govoru potvrdio da su američke korporacije početkom 1959. posjedovale 40% kubanske zemlje na kojima se uzgajao šećer, skoro sve rančeve s kravama, 90%

rudnika, 80% komunalija, skoro pa svu naftnu industriju te isporučivale 2/3 uvoza u Kubu (Kennedy, 1960)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Susan Sontag ističe da je Kuba bila simbol za ples, prostitutke, cigare, pobačaj i pornografiju te komercijalna fantazija radišnih protestanata i Židova koji bi se došli zabaviti na otok ekonomske iracionalnosti. Kuba je, piše Sontag, imala dvije funkcije: omogućila je osiguranje jeftinih prirodnih resursa za korporacije SAD-a te je služila kao “južno igralište za bijelački id” (Sontag, 1969:14).

#### 4. Brazil i Cinema Novo

Osim na Kubi, temelji za *Treće kino* postavljeni su i u Brazilu, gdje su najutjecajniji redatelji, Glauber Rocha i Nelson Pereira dos Santos, dominirali vrlo različitim stilovima, jednako nabijenim političkim temama.

Filmovi dvojice sineasta najzastupljeniji su u filmološkim analizama brazilskog aktivističkog pokreta koji se može promatrati i zasebno te nosi naziv *Cinema Novo*, no ovaj će ga rad sagledati kao dio šireg subverzivnog kinematografskog fenomena u drugoj polovici 20. stoljeća te poentirati utjecaj Roche i Santosa na razvitak *Trećeg kina*. Naime, prije *Cinema Novo*, u Brazilu su postojala dva glavna žanra: *chanchade* – popularni filmovi jednostavne strukture koji su se okorištavali stereotipom Brazila kao egzotičnog tropskog raja, te Vera Cruz filmovi, žanr nazvan po filmskom studiju koji je snimao preslike zapadnjačkih popularnih filmova (Johnson, Stam, 1995:33). *Cinema Novo* je inspiraciju vukao iz talijanskog neorealizma i francuskog novog vala te sintezom, razvitkom i dovođenjem tih dvaju žanrova u postkolonijalni kontekst, elaborirao teške životne uvjete siromašnog, većinskog dijela brazilskog stanovništva (Johnson, Stam, 1995:33). Manifestom pokreta smatra se tekst Glaubera Roche “Estetika gladi”.

##### *Brazilski kontekst*

U knjizi *Brazilian Cinema* Randal Johnson i Robert Stam tvrde da je promatrati povijest Brazila slično promatranju povijesti SAD-a, ali kroz iskrivljeno ogledalo. Obje su zemlje počele kao kolonije Europskih država, obje su provodile osvajačku politiku koja je uključivala genocid Indijanaca te uvezile robove iz Afrike. Ukinule su robovlasništvo u drugoj polovici 19. stoljeća, primile valove imigracije iz cijelog svijeta te uspostavile etnički raznolika društva (Johnson, Stam, 1995: 17). “Brazil je nakon abolicije *encomiende* 1888. godine (sustava feudalnih nadarbina nalik robovlasničkom sistemu u SAD-u 19. st.) prešao na *blanquementu*, kastinsko/klasni sistem stratifikacije društva u kojem se demografska slika Brazila namjerno prikazivala kroz falsificirane statističke podatke kako bi se stvorila slika o klasnoj supremaciji bijelaca. *Blanqueamiento* je osim statističkih falsifikata bio propagiran kroz državne subvencije i porezne

olakšice zadobivene putem sklapanja brakova između pojedinaca koji nisu crne boje kože (Županović, 2018:74).

No velika razlika između dvaju navedenih država je to što je početkom formalne političke neovisnosti SAD-a nastupila prava ekonomska neovisnost mogućnost razvijanja nacionalnih industrija i slično, dok je brazilska formalna neovisnost od Portugala bila zamijenjena britanskim imperijalizmom slobodnog tržišta u 19. stoljeću te dominacijom SAD-a u 20. stoljeću (Johnson, Stam, 1995:17).

“U međunarodnom je sustavu Brazil uvijek bio ekonomski osjetljiv i ovisan o odlukama koje su donesene iz metropola moći. Brazilska ekonomska povijest obilježena je periodičnim rastom zbog resursa kao što su šećer, zlato, guma, kakao i kava, koji su obogatili strance (Robinson Crusoe se obogaćuje od šećera *engenho* u Brazilu) i domaću elitu, ali ne i većinsko brazilsko stanovništvo. Rast multinacionalnih korporacija samo je dodatno produbio povijesnu deformaciju brazilske ekonomije” (Johnson, Stam, 1995:18).

Ekonomsko-politička povijest Brazila 20. stoljeća obilježena je binarnom izmjenom odluka različitih vlasti, iz kojih se uočava glavni konflikt periferije u globalnom kapitalističkom sustavu. Jedan bi predsjednik otvorio tržišta stranim investitorima, dok bi ih drugi zatvorio te poticao nacionalnu ekonomiju i radnička prava. Predsjednik Juscelino Kubitschek (1954.-1960.) uspijeva tako ujediniti brazilski narod lažnom sintezom dvaju ideja koju naziva *developmentalizam* (Johnson, Stam, 1995:30), ideologijom koja je u sebi sadržavala kontradikciju: vlada je povlađivala nacionalističkom sentimentu, a istovremeno bazirala ekonomsku politiku na investiciji stranih država, uglavom SAD-a. U tom se razdoblju dogodio porast BDP-a (Fausto, Fausto, 2014:233), no istovremeno su uzrokovani veliki deficit i inflacija (Fausto, Fausto, 2014: 236) te uništenje i privatizacija javnih dobara (Fausto, Fausto, 2014:231).

Kubitscheka zamjenjuje Jânio Quadros koji nastavlja politiku stranog ulaganja (Fausto, Fausto, 2014:237), no već 1961. daje ostavku te ga zamjenjuje dotadašnji podpredsjednik João Goulart (Fausto, Fausto, 2014:240). Za vrijeme Goulartova mandata dogodile su se velike promjene. Zaboravljeni ruralni sektor počeo se mobilizirati te je 1963. Goulart proveo zakon po kojem su seljaci dobili prava na kraće radno vrijeme, minimalnu plaću, jedan neradni dan tjedno i plaćene godišnje odmomore (Fausto, Fausto, 2014:242). Također, studentska

organizacija União Nacional de Estudantes (Nacionalna studentska unija) radikalizirala je svoj program za društvenu transformaciju te počela direktno sudjelovati u politici (Fausto, Fausto, 2014:242). Također, organizirana je i ljevičarska katolička skupina Juventude Universitária Católica (Mladež katoličkog Sveučilišta) ili JUC koja je zagovarala socijalizam, što ju je dovelo u konflikt s crkvenom hijerarhijom (Fausto, Fausto, 2014:242). Iz JUC-a je 1962. godine nastala organizacija Ação Popular (Popularna akcija) ili AP, koja je imala revolucionarne ciljeve te je sudjelovala u političkim borbama sve do 1964. kada je brazilska vojska, pomognuta od strane SAD-a, svrgnula Goularta i ugušila AP (Fausto, Fausto, 2014:242)<sup>2</sup>.

Posljedice vojnog udara snažno su utjecale na brazilsko filmsko stvaralaštvo. Štoviše, *Cinema Novo* se dijeli na tri faze: prije vojnog udara (1960.-1964.), od jednog vojnog udara do drugog (1964.-1968.) te nakon drugog vojnog udara (1968.-1972.) (Johnson, Stam, 1995:30-32).

### *Nelson Pereira dos Santos*

Usprkos navedenoj podjeli, Nelson Pereira dos Santos još 1955. godine, pod utjecajem talijanskog neorealizma te dokumentarista Johna Griersona i Jorisa Ivensa (Elena, Diaz Lopez, 2003:71) snima filmove koji se mogu smatrati začetkom *Cinema Novo*, a time i dijelom Trećeg kina. Poludokumentarni film *Rio, 40 stupnjeva* (*Rio, 40 Graus*, 1955) prikazuje živote nekoliko dječaka iz favela Rio de Janeira koji preživljavaju prodavajući koštice na vrućim ulicama Rio De Janeira, a dvije godine kasnije, Santos režira *Zona sjeverne rijeke* (*Rio Zona Norte*, 1957), film o pjevaču koji postepeno sve više primjećuje društvenu nepravdu oko sebe.

Međunarodni uspjeh postiže filmom iz prve faze *Cinema Novo*, *Pusti životi* (*Vidas Secas*, 1963) koji prati siromašnu obitelj što putuje isušenom zemljom u potrazi za boljim životnim uvjetima, a krajobraz kojim lutaju reflektira njihove jedako puste živote, svedene na preživljavanje. Kada otac obitelji Fabiano napokon uspije pronaći posao, zemljoposjednik mu isplati manju plaću nego što je obećao. Fabiano mu se požali, no ovaj mu uputi da ode raditi za nekog drugog

<sup>2</sup> Iako Bijela kuća nikad nije priznala sudjelovanje u tom puču, snimke predsjednika John F. Kennedyja (Hershberg, Kornbluh, 2014) i Lyndona Johnsona (Kornbluh, 2004) izišle su u javnost nekoliko desetljeća nakon vojnog udara te dokazale jasne planove suradnje s brazilskom vojskom preko SAD-ova ambasadora u Brazilu Loncolna Gordona i generala brazilske vojske Castela Branca koji je pučem zauzeo vlast (Kornbluh, 2004).

poslodavca ako nije zadovoljan, znajući da mu je Fabiano, kontekstom manjka radničkih prava i opće nezaposlenosti, primoran služiti. Film nam, osim Fabijanovog, nerijetko pruža uvid i u siromašan život njegove djece i žene Vitorije, te uočavamo da je djeci najveći predmet zadovoljstva obiteljski pas, izglednjela ženka Balea.

Tempo filma je spor. Česti prikazi pejzaža, sporednih radnji i svakodnevnih međuljudskih odnosa odaju jasan utjecaj realizma, a učestali subjektivni kadrovi članova obitelji, čak i životinja, istovremeno upućuju na intimu psihe. Dobar primjer za to je Balein subjektivni kadar, koja s velikom čežnjom prati slasne glodavce. Santos nam time približava osjećaj gladi svih živih bića Latinske Amerike jer je eksploatacija resursa dovela do opće nestašice. Realistični prikaz društvenih odnosa uz fokus na najslabije, kao što su djeca i životinje, odaju jasan utjecaj talijanskog neorealizma.

Film, osim eksploativnog kapitalističkog odnosa vlasnika i radnika, predstavlja i korupciju na razini državnih institucija te iskorištavanje hijerarhije i ovlasti koje dolaze s višim položajem. To čini likom policajca koji zbog frustracije radi gubitka na kocki optuži Fabiana za vrijeđanje te ga sa svojim kolegama u policijskoj postaji prebije i pokrade.

Pred kraj filma, suša biva sve jača, pa zemljoposjednikova stoka krene umirati. On naređuje Fabianu da pobije sve ptice u okolini jer piju vodu namijenjenu stoci. Osim ptica, na užas ostatku obitelji, Fabian je primoran ubiti obiteljsku kujicu Baleu jer je nisu u stanju prehranjivati. Iz očišta puškom ranjene Balee koja tetura i cvili, ponovljenim se subjektivnim kadrom prikazuje njeno posljednje viđenje. Prvi kadar je kuća u kojoj je živjela i u kojoj se nalaze ljudi koje je voljela te zatim glodavci koje je uživala jesti. Zatim se vraćamo u objektivni kadar i na ekranu vidimo njeno lice koje se gasi te odlazi u smrt.

Film završava napuštanjem imanja i putem u novi svijet, bez ikakve sugestije da će tamo biti bolje. Supruga Vitoria u očaju upita Fabiana zašto ne mogu spavati na krevetu kao svi ostali ljudi te zašto su stalno na nogama kao divlje životinje, na što je Fabiano tješi govoreći joj da samo oni mogu toliko hodati i dalje biti sretni, stvarajući osjećaj ponosa na njihovu snagu i izdržljivost.

Ovaj je film ujedno i povijesna refleksija političke stvarnosti jer se, kao što je već spomenuto, dolaskom predsjednika Goularta 1961. godine, organiziraju snažni društveni pokreti i ruralni sektor počinje se mobilizirati (Fausto, Fausto,

2014:242). Santos ovim filmom pravi omaž tom pokretu te možemo pretpostaviti da njegov snažan međunarodni odjek potiče Goulartovu provedbu zakona po kojem seljaci dobivaju već spomenuta prava.

### *Glauber Rocha i Estetika gladi*

Dok Santos snima realistične, intimne prikaze Brazilske siromaštva, Rocha od početka karijere odabire radikalniji modernistički pravac kako bi prokazao nepravdu postkolonijalne stvarnosti Latinske Amerike. Njegov prvi film *Igralište (Pátio, 1959)* kratkometražni je eksperimentalni film u kojem se bezimni muškarac i žena nalaze na velikoj šahovskoj ploči te se, iako su relativno blizu jedno drugome, ne uspijevaju pronaći. Crno-bijela šahovska polja simboliziraju odnos gospodara i roba, eksploatatora i eksploatiranog te bijelca i crnca, čiji sukob ostavlja sve individualne odnose rasutima, u nemogućnosti za uspostavu kohezije.

U Rochinu prvom dugometražnom filmu *Vjetar koji pokreće (Barravento, 1962)* pratimo ribare sjeveroistočne brazilske države Bahije. Mladić Firmino se nakon studija vraća u rodno selo Xaréu koje vrvi praznovjerjem što osljepljuje ljude i fatalistički opravdava to što bijeli čovjek iskorištava težak rad tih brazilskih ribara. Iako ima jasnu ideološku poruku, film isprepliće likove u različitim agresivim ljubomornim sukobima, ne propagirajući mit o plemenitom divljaku, radniku ili studentu. Likovi filma su osebjuni i puni vlasnitog interesa te ne prezaju od upotrebe nasilja i prevare kako bi ostvarili svoje ciljeve. Jedinj jasni negativac je kapital, ali on je skriven negdje daleko, kao nekakva metafizička sila koja otupljuje, zavađa i ubija ljude. Glavna se poenta ne razlikuje puno od spomenutog *Igrališta*.

Značajna promjena u Rochinom stvaralaštvu događa se upravo Goulartovom poljoprivrednom reformom, kada se 1963. godine zemljoposljednici zbog gubitka svojih prava počinju naoružavati (Fausto, Fausto, 2014:249). Rocha 1964. snima *Bog i vrag u zemlji sunca*, a zatim *Antônia koji donosi smrt* 1968., filmove koji dijele likove te problematiziraju stvarnu pojavu imućnih interesnih skupina koje, uz pomoć plaćenika (*jagunco*), razbijaju narodne pokrete. U filmu *Bog i vrag u zemlji sunca*, gladni seljak Manuel, nakon što ubije zemljoposjednika jer ga je ovaj prevario, skupa sa ženom Rosom kreće u bijeg te



se priključuje sljedbenicima Sebastiãna, vođe kulta i samoprozvanog sveca (*beato*). Sebastiãno propagira ideale revolucionarnog nasilja i uništenja represivnog imperijalističkog sustava kojeg su zemljoposljednici i Katolička Crkva sljedbenici. Istovremeno, upravo Crkva i zemljoposljednici unajmljuju *jaguncoa* Antônia da eliminira sve *beatoe* i *cangaceire* (naoružane ljude na strani seljaka).

Rocha ovim filmom, osim što problematizira spomenuti fenomen, ponavlja motiv kojeg koristi u *Barraventu* – jedina alternativa koja se nudi društvenoj nepravdi nametnutoj od strane bijelog čovjeka je misticizam crnog čovjeka – luđaka i samoprozvanog mesije. *Antônio koji donosi smrt* razvija lik Antônia iz prethodnog filma. Film sadrži sve glavne arhetipe: *beato*, *cangaceiro*, *jagunco* i zemljoposjednik, ali Rocha ujedno koristi i lik političara koji je na strani stranih investitora, prostitutku i borca za crnačka prava. Antônio se u filmu nalazi na razmeđi između *jaguncoa* i *cangaceira*, sve više shvaćajući problematiku i stajući na strani seljaka.

Rocha 1965. piše već spomenuti manifest “Estetika gladi”, u kojem se obraća državama zapada kao kolonizatorima Latinske Amerike. Prva važna stvar koju napominje je neospornost toga da je Latinska Amerika i dalje kolonija te da su razlike između jučerašnjeg kolonijalizma i danas samo rafiniraniji oblici ekonomskih odnosa koji vode do buduće dominacije (Johnson, Stam, 1995:69), aludirajući na posuđivanje novca bogatih država koje u zamjenu očekuju privatizaciju nacionalnih dobara kako bi se u njih moglo uložiti i trgovati s lokalnim kapitalistima koji koriste jeftiniju radnu snagu.

Način kako lokalni kapitalisti dolaze do, donedavno, nacionalnih dobara mjestimično je obrađeno u Rochinom filmu *Oduševljena zemlja (Terra em transe)* iz 1967., u kojem političari koji su se izborili za vlast kao predstavnici naroda, dijele zemlju pripadnicima svoje stranke i zanemaruju seljake koji je obrađuju. Rocha, zatim, prelazi na samu glad: “Glad u Latinskoj Americi nije samo alarmantni simptom; ona je suština našeg društva. U njoj leži tragična originalnost pokreta *Cinema Novo* u kontekstu svjetskog kina. Naša originalnost je naša glad, a naša patnja je to da tu glad osjećamo, ali je intelektualno ne razumijemo... Za Europljanina, glad je čudan tropski nadrealizam, a za Brazil ona je nacionalna sramota. On ne jede, ali ga je sram to reći pa se uvjerava da ne zna od kud ona dolazi” (Johnson, Stam, 1995:70).

Iz ovog citata uočavamo razlog zašto Rocha koristi praznovjerje kao važan motiv u svojim filmovima, prikazujući ga kao lijek naroda protiv turobne stvarnosti. Ljudi koji su gladni ne žele priznati svoje siromaštvo jer imaju osjećaj da time priznaju vlastitu nesposobnost, a ljudi na vlasti i investitori ne žele priznati da ljudi gladuju jer imaju koristi od postojećih ekonomskih odnosa. Tabu gladi vidimo i u *Oduševljenoj zemlji*, kada jedan od seljaka javno izgovori kako političar u filmu, Jerônimo, tvrdi da provodi politiku za narod, ali nije dio njega, izustivši da je on narod, da ima sedmero djece, a nema gdje živjeti i što jesti. Zatim, u duhu modernizma, ljudi u odijelima krenu nazivati seljaka ekstremistom te ga mlatiti, stavljati mu omču oko vrata i govoriti kako su glad i nepismenost ekstremistička propaganda te kako je ekstremizam virus koji zaražava svako djelovanje, zrak, krv, vodu i moral.

Film je u toj sekvenci obradio sram gladnog seljaka pred bogatim političarima te zatim i sram političara Brazila pred bogatašima prvog svijeta spram kojih postavljaju igrokaz prosperiteta vlastite zemlje kako bi nastavili dobivati novac. Također, u *Oduševljenoj zemlji* razvija se apsurd ideje da će se političari i intelektualci općenito boriti za prava nekoga s kim ne dijele klasno stanje, insinuirajući da politička borba mora doći od potlačene, a ne privilegirane klase. Naime, druga faza *Cinema Novo* redovito prati likove slabih i izgubljenih intelektualaca (Johnson, Stam, 1995:35) koji nisu u stanju učiniti ništa korisno za narod, jer se, preslikano na brazilsku stvarnost, boje vojne diktature i nemaju egzistencijalno determiniranu motivaciju za takav podvig. Upravo takav lik je Paulo Martins iz *Oduševljene zemlje*, novinar i pjesnik pun ideala koji kroz film bivaju sve više kompromitirani.

“Mi (redatelj) znamo za glad – budući da smo napravili te tužne, ružne i očajne filmove u kojima razum ne pobijedi – gdje ta glad neće biti ublažena umjerenim vladinim reformama, a technicolor ne može sakriti, već samo pojačava društvene tumore... Jedino kultura gladi može kvalitetno prijeći preko svoje vlastite strukture. Tako da je uništi. Najplemenitija kulturalna manifestacija gladi je nasilje. *Cinema Novo* pokazuje kako je nasilje normalno ponašanje za gladne. Nasilje gladnog čovjeka nije znak primitivnog mentaliteta. *Cinema Novo* uči da je estetika nasilja revolucionarna, a ne primitivna. Trenutak nasilja je trenutak kada kolonizator postaje biti svjestan egzistencije koloniziranoga. Tek kada je konfrontiran s nasiljem kolonizator će shvatiti, kroz horor, snagu kulture koju

eksploatira. Sve dok ne uzme oružje, kolonizirani čovjek ostaje rob. Policajci su morali početi umirati kako bi Francuzi postali svjesni Alžiraca” (Johnson, Stam, 1995:70).

U filmu *Bog i vrag u zemlji sunca*, nakon što Manuel ubije zemljoposjednika, on ne bježi racionalnom politologu koji mu pojašnjava nepravедnost situacije u kojoj se nalazi, nego samoprozvanom svecu koji propovijeda da je nasilje dobro, iz čega se očituje glavna Rochina misao. On ne smatra da je racionalna rasprava rješenje za svjetske ekonomske probleme, jer razum i pravda nikad nisu ni bili alatke kojima su strukture moći nastajale. On je pobornik determinizma u kojem će glad navesti seljaka da uzme oružje u ruke i pobije svoje vladare. Praznovjerje u Rochinom opusu ima dvije funkcije – da obmanjuje narod (kao u *Vjetru koji pokreće*) i da ga kroz bijes potakne na samooslobođenje (kao u *Bog i vrag u zemlji sunca*). Njegova je umjetnost niz priča koje pričaju o nepravdi koju gladni proživljavaju te im je cilj rasplamsati njihova srca, a slična se takva umjetnička motivacija pojavljuje i u manifestu “Prema Trećem kinu” Fernanda Solanasa i Octavia Getina, koji će, filmom *Sati peći* (*La hora de los hornos*, 1968) i navedenim manifestom, pokrenuti zrelo Treće kino.

## 5. Teorija ovisnosti i zrelo Treće kino

Uspješna kubanska revolucija 1959. te alžirska neovisnost izborena 1962. godine političke su pobjede koje su puhule snažan vjetar u leđa sineastima Trećeg svijeta, a Rochinu manifestu “Estetika gladi” pridružuju se svjetski značajniji filmološki manifesti “Prema Trećem kinu” i “Za nesavršeno kino”, oba iz 1969. godine, čije su teme i njima inspirirane ekranske izvedbe snažno odjeknule ulicama većih latinskoameričkih gradova. Manifest “Prema Trećem kinu” Solanasa i Getina, Rochinoj estetici nasilja pridodao je kompleksnije intelektualne koncepte i pojašnjenja tekovina imperijalizma, zazivajući konstruktivno nasilje, uperivši prstom u plodonosne mete koje se trebaju razoriti kako bi se postigla neovisnost. Između ostalog, argentinski dvojac ističe da se u neokolonijalnoj situaciji uvijek natječu dva koncepta znanosti, umjetnosti i kulture: onaj vladara i onaj naroda (Solanas, Getino, 1969: 1), a budući da postoji snažan konsenzus da je znanost objektivna disciplina, potrebno je pojasniti razliku između znanosti naroda i one vladara pa će rad predstaviti odnos između dvije ekonomske teorije, one ovisnosti i one modernizacije.

### *Teorija ovisnosti*

Teorija ovisnosti je originalna ekonomska paradigma Latinske Amerike te odgovor zapadocentričnim bijelačkim društvenim znanostima i njihovim paradigmatama, poput teorije modernizacije, koja se, prema teoretičarima ovisnosti, svodi na okrivljavanje žrtve (Kufakurinani, Kvangraven, Santana, Styve, 2017: 49). Kako bi što kvalitetnije opisao teoriju ovisnosti, rad će prvo predstaviti ono od čega se ona otklanja.

Teorija modernizacije nastala je nakon Drugog svjetskog rata, kada je SAD morao pružiti model razvoja slabije razvijenim državama kako bi se natjecao sa Sovjetskim modelom. SSSR je optuživao SAD za imperijalizam, a odgovor na optužbe je morao biti negativan i ponuditi metodu kako pomoći nerazvijenim zemljama (Kufakurinani, Kvangraven, Santana, Styve, 2017: 49). Glavni teorijski okvir ponudio je ekonomist Walt Rostow u svojem tekstu “Faze ekonomskog razvoja” iz 1959., u kojem je čitavu problematiku izostanka ekonomskog razvoja sveo na loše političke odluke pojedinih država, ponudivši one dobre. Rostow tvrdi

da svaka država počinje od (I) tradicionalnog društva, koje mora nekako doći do (II) tehnoloških preduvjeta za napredak, (III) napredovati, (IV) postignuti tehnološku zrelost te ostvariti (V) masovno konzumiranje (Rostow, 1959: 1).

Budući da su se nerazvijene zemlje, prema Rostowljevoj paradigmi, morale tehnološki modernizirati kako bi se ekonomski razvile, uprava SAD-ova predsjednika Harryja Trumana smatrala je da nerazvijene države imaju odgovornost otvoriti vrata stranim ulaganjima u proizvodnju, poljoprivredu i rudarstvo. Kako bi u tome uspjele, nerazvijene su države morale ponuditi različite poticaje multinacionalnim korporacijama kao što su oslobođenje od poreza, jeftina radna snaga i besplatna infrastruktura (ceste, voda i struja), sve kako bi ih one modernizirale i obogatile (Kufakurinani, Kvangraven, Santana, Styve, 2017: 50-51).

Teorija ovisnosti se javlja kao odgovor na teoriju modernizacije, objašnjavajući zašto se nerazvijene države ne uspijevaju razviti usprkos tome što slijede rostowljev i slične modele. Iako postoje velika neslaganja između teoretičara ovisnosti, koji se dijele na liberalne reformatore (Raul Prebisch), marksiste (Andre Gunder Frank) i teoretičare svjetskih sustava (Immanuel Wallerstein), zajednička karakteristika sviju je promatranje ekonomskog razvoja država u kontekstu vanjskog političkog, ekonomskog i kulturalnog utjecaja, za razliku od fokusa na pojedinačne državne ekonomije (Ferraro, 1996: 2). Teoretičari ovisnosti dijele države na one centra i periferije, gdje su države centra one razvijene, i kojima je u interesu držati periferne države u stanju podrazvijenosti, kako bi jeftino koristile njihove resurse i radnu snagu. Važan pojam za teoriju ovisnosti je "podrazvijenost", te je potrebno naglasiti razliku između nerazvijenih i podrazvijenih država. Naime, nerazvijene su države one koje imaju resurse, ali ih ne iskorištavaju na ekonomski efikasan način, a podrazvijene su one koje aktivno i efikasno koriste svoje resurse, ali na način koji pomaže dominantnim državama. To znači da podrazvijene države nisu iza bogatih po razvitku, nisu u fazi sustizanja, već su siromašne jer su integrirane u Europski i Sjeverno-Američki ekonomski sustav kao proizvođači sirovina te služe kao skladište jeftine radne snage (Ferraro, 1996: 4).

Filmovi zrelog *Trećeg kina* poput *Sati peći* jasno iznose podatke prema kojima mnoge siromašne ekonomije imaju velike postotke gladnih i neuhranjenih, iako proizvode dovoljno hrane za izvoz da nahrane vlastito stanovništvo. Iz tog

razloga, teoretičari ovisnosti smatraju da svaka država mora imati jasno artikuliran nacionalni ekonomski interes (Ferraro, 1996: 5). Teoretičar ovisnosti Samir Amin ističe da je Kina trenutno jedina država koja povezuje nespojivo, nacionalni suvereni projekt i sudjelovanje u globalnoj ekonomiji u omjeru 50:50, a dio tog nacionalnog projekta je i osiguranje suverenosti nad hranom, što je u sukobu sa slobodnim tržištem (Kufakurinani, Kvangraven, Santana, Styve, 2017: 16).

Amin napominje da su Brazil i Indija dovoljno velike i snažne države da 20% nacionalne ekonomije uspejaju posvetiti suverenom projektu, dok zemlje Južne Afrike uopće nemaju suvereni projekt te u potpunosti služe centrima moći, zanemarujući dobrobit vlastitog stanovništva kako bi potaknule ekonomski rast (Kufakurinani, Kvangraven, Santana, Styve, 2017: 16). Također, teoretičari ovisnosti imaju drugačiji pogled na BDP od neoklasičnih ekonomista. Oni ne opovrgavaju da se ekonomska aktivnost događa u ovisnim državama, ali rade značajnu distinkciju između ekonomskog rasta i ekonomskog razvitka, postavljajući pitanja o životnim uvjetima naroda, posvećujući pažnju podacima o dugovječnosti, pismenosti, smrtnosti dojenčadi i obrazovanju naroda (Ferraro, 1996: 6), a upravo će ti parametri imati važnu ulogu u filmovima zrelog *Trećeg kina*, poglavito u argentinskom filmu *Sati peći* Solanasa i Getina<sup>3</sup>.

### *Argentinski kontekst*

Razlog zašto je baš u Argentini nastao naziv *Treće kino* i najrelevantniji film pokreta *Sati peći* možemo uočiti iz njene povijesti. Naime, krajem 1931. godine tri su konzervativne stranke, Nacionalna Demokratska Partija (PDN), Anti-Personalistički Radikali i Neovisni Socijalisti (konzervativni dio Socijalističke Partije), oformile koaliciju i došle na vlast, uspostavivši režim poznat pod nazivom *Concordancia* (Lewis, 2001: 84). To je razdoblje trajalo od 1932. do 1943. te je poznato i kao *Década infame* (Zloglasno desetljeće) jer su vladini predstavnici ovisili o prevari i sili kako bi namještali izbore (Lewis, 2001: 85). Dolaskom te vlasti počele su se osjećati posljedice Velike depresije koja je povećala cijenu uvoznih dobara, što je natjeralo Argentinu da potakne lokalnu

<sup>3</sup> Iz navedenog jasno uočavamo spomenutu razliku između znanosti vladara i one naroda. Vladarima odgovaraju one znanstvene teorije (poput teorije modernizacije) koje ih pretpostavljaju kao pomagače nerazvijenih zemalja, a svaki neuspjeh interpretiraju kao nezrelost stanovništva kojem pomažu. Znanost naroda je u ovom slučaju ekonomska teorija ovisnosti koja proučava na koji način ljudi žive usprkos ekonomskom razvitku, te mogu li se uistinu podrazvijene zemlje ikad razviti u kontekstu globalnog kapitalizma.

proizvodnju i izvoz (Lewis, 2001: 88). Međutim, kada se poljoprivreda Sjeverne Amerike oporavila, cijena žita je ponovno pala te je Argentina ušla u ekonomsku krizu. Ministar financija Federico Pinedo je 1940. godine predložio ambiciozni plan koji bi udaljio Argentinu od izvoza poljoprivrednih i uvoza proizvodnih dobara, zagovarajući ulaganje u izgradnju industrija koje bi učinile zemlju autonomnijom, no ekonomski liberalne tendencije *Concordancie* su prevladale i Pinedov plan bio je odbijen, čime je vlast snažno izgubila na popularnosti (Lewis, 2001: 89). Zbog te i niza drugih pogrešaka uprave, popularnost vlade se nastavila rušiti što je na kraju rezultiralo vojnim pučem 1943. i dolaskom populistički orijentiranog oficira Juan Dominga Peróna na vlast (Lewis, 2001: 91, 93).

Usprkos snažnom antagonizmu, tijekom vladavine *Concordancie* događa se snažno komunističko i socijalističko buđenje, pa raste broj organiziranih radnika. Kada je Perón došao na vlast, on i njegovi oficiri smatrali su da je savez s radnicima krucijalan za njihove političke ambicije (Lewis, 2001: 96). Perón je čak cijelo desetljeće prije 1943. zagovarao izmjenu argentinske ekonomije programima industrijalizacije koji bi zemlju usmjerili spram ekonomske autonomije te je ubrzo nakon dolaska na vlast izašao u susret željezničarima koji su štrajkali i svim članovima njihova sindikata *Unión Ferroviaria* dao velike povišice. Ubrzo nakon toga, i druge su industrije krenule štrajkati, a Perón je u svim slučajevima nagradio sindikate te time dobio velike pohvale u njihovim publikacijama i javnim demonstracijama (Lewis, 2001: 97). Uslijedilo je iznimno mirno i bogato razdoblje u kojem je većinsko stanovništvo bilo zadovoljno vlašću, no 1948. godine SAD je ispisao Maršalov plan, dizajniran kako bi spasio Europu od komunizma, što je značilo da će SAD posuđivati novac europskim zemljama, koje će zauzvrat tim novcem kupovati proizvode iz Kanade i SAD-a. Plan je pomogao Europi, ali je učinio veliku štetu Argentini, jer je argentinsko tržište izgubilo kupce (Lewis, 2001: 105). Vlasnici tvornica i najamnici od samog su početka bili protiv Perónova zalaganja za radnička prava, veće plaće i bolji uvjeti rada skupo su ih koštali te im je izmicala kontrola nad radnom snagom (Lewis, 2001: 97).

Veliki se preokret događa 1952. godine kada umire predsjednikova žena, Evita Perón, koja je bila simbol siromašnih i unesrećenih te iznimno popularna u narodu (Lewis, 2001: 109). Perón je predložio Katoličkoj Crkvi da kanonizira Evitu, no Crkva je to shvatila kao propagandu te odbila, zbog čega je Perón

eliminirao vjeronauk iz javnih škola, srezao poticaje za župne škole te pokušao legalizirati rastavu i prostituciju. Crkva je zbog toga postala središte pobune protiv Peróna, te su joj se pridružili svi nezadovoljni predsjednikovom vladavinom, na što je on reagirao prijetnjom građanskim ratom 1955. godine (Lewis, 2010: 111). Tom je prijetnjom predsjednik izgubio podršku vojske koja je ustala protiv njega, umirovljeni general Eduardo Leonardi bio je vođa ustanka, a Perón je, shvaćajući da je pobijeden, dao ostavku. Mnogi su se nadali da će se ekonomski problemi sada riješiti, no Argentina je sve dublje padala u politički i ekonomski kaos (Lewis, 2001: 111). Budući da je Leonardi eliminirao velik dio radničkih prava, organizirani su radnici postali najveći državni neprijatelji. Borba sindikata i antiperonističkih sila trajala je od 1955. do 1972., a pokušaji uništavanja sindikata bili su izuzetno skupi jer su štrajkovi ekonomski paralizirali zemlju (Lewis, 2001: 113). Upravo u kontekstu te borbe nastaje film Solanasa i Getina *Sati peći* iz 1968. godine.

#### *Fernando Solanas i Octavio Getino*

Solanas i Getino su 1965. godine počeli raditi na dokumentarnom filmu koji bi svjedočio o argentinskoj stvarnosti. Nakon trogodišnjeg skupljanja arhivskog materijala te svjedočanstava građana, intelektualaca, studenata i militanata Peronističkog pokreta otpora, argentinski je dvojac izašao u javnost četverosatnim dokumentarnim filmom *Sati peći* (Elena, Lopez, 2003: 119). Film po poglavljima navodi različite društvene probleme koji su zahvatili Argentinu i šire, a otvara poglavljem o povijesti, povezujući nekadašnja konkvistadorska osvajanja s dužničkim ropstvom koje je zahvatilo Latinsku Ameriku. Također, film upućuje na već spomenuti problem podrazvijenosti, te izravno, agitatorski, nabraja proizvode koji se izvoze, a koji uvoze, pa tako Latinska Amerika izvozi vunu, drvo, meso i kožu, a uvozi tekstil i klavire, time bivajući najmanje plaćeni, agrarni, sektor zapadnih industrija. Film zatim iznosi statistike prema kojima 75% argentinskih radnika ne može priuštiti osnovne potrebe kao što su hrana i krov nad glavom, prosječni radni dan traje jedanaest sati, 50% zemlje je u rukama 1.5% populacije, a 80% stanovnika zemlju uopće nema.

Argentina broji deset milijuna seljaka, a 90% ih živi u nastambama koje nemaju struje, a voda je često nečista pa ljudi umiru od bolesti i gladi. U Brazilu



43% djece premine zbog gladi, što je 300 000 godišnje, više od broja ljudi usmrćenih krajem Drugog svjetskog rata u Hirošimi i Nagasakiju, čime se implicira da je siromaštvo oblik nasilja, sličan atomskoj bombi.

Zatim, u kontrastu s prethodno navedenom situacijom, Solanas i Getino prikazuju Buenos Aires, u kojem pripadnici više i srednje klase u reportažama s ulica ponosno izjavljuju da imaju rodbinu u Europi te se osjećaju više kao Europljani nego Argentinci. Jedan od građana napomene kako se dobrostojeći kulturni ljudi ne mogu uspoređivati s nepismenim seljacima koji stalno uznemiruju društveni red. Film zatim prikazuje niz spomenika Carlosa Marie de Alveara na ulicama Buenos Aire, čiji poznati citat glasi: "Ove provincije žele pripadati Engleskoj, držati se njenih zakona i biti odgovorni njenoj vladi. Živjeti pod njenim moćnim utjecajem." Iz navedenog uočavamo inzistiranje redatelja na jasnoj podjeli između kulture vladara i naroda, centra i periferije.

U filmu se ističe da ljudi u Latinskoj Americi ne mogu mijenjati svoju političku stvarnost demokratskim putem jer od dvadeset vlada, sedamnaest ih je proizvod namještenih izbora ili vojnih intervencija. Zatim slijedi veliko poglavlje o ekonomskoj ovisnosti Latinske Amerike koje prikazuje niz ovisnosti kroz argentinsku povijest, onu o Španjolskoj, Engleskoj pa SAD-u, te se napominje da svaki dolar uložen u Latinsku Ameriku biva učetverostručen zbog njene iznimno jeftine radne snage.

Film sadrži i uznemirujuću sekvencu u kojoj mesari kolju životinje, u kojoj je eksplicitno prikazano udaranje krava maljem u glavu i njihovo vješanje o stražnje noge dok se trgaju za život. Događaje prati pomodna pjesma ugodnih tonova kako bi se kontrastom ukazala patnja koju podrazumijeva ono što se smatra boljitkom. Zatim slijedi sekvenca u kojoj se kadrovi gdje mesar ovcama reže vratove izmjenjuju s onima lijepih žena plave boje kose u luksuznim autima, implicirajući nametanje nemogućeg standarda ljepote ženama Latinske Amerike koje su često tamnije boje kose i kože. Mučni kadrovi isprekidani su i s naslovima novina o sve većoj zaradi stranih ulagača, kao i onih koji napominju da argentinski dug sve više raste. Navedeni se kontrasti koriste i kako bi društvena nepravda rasplamsala bijes u ljudima i želju za promjenom.

Film zatim otvara poglavlje o rasizmu, a njime se bavi na način o kojem je prvi pisao Frantz Fanon, psihijatar i filozof iz države Martinique. Naime, Fanon fenomen bjelačkog imperijalizma proučava pomoću pojma negrifikacije, koji

podrazumijeva tendenciju zapadnog čovjeka da pretpostavi postojanje univerzalne kulture koja sadrži objektivnu estetiku te time negrificira, odnosno otuđuje osobe koje nisu dio zapadnog nasljeđa (Nicholls, 2011). Osoba Trećeg svijeta na taj način gubi originalnost i može se ostvariti samo kao nedovoljno slična kopija svojega vlasnika, ili u protivnome biti promatrana kao degenerična jer se potpuno odvojila od kulturne i estetske norme. Budući da je Fanon psihijatar, on proučava i psihološke reperkusije navedene ideologije, odnosno način na koji ona promiče negativne stavove među osobama crne boje kože te normalira podčinjavanja spram Europe i bijele kulture općenito. Osoba crne boje kože u sukobu s bijelom estetikom kao objektivnom prestaje samu sebe smatrati čovjekom, ona se negrificira, odnosno osviješćuje samoj sebi da nije dio norme, odnosno nije normalna. Mogućnost prevladavanja tog osjećaja otuđenja leži u tome da se crkinja ili crnac moraju vidjeti ne samo kao loše asimilirani pripadnici bijele dominantne kulture (iako je i takvo viđenje potrebno zbog znanja protiv čega se treba boriti), već aktivno stvarati vlastitu kulturu, lišenu rasističkih filtera bijelačkih vrijednosti (Nicholls, 2011).

Ako se vratimo na spomenuti početak manifesta "Prema Trećem kinu" Solanasa i Getina te njihov koncept narodne kulture naspram kulture vladajućih, uočiti ćemo da se Fanon i argentinski dvojac bave istom problematikom iz različitih perspektiva. Dok se Fanon većinski bavi aspektom rase, Solanas i Getino bave se klasom. Autori u manifestu tvrde da će obespravljeno stanovništvo stvaranjem vlastite umjetnosti uspjeti pronaći svoj glas te zatim navode da je film kao medij najpogodnije rješenje za stvaranje alternativne kulture za oduprijeti se onoj vladajućih (Solanas, Getino, 1960: 5). Naime, autori napominju da je napretkom filmske tehnologije došlo do trenutka kada snimati može bilo tko:

"Pojednostavljenje filmskih kamera i magnetofona, poboljšanja u samom mediju poput brzog filma koji se može snimiti u normalnom svjetlu, automatski mjerači svjetla, poboljšana audiovizualna sinkronizacija i širenje znanja putem specijaliziranih časopisa, pomoglo je demistifikaciji filmskog stvaralaštva zbog koje se činilo da se filmovi nalaze samo u dosegum umjetnika-genija" (Solanas, Getino, 1960: 5).

Autori upućuju na eksperiment francuskog redatelja Chrisa Markera koji je u Francuskoj, s grupama radnika kojima je osigurao opremu i neke osnovne upute, snimao filmove te time dokazao da rasprostranjenost i laka upotrebljivost filma

stvara mogućnost medija za političku regrutaciju i promjenu (Solanas, Getino, 1960: 5).

Solanas i Getino tvrde da je kapitalistički imperijalizam zainteresiraniji za sliku stvarnosti nego za samu stvarnost te svojom fantazijom pretvara ljude u fantome, ono ružno predstavljajući kao lijepo, a lijepo kao ružno: „(Ideologija kapitalističkog imperijalizma) s jedne strane prikazuje elitu, odnosno bijele, čiste, razumne i vrijedne ljude, a s druge strane lijene, glupe, crne i prljave kanibale koji uništavaju sve što vide. Kada ti elitni gospodari dođu u primitivne krajeve, oni tim kanibalima ponude mjesto u svojim redovima, ponude svoju fantaziju, ali kada kanibali uđu u tu fantaziju postanu nevidljivi fantomi, apsolutno nevažni sluge golemu sustavu. Međutim, ako domorodac ne posluša kapitalista nego se okrene protiv njegova ekonomskog sustava i želi slobodu, onda ga se potvrđuje kao lijenog, prljavog, iracionalnog i agresivnog ljudoždera” (Solanas, Getino, 1969: 5). Iz navedenog uočavamo metaforu onoga na što su se teoretičari ekonomije ovisnosti osvrnuli iz ekonomske perspektive. Fantomi su jeftina radna snaga bez sindikata koja nema mogućnost uspostaviti autonomnu proizvodnju unutar globalnog kapitalističkog sustava, u kojem najviše profitira elita zemalja globalnog centra. Ono što Solanas i Getino žele ponuditi fantomima je mjesto pod suncem: “Stvaram revoluciju; dakle postojim. To je početak uništenja fantazije i pretvorbe fantoma u ljudska bića. Kino revolucije istovremeno je uništenje i stvaranje; uništenje slike koju je neokolonijalizam napravio te stvaranje umjetničkog prikaza društvene stvarosti u nizu različitih ekspresija: 'Pamfleti, didaktički filmovi, reportaže, esejistički filmovi te filmovi svjedočenja – bilo koja militantna forma ekspresije je opravdana, potrebno je dijalektičko bogatstvo iskaza te bi bilo apsurdno napisati estetske norme” (Solanas, Getino, 1969: 5).

Citirajući Sartrea, redatelj na kraju filma *Sati peći* poručuju: “Nema ništa logičnije od rasisitičkog humanizma budući da je europljanin uspio postati čovjekom samo uz pomoć stvaranja robova i čudovišta”. Film završava krupnim planom mrtva lica Ernesta „Che” Guevare.

### *Od Kube do Vijetnama*

Osim lika Ernesta „Che” Guevare, jedan od važnih simbola otpora u zemljama Trećeg svijeta također je i Vijetnamac Ho-Ši-Min, kojem značajan

kubanski redatelj *Trećeg kina* Santiago Alvarez posvećuje kratkometražni film *79 proljeća* (*79 Primaveras*, 1968), prema broju godina koje je Minh proživio. Film je nijem. Naizmjenično se prikazuju kadrovi s tekstom koji nas upoznaju s Minhovim djelovanjem u različitim razdobljima svojega života i sekvence u kojima uočavamo nijeme dokumentarističke snimke iz razdoblja u kojem je Min djelovao. Na taj način saznajemo da je prisustvovao osnutku komunističke partije u Francuskoj 1920. godine, da je u Kini 1925. osnovao ligu potlačenih ljudi Azije, a 1941. ligu neovisnosti u Vijetnamu. Za vrijeme Drugog svjetskog rata bori se protiv francuskih kolonijalista i japanskih fašista, a 1954. pobjeđuje Francuze. Film zatim prikaže ratne užase koje je SAD počinio u Vijetnamu, ali i ljude na američkim ulicama koji prosvjeduju protiv rata, implicirajući da boraca za ljudska prava ima svugdje. *79 proljeća* završava kadrom u kojem studenti pale američku zastavu na kojoj su svastike zamijenile zvijezde.

Drugi važan Alvarezov film je *Hanoi, utorak 13* (*Hanoi, martes 13*, 1967). Na početku filma uočavamo stare vijetnamske umjetnine poput brončanog kipa Bude, kojima redatelj implicira dugačku azijsku kulturu koje su Vijetnamci dio. Film sa sekvence umjetnina popraćene mirnom tradicionalnom vijetnamskom glazbom prijeđe na uznemirujući prikaz rođenja djeteta uz glasne i nasumične tonove avangardne glazbe. Ubrzo saznajemo da je novorođenče u filmu tadašnji predsjednik SAD-a Lyndon B. Johnson koji je u to vrijeme vodio rat s Vijetnamom. Film, asocijativnom montažom, bebu-predsjednika prikaže usporedno s kratkim i isprekidanim snimkama erupcije vulkana, majke krave koja rađa tele te eksplicitno prikazanim izlaskom glave ljudskog djeteta iz vagine.

Zatim slijedi prijelaz s uznemirujućih kadrova koji predstavljaju zapadnjački način života na smireni istočnjački. Prikazuje se niz skupocjenih satova koji, predstavljajući Zapad, naglašeno pucketaju svojim kazaljka, zatim slijedi krupni plan zidnog sata čiji se visak pravilno pomiče, taj se visak stapanjem pretvori u viseće lepršave vrećice čaja na drvenoj barci vijetnamskog ribara, a glasno pucketanje kazaljki biva zamijenjeno ugodnim tonom tradicionalne vijetnamske glazbe. Slijedi sekvenca u kojoj vijetnamski seljaci žive svojim uobičajenim mirnim životima, družeći se dok pecaju i kuhaju rižu, a idila biva prekinuta američkim vojnim zrakoplovima koji bacaju bombe po ljudima. Naslov filma je datum kada je SAD počeo bombardirati Vijetnam, a naglasak na satove podcrtava zapadnjačku kontrolu nad prirodom, dok vijetnamske umjetnine, a

pogotovo kip Bude, označuju spokoj i harmoniju s vremenom, koje je poput rijeke na kojoj borave ribari.

U filmu, osim sukoba kulture centra s onom periferije, naglašeno je i da su žrtve sukoba nužno ljudi iz naroda, nevini i miroljubivi seljaci što pecaju na vodi.

## Čile

Osim vojne intervencije u politiku Vijetnama, poznata je i vojna intervencija SAD-a u politiku Čilea, što je prikazano u megalomanskom dokumentarcu *Borba za Čile (La batalla de Chile, 1975)* Patricia Guzmána. Film je sastavljen od niza reportaža, snimki političkih pregovora i rasprava te obiluje faktografijom, iz čega se očituje jasan utjecaj stila kojeg su Solanas i Getino uspostavili *Satima peći*. *Borba za Čile* počinje reportažom u kojoj novinari ispituju građane tko će pobijediti na nadolazećim ponovljenim izborima, koji su organizirani kako bi se smijenila nedavno demokratski izabrana, populistička vlada Salvadora Allendea. Godina je 1973., a opozicija mora sakupiti barem 60% glasova kako bi uspjela doći na vlast. Dolaze rezultati o Allendeovu porazu, no nedugo zatim se ispostavlja da su izbori namješteni jer ima više glasača za desnu opciju nego što je potencijalnih glasača u Čileu, te populisti ostaju na vlasti.

U filmu se prikazuju pokušaji provedbe nekoliko populističkih zakona u parlamentu, no svi bivaju odbijeni: “Zakon da se kazne ekonomski kriminali – odbijen. Zakon da se osnuje Ministarstvo za obitelj – odbijen. Zakon za povećanje plaća radnicima – odgođen i nikad više spominjan. Zakon o sudjelovanju radnika u odlukama tvornice – odbijen. Zakon da se stvori ministarstvo za pomorstvo – odbijen. Zakon za osnivanje samoupravnih firmi – odbijen. U sljedećih nekoliko mjeseci dvadeset je projekata izgubilo financiranje”. U drugom dijelu *Borbe za Čile* prikazana je stvarna televizijski prenošena rasprava između mladog studenta i starog konzervativca Don Victora Garcie Garzena, koji izbjegava odgovoriti na studentova pitanja već pogađa sentimente gledatelja, naglašavajući da je u pravu zato što je stariji, ugledniji, nosi odijelo i ima radni vijek iza sebe. Student u jednom trenutku upozori gledatelje da konzervativci pokušavaju postaviti fašističkog diktatora na vlast, a Don Victor se krene smijati, no kada student napomene da se upravo to dogodilo Boliviji, Brazilu i Urugvaju, implicirajući da je to globalni trend, Don Victor mu odgovara optužbama da nije pravi Čileanac:

“Zašto spominješ druge zemlje? Zar si ti iz Bolivije?” Nadalje u filmu vidimo da su vozači kamiona, u prosvjedu protiv Allendea, skupili kamione na jedno mjesto. Međutim, *The New York Times* vrlo brzo otkriva da je prosvjednike financirala CIA s pet milijuna dolara. Nakon što su sve mirne taktike propale, 11. rujna 1973. godine, vojska, financijski potaknuta od strane SAD-a, na čelu s fašističkim generalom s neoliberalnim tendencijama Augustom Pinochetom, nasilno zauzima vlast (Rector, 2003: 182).

Iz navedenog se očituje način na koji države centra rješavaju problem kada se države periferije uspiju izboriti za ekonomsku autonomiju. Kada periferija demokratski izabere populista koji svojom politikom lišava centar jeftine radne snage povećanjem plaća radnika, koji želi dati glas fantomima unutar globalnog kapitalističkog sustava na način da radnici sudjeluju u odlukama tvornica u kojima rade, i koji želi nacionalizirati privatnu industriju (Rector, 2003: 173), centar reagira vojnom intervencijom, potvrđujući svoj dominantni status unutar svjetske ekonomije.

Još jedan čileanski redatelj Trećeg kina, Miguel Littin, u igranom filmu *Šakal iz Nahueltooa* (*El Chacal de Nahueltooro*, 1969) postavlja etičko pitanje koje za sobom nosi političku težinu. Protagonist filma je Jose Torres, muškarac iz čileanskog grada Nahueltooa, koji je, pijan, usmrtio nevinu ženu i njeno petero djece te iščekuje smrtnu kaznu. Nizom retrospekcija vidimo Josea kao dječaka od osam godina koji je pješice otišao iz rodne seoske kuće i došao u grad San Fabian te tamo radio za zemljoposjednika koji ga je tjerao da živi u nesnosnim uvjetima. Tijekom godina promijenio je više poslodavaca, a bio je i u zatvoru. Nakon suđenja sudac u presudi napomene da zbog nepismenosti, neimaštine, nedostatka odgoja i težine života Jose nije uspio razviti koncept morala, no svejedno biva osuđen na smrt. Littin premisom filma već pretpostavlja da je borba za radnice i radnike legitimna, ali problematizira fenomen kada izmučena i siromašna osoba krene ubijati. Kroz film se otkriva ispraznost i licemjerstvo zapadnjačkog moraliziranja prema kojem se siromašne i tamnopute ljude predstavlja kao divljake jer čine nemoralna djela. Film upućuje da, čak i ako ljudi Trećeg svijeta jesu divljaci, razlog za to su ekonomske, pravne i političke institucije koje toleriraju da ljudi rade bez prethodnog obrazovanja i socijalizacije, a upravo se sile Zapada bore da tako i ostane.

## *Bolivija*

Važan bolivijski film *Trećeg kina* je *Krv kondora* (*Yawar Mallku*, 1969) Jorgea Sanjinesa, koji je tematikom prisilne sterilizacije lokalnih žena pokrenuo narodni ustanak protiv utjecaja SAD-a u Boliviji. Naime, vlada SAD-a je financirala dolazak diktatorskog režima Renéa Barrientosa 1964. godine (Zunes, 2011) time što je platila vojnu obuku 1,200 Bolivijaca, kao dio strategije za vrijeme Hladnoga rata kako bi se suprotstavila revolucionarnim silama u različitim zemljama diljem svijeta (Thomson, Barragan, Albo, Qayum, Goodale, 2018: 407). Također, CIA i specijalne jedinice SAD-a igrale su ključnu ulogu u gušenju seljačkog ustanka 1967., koji je uslijedio kao reakcija na Barrientosa, što je uključilo i ubojstvo vođe ustanka “Che” Guevare (Zunes, 2011).

U filmu, seoski vrač gata djevojci o pitanju hoće li moći rađati djecu, te u svojim vizijama ugleda nešto što sprječava da se djeca rode. Tijekom filma se ispostavlja da su to nešto zapravo mirovne snage koje nasilno steriliziraju lokalne žene. Kada se 1969. godine pojavio u kinima, *Krv kondora* bio je najpopularniji bolivijski film u povijesti, a kada su 1971. objavljeni dokazi da su mirovne snage sudjelovale u masovnim projektima postavljanja intrauterinarnih uložaka, povećala se popularnost anti-imperijalističkog pokreta te je njihov general Juan José Torres uspio izbaciti okupatore i zauzeti Boliviju (Geidel, 2010: 764). Taj je događaj potaknuo vjeru u film kao instrument revolucionarne borbe.

## *Za nesavršeno kino*

*Trećim kinom*, kao mogućnošću neobrazovanih ljudi da stvore umjetničko djelo i njime promijene svoju političku stvarnost, bavio se i Julio Garcia Espinoza, ko-redatelj filma *Megano*, u svojem manifestu “Za nesavršeno kino” iz 1969. godine:

“Kada se zapitamo zašto netko može biti redatelj, a netko ne, uočiti ćemo da pitanje nije ekskluzivno etičke prirode. Znamo da smo mi redatelji zato što smo dio manjine koja je imala vremena i mogućnosti razviti umjetničku kulturu jer su materijalni resursi filmske tehnologije ograničeni, a time dostupni samo nekima. No što će se dogoditi ako dođe do univerzalizacije sveučilišnog obrazovanja, ako ekonomski i društveni razvitak smanje sate rada, ako evolucija filmske tehnologije dovede do toga da film prestane biti privilegija manjine (Espinoza, 1979)?”

Također, Espinoza smatra da redatelj ne smije prezati pred ružnoćom i nepravdom jer one otkrivaju negativne društvene aspekte koje treba mijenjati: “Mi tvrdimo da nesavršeno kino prije svega mora pokazivati procese koji generiraju probleme. Ono je u opoziciji s kinom koje je posvećeno slavlju rezultata, sa samodostatnim, samodopadnim i kontemplativnim kinom, s kinom koje uljepšano ilustrira ideje i koncepte koje već posjeduje. Nesavršeno kino je protiv narcisoidne posture koja nema nikakve veze s borbom” (Espinoza, 1979).

U dokumentarnom filmu *Novo kino Latinske Amerike (New Cinema of Latin America, 1985)* Michaela Chanana, Espinoza dodatno elaborira ideju iza nesavršenog kina. Implicirajući ekološku komponentu, kubanski redatelj tvrdi da su društva velikih gradova obilježena ekonomijom otpada te da takva ekonomija korespondira s kulturom otpada na način da ljudi počinju misliti da živjeti punim plućima i biti kulturni znači proizvesti što više smeća, odnosno što više konzumirati. Problem raste, napominje Espinoza, kada ljudi podrazvijenog svijeta, koji pati od strašne oskudice, počnu smatrati da moraju doseći jednak nivo potrošnje kao razvijene zemlje, jer takvo što nije ekološki održivo. Imajući navedeno u vidu, kultura “nesavršenstva” trebala bi pružiti novi način osjećanja i uživanja u životu, drugačiji od agresivne potrošnje. Nesavršeno kino, tvrdi Espinoza, iako nije savršeno u zapadnjačkom smislu (nema skupocjenu produkciju, kamere i elitne glumce), puno bolje elaborira ljudske potrebe, ne stvara konzumerističku anksioznost zbog nedostižnih standarda ljepote i potrošačkog načina života koji se reproducira u Hollywoodskim filmovima i upućuje na nepravdu koja je počinjena većini kako bi manjina mogla živjeti kulturu otpada i propagirati je kao savršenstvo.

Na početku manifesta “Prema Trećem kinu” Solanasa i Getina, dvojac upućuje na raskol umjetnosti naroda i one vlasti te zaziva da umjetnost naroda, uz pomoć filma, utopi ovu vlasti u masi svojega postojanja (Solanasa, Getino, 1969: 1). Espinoza svoj manifest završava slično kako Argentinci započinju svoj: “Umjetnost neće nestati u ništavilo, već će nestati u sve” (Espinoza, 1969).



## 6. Zaključak

Diplomski rad je analizom filma *Megano*, te isticanjem njegovog povijesnog konteksta, predstavio početak radikalnog filmskog pokreta u Latinskoj Americi, a zatim filmom *Pusti životi* Nelsona Pereire dos Santosa, manifestom i nizom filmova Glaubera Roche, kontekstualizirao brazilski pokret *Cinema Novo*. Pomoću manifesta "Prema Trećem kinu" i filma *Sati peći* Fernanda Solanasa i Octavia Getina te ekonomske teorije ovisnosti, rad je ponudio egzaktnu podatke o nejednakosti i ekonomsku teoriju koja objašnjava izvor pobune u Latinskoj Americi, na taj način povezujući rani radikalni film u Kubi s brazilskim pokretom *Cinema Novo* i *Trećim kinom*. Osim povijesnih, političkih i ekonomskih razloga nastanka radikalnih filmova, rad je predstavio i način na koji su ti filmovi utjecali na politička i ekonomska previranja. Jasni primjeri za to su Santosov film *Pusti životi* koji je utjecao na provedbu zakona zbog kojeg su seljaci dobili prava na kraće radno vrijeme, minimalnu plaću, jedan neradni dan tjedno i plaćene godišnje odmire (Fausto, Fausto, 2014: 242) te *Krv kondora* Jorgea Sanjinesa, koji je pokrenuo uspješni narodni ustanak protiv utjecaja SAD-a u Boliviji (Geidel, 2010: 764). Pomoću svega navedenog, rad je problematizirao način na koji kapitalistički sustav stvara društvenu nepravdu na globalnoj razini te predstavio aktivizam pomoću medija filma koji je uslijedio kao odgovor na ekonomsku stvarnost zemalja u kojima je pokret zaživio.

Redatelj *Trećeg filma* naprosto su se zatekli u sustavno provedenoj nepravdi te su njihovi filmovi ogledala društvenog stanja njihove zemlje, uperena prema pogledima naroda kako bi ljudi uočili situaciju koja ih je zatekla i spremili se na borbu za oslobođenje. Iako nam današnja slika stvarnosti jasno pokazuje da *Treći film* u tome još nije uspio, sentiment Solanasa i Getina inzistira na nadi te, dijeleći kulturu na onu vladara i naroda, tvrdi: „Budući da je naša kultura impuls spram emancipacije, egzistirat će sve dok emancipacija ne postane stvarnost” (Solanasa, Getino, 1969:1).

## Literatura:

Chanan, M., 2004, *Cuban Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London

Elena, A., Diaz Lopez, M., 2003, *The Cinema of Latin America*, Columbia University Press, New York

Espinoza, J. G., 1979, For an imperfect cinema, Jump Cut: A Review of Contemporary Media, prijevod: Juliane Burton – <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC20folder/ImperfectCinema.html>(19.5.2019.)

Fausto, B., Fausto, S., 2014, *A Concise History of Brazil, Second Edition*, Cambridge University Press, Prijevod: Arthur Brakel

Feraro, V., 1996, *Dependency Theory: An Introduction*, Mount Holyoke College, South Hadley

Geidel, M., 2010, "Sowing Death in Our Women's Wombs": Modernization and Indigenous Nationalism in the 1960s Peace Corps and Jorge Sanjinés' "Yawar Mallku", *American Quarterly*, Vol. 62, No. 3

Hershberg, J. G., Kornbluh, P., 2014, Brazil Marks 50<sup>th</sup> Anniversary of Military Coup, The National Security Archive: <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB465/>(6.9.2019)

Johnson, R., Stam, R., 1995, *Brazilian Cinema*, Columbia University Press, New York

Kennedy, J. F., 1960, Speech of Senator John F. Kennedy, Cincinnati, Ohio - <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/speech-senator-john-f-kennedy-cincinnati-ohio-democratic-dinner>(23.5.2019.)

Kornbluh, P., 2004, Brazil Marks 40<sup>th</sup> Anniversary of Military Coup, The National Security Archive: <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB118/>(6.9.2019)

Kufakurinani, U., Kvangraven, I. H., Santana, F., Styve, M. D., 2017, *Dialogues on Development - Vol 1: On Dependency*, Young Scholars Initiative (YSI), Institute for New Economic Thinking

Lewis, D. K., 2001, *The History of Argentina*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London

MacKenzie, S., 2014, *Film Manifestos and Global Cinema Culture: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London

McGuigan, M. P., 2012, "Fulgencio Batista's Economic Policies, 1952 – 1958", University of Miami Scholarly Repository

Nicholls, T., 2011, Franz Fanon, Internet Encyclopedia of Philosophy  
<https://www.iep.utm.edu/fanon/>(17.5.2019.)

Rist, P., 2005, Cuban Classics, Part 1, Vol 9, Issue 4 –  
[https://offscreen.com/view/cuban\\_classic](https://offscreen.com/view/cuban_classic)(23.5.2019.)

Rostow, W., 1959, “The Stages of Economic Growth”, The Economic History Review, New Series, Vol. 12, No. 1, Wiley-Blackwell

Solanas, F., Getino, O., 1969, “Towards a Third Cinema”  
<http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html>(17.5.2019.)

Sontag, S., 1969, Some Thoughts on the Right Way (for us) To Love Cuban Revolution, Časopis Ramparts

Thomson, S., Barragan, R., Albo, X., Qayum, S., Goodale, M., 2018, The Bolivia Reader: History, Culture, Politics, Duke University Press, Durham and London

Zunes, S, 2011, U.S. Intervention in Bolivia, Huffpost -  
[https://www.huffpost.com/entry/us-intervention-in-bolivi\\_b\\_127528](https://www.huffpost.com/entry/us-intervention-in-bolivi_b_127528)(17.5.2019)

Županović, M., 2018., *Latinskoamerički film i identiteti*, Sveučilište u Zadru, Zadar