

سینمای اقلیت فلیکس‌گتاری^۱

آدام زیمانسکی^۲

ترجمه و تلخیص: مهدی ملک و رامین اعلائی

فصل «سینما: یک هنر اقلیت^۳» در کتاب انقلاب مولکولی نوشته‌ی فلیکس‌گتاری ادعا می‌کند که میل و سوپژکتیویته قلب سینمای اقلیت هستند. برای گتاری آنچه که سینمای اقلیت را می‌سازد از جریان‌های میل و فرآیندهای سوزده‌سازی جدایی‌ناپذیر است. جریان‌ها و فرآیندهایی که همواره در سطح مولکولی ظاهر می‌شوند. تعامل با مفهوم اقلیت مطابق با اندیشه‌ی گتاری نیازمند فهم سوپژکتیویته به مثابه‌ی عملکرد چندگانه از یکی‌سازی لایه‌های مادی، نشانه‌شناسانه و لیبیدویی است. تکینه کردن و ترکیب بندی/نظام بندی جدید سوپژکتیویته، می‌تواند شکل‌های بی‌شماری بگیرند، هم ارز با بی‌شمار امکان اسمبلاژی که بالقوه درون جهان‌های مرجع حضور دارند. سوپژکتیویته معمولاً از طریق لنزهای هویت مورد بحث قرار می‌گیرد. گرچه درجه‌ای از پتانسیل سیاسی در شاخه‌ی علوم سیاسی با محوریت هویت وجود دارد و هر گونه سینمای حقیقتاً سیاسی می‌بایستی به دستاوردهای برآمده از جدل‌های این شاخه از علوم سیاسی حساس باشد، اما هویت محدودیت‌های خود را داراست و سینمای اقلیت را نباید تنها به عنوان سینمای اقلیت‌های مبتنی بر هویت ارزیابی کرد. سوپژکتیویته، فراتر از یک منطق معنادار از پیش تعریف شده‌ی فرهنگی و در تماس متقابل با مواد خام جهان، یک میدان غیرمترقبه برای فعال شدن برای بنیان‌های انقلابی است. سوپژکتیویته معمولاً از طریق لنزهای هویت مورد بحث قرار می‌گیرد. ترم سرمایه‌داری جهان‌گیر گتاری اما نظری مخالف با این ایده دارد:

* نحوه ارجاع به مقاله:

زیمانسکی، آدام (۱۳۹۸): "سینمای اقلیت فلیکس‌گتاری"، ترجمه‌ی مهدی ملک و رامین اعلائی، منتشر شده در

<http://academyhonar.com/branches/filmosophy/5087-minor-cinemas.html>

^۱ عنوان اصلی مقاله‌ی زیمانسکی این است: «همه چیز درباره‌ی عشق است: سینمای اقلیت فلیکس‌گتاری» که برداشتی از رساله‌ی دکتری او یعنی «سینمای اقلیت مالیخولیا و ترابی» است. در این مقاله زیمانسکی با دستاویز قرار دادن مفهوم سینمای اقلیت فلیکس‌گتاری به شیروکاوی فیلم «همه چیز درباره‌ی عشق است» توماس وینتربرگ پرداخته است. لازم به ذکر است که مترجمان این مقاله با توجه به ضرورت این پرونده صرفاً به ترجمه‌ی دو بخش نخست این مقاله، که مشخصاً درباره‌ی مفهوم سینمای اقلیت گتاری است، بسنده کرده‌اند.

^۲ Adam Szymanski (دکتری مطالعات سینما دانشگاه فرایبورگ)

^۳ در ترجمه‌ی انگلیسی کتاب «انقلاب مولکولی» عنوان این فصل «سینماشین: پیش به سوی سینمای اقلیت» ترجمه شده است.

«سرمایه‌داری جهان‌گیر خود را از طریق سرکوب مضاعفی نشان می‌دهد که بر اساس کشور و قشربندی اجتماعی متفاوت است. اول از طریق سرکوب مستقیم اقتصادی و اجتماعی - کنترل تولید کالا و روابط اجتماعی از طریق اجبار مادی بیرونی و القاء تقاضاها. سرکوب دوم - که شاید شدیدتر از اولی باشد - شامل برقراری سرمایه‌داری جهان‌گیر در خود تولید سوئزکتیویته است: ماشین درونماندگاری که ضمن تولید یک سوئزکتیویته‌ی استاندارد در مقیاسی جهانی، بدل به عنصری اساسی در آرایش نیروی کار جمعی و نیرویی جهت کنترل اجتماعی شده است». (گتاری و رولنیک ۲۰۰۷، ۵۳)

سوئزکتیویته‌ی متعارف شده که محصول کاپیتالیسم است دقیقاً آن دلیلی است که به خاطرش باید سیاست انقلابی منوط به مفاهیم سفت و سخت هویت را با اندکی تردید نگریم. چیزی ذاتی مربوط به هویت - ولو به طور متضاد - وجود ندارد که از شکل‌گیری همکاری‌های جلوگیری کند: چیزی که حتی رادیکال‌ترین هویت‌ها را از چرخیدن به سمت متعارف شدن یک سوئزکتیویته‌ی جدید باز دارد. همین امر مشخصاً برای هویت ملی صادق است. گتاری در «کاسموس: یک پارادایم اخلاقی - زیباشناختی» می‌نویسد:

به طور کلی می‌توان گفت تاریخ معاصر به طور افزایشی تحت سلطه‌ی تقاضاها برای سوژه‌ی منحصربفرد قرار می‌گیرد - مجادله‌هایی بر سر زبان، تقاضاهای خودمختاری، مسائل ملیت‌گرایی و ملیت که با تمام ابهام از یک طرف آرزوی آزادی ملی را بیان می‌کند اما از طرف دیگر همچنان خودش را با آنچه که من آن را "قلمروزیایی محافظه‌کارانه‌ی سوئزکتیویته" می‌نامم، بیان می‌کند.

حتی اگر آن یک تقاضای اتونومیستی^۴ برای رهایی ملی ارائه کند، بر طبق نظر گتاری، هویت ملی یک قلمروزیایی محافظه‌کارانه از سوئزکتیویته ارائه می‌دهد. پژوهش‌های معاصر در مورد سینمای اقلیت به طور موثری نتوانسته‌اند این رگه‌ی انتقادی در اندیشه‌ی گتاری را به روش‌شناسی خود وارد کنند. دیوید مارتین جونز نوشتن درباره سینمای اقلیت و ملت را به صورت زیر خلاصه می‌کند: "سینمای اقلیت، محصولی از تلاش گروه‌های حاشیه‌نشین یا اقلیت‌ها برای ایجاد احساس جدیدی از هویت است. سینمای اقلیت یک سینمای انقلابی‌ست زیرا که مردمان مهاجر، اقلیت‌ها، جوامع پسااستعمار و استعمار جدید را برای انتشار معنایی جدید از هویت تشویق می‌کند. به تبعیت از گتاری، من سینمای اقلیت را با سیاست‌های هویتی اقلیت‌ها، جوامع پسا-استعماری و ملت‌های کوچک همبسته می‌دانم. حتی "مردم در راه [مردمی که خواهند آمد]" دلوز که سینمای سیاسی مدرن «سینما ۲» را تشکیل می‌دهند را نباید به یک فورماسیون ملی جدید الصاق کرد. در تئوریزه کردن سینمای اقلیت، من دریافته‌ام که مدل سینمایی ملی تا حد زیادی وابسته به منطق دولت-ملت است. و به طور فزاینده نامنطبق با فرم‌های احساسی استعمار که تحت تجربه سرمایه‌داری جهانی شکل گرفته است.

^۴ دیدگاه اتونومیستی قابل به یگانگانگاری دولت و سرمایه، زوال جامعه مدنی و ایضاً تمام عرصه‌های حیات بشری در دولت است، که آن نیز به نوبه‌ی خود حاصل تغییرات در نظام اقتصاد سیاسی جهانی از دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی به بعد است که نبرآیند آن در نهایت می‌شود تسخیر تمام عرصه‌ها و شئون حیات انسانی توسط سرمایه از دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی به بعد.

نخست به بررسی خاستگاه و پیش‌زمینه‌های معاصر در گسترش نظریه سینمای اقلیت می‌پردازیم. تفسیر دلوز و گتاری در «به سوی ادبیات اقلیت» با در نظر گرفتن نوشته‌های مدرنیستی فرانتس کافکا به مثابه طرح‌بندی دوباره سیاسی منحصربفردی از ادبیات و زبان گفتمانی را بر مبنای «امر اقلیت» می‌کشایند. در این مورد خاص، کافکا (۱۹۲۴-۱۸۸۳) یهودی زاده چک و ساکن پراگ در خلال امپراتوری اتریش - مجارستان بود که استفاده او از زبان آلمانی آن را به شکلی لکنت‌گون بدل می‌کرد. کافکا به شکل موثری هنر را برای سیاسی کردن زبان استعماگر به کار می‌برد. دلوز و گتاری پس از اثر مشترکشان درباره کافکا در «هزار فلات: سرمایه داری و شیروفرنی» (۱۹۸۰) به اهمیت سیاسی امر اقلیت به ویژه درباره زبان بازگشتند. دلوز بعدها نیز در سینما ۲: تصویر - زمان به تدقیق امر اقلیت پرداخت در حالی که گتاری به استفاده از این مفهوم در متون کمتر شناخته‌شده‌تری درباره سینما، نشانه شناسی و زیبایی شناسی پرداخت که در اینجا به آن می‌پردازیم.

دلوز و گتاری در کافکا خاستگاه‌های مفهوم ادبیات اقلیت را طرح ریزی کردند که راه را برای توصیف بعدی آن‌ها از سینمای اقلیت هموار کرد. به تعبیر آنها «یک ادبیات اقلیت از زبانی اقلیت نشات نمی‌گیرد بلکه بیشتر اقلیتی برساخته شده در دل یک زبان اکثریت است» (دلوز و گتاری، ۱۹۸۶، ۱۶). دلوز و گتاری در ادامه سه ویژگی ادبیات اقلیت را برمی‌شمرند. نخست این که این زبان متاثر از درجه بالایی از قلمروزدائی است، دوم این که هر چیزی در ادبیات اقلیت سیاسی است و سوم این که هر چیزی متضمن ارزشی جمعی است (۱۶-۱۷). این سه مشخصه بنیان‌های اصلی برهان دلوز و گتاری درباره ادبیات اقلیت را شکل می‌دهد. اگر چه این تعریف سه جانبه از ادبیات اقلیت شکلی منعطف و چند چهره دارد با این حال کیفیت ناهمگون این مفهوم بارها و بارها در آثار دلوز و گتاری ظاهر می‌شود. هزار فلات مفهوم اقلیت را چنان گسترش می‌دهد که «امر موسیقایی، ادبی، زبانی را به اندازه مراجع حقوقی و سیاسی» را نیز در برمی‌گیرد (۱۹۸۰، ۵). دلوز این مفهوم را در سینما ۲ با اصطلاحات پسااستعماری اولیه‌ای به کار می‌گیرد و تحت لوای آن به آثار فیلمساز سنگالی، عثمان سمبنه و فیلمساز مستند اهل کبک پی‌یر پرو به عنوان هنرمندان اقلیت می‌پردازد. پژوهش‌های دانشگاهی حال حاضر در باب سینمای اقلیت عمدتاً وامدار کافکا: به سوی ادبیات اقلیت، هزار فلات، سینما ۲ و متون کمتر شناخته شده‌ای از گتاری است که در جهات مختلف به این مفهوم پرداخته است.

همانطور که گری گنوسکو توضیح می‌دهد آثار گتاری اغلب در سایه همکاری‌اش با دلوز قرار گرفته است (گنوسکو، ۲۰۰۹، آ). باید اشاره کرد که او درک متمایزی از سینمای اقلیت داشت اگر چه با برداشت ضد استعماری و انقلابی دلوز از سینمای سوم و دلالت‌های سیاسی آن همراه بود (۲۰۰۹، آ، ۱۳۴). سینمای اقلیت گتاری از سینمای اقلیت دلوز که به مردم تحت ستمی می‌پرداخت که درگیر مبارزات ضد استعماری برای تثبیت سینمای اقلیتی ضد روان‌درمانی و مبتنی بر جنون، میل، شدت‌ها و عشق جنون آمیز (amour fou) بودند، تمایز داشت.

با در نظر گرفتن پیش‌زمینه آموزش گتاری نزد لکان و کار در کلینیک بورد و در امتداد دغدغه طولانی مدت او با روان و ستیزه‌جویی سیاسی علاقه‌مندی‌های گتاری تنها زمانی معنا می‌یابد که این اشتغالات فکری او را با نظریه اقلیت همسو دانست. یکی از موارد مهم در نظر گرفتن فیلم‌های ضدروان‌درمانی به مثابه آثار سینمای اقلیت است چرا که

گتاری ما را وامی‌دارد تا روان‌درمانی را به مثابه امری ذاتا سیاسی در نظر بگیریم به این دلیل که روان‌درمانی دارای قدرت تثبیت سوژکتیویته است. نهادهای روان‌درمانی مولار، به مثابه نیروهای مسلط برساخت سوژکتیویته، به ویژه در موارد بیماری‌های ذهنی، از خلال سرمایه‌گذاری‌های سیاسی در فرماسیون‌های خاصی جنسی - روانی بر صفحه‌ای از اقلیت - قدرت‌ها عمل می‌کنند و در آن‌ها قلمروهای سیاسی به سهولت از گفتمان سیاسی‌ای که منحصرأ صفحه مولار اقتصاد سیاسی و حاکمیت را تاگشائی می‌کند، بیرون گذاشته می‌شوند. سینمای اقلیت گتاری در مقابل می‌ایستد و بدیل‌هایی را برای انگاشته‌های روانکاوی که حالات مسلط اندیشه در نهادهای روان‌درمانی را شکل می‌دهد، پیشنهاد می‌کند. برای نمونه گتاری به نقد مفهوم پروبلماتیک فقدان می‌پردازد که در روان‌درمانی به مثابه نوروژ (روان نژندی) به آن پرداخته می‌شود و یا مثلث میل که موتور محرک دامنه معرف سیر و سلوک ادیپی به شمار می‌آید. *Asylum* (پیتر رابینسون، ۱۹۷۲)، *Fous à délier* (مارکو بلوچیو، ۱۹۷۶)، *Ce gamin-là* (رنان ویکتور، ۱۹۷۵)، *Family Life* (کن لوچ، ۱۹۷۱)، *La ville bidon* (ژاک باراتییه، ۱۹۷۱)، *Histoire de Paul* (رنه فره، ۱۹۷۵) به مثابه «فیلم‌های پیکارجو» در سینمای ضدروان‌درمانی گتاری جای می‌گیرند جایی که سخن از ثبت اقلیت بیان رها می‌شود: در کودکان، دیوانگان، نیروهای نظامی و... (۱۹۹۵، ۲۷۱-۲۶۸).

گتاری علاوه بر متصور شدن یک سینمای اقلیت ضدروان‌درمانی، بر اهمیت سینمای اقلیتی که مبارزات سیاسی انضمامی را به تصویر می‌کشد نیز تاکید دارد. سه فیلمی که گتاری آن‌ها را به مثابه موردهای نمونه‌ای مشخص می‌کند عبارت هستند از *Coup pour coup* (مارتین کارمیتز، ۱۹۷۲)، فیلمی با سبک و سیاق مستند درباره تنهایی کارگران زن در کارخانه ریسندگی در فرانسه؛ آلمان در پائیز (آلف بروستلین، هانس پیتر کلوس و دیگران، ۱۹۷۸) فیلمی چندلایه که در به تصویر کشیدن ربودن یک تاجر به وسیله فراکسیون ارتش سرخ در آلمان دهه هفتاد مستند و قصه‌گویی را درهم می‌آمیزد و فیلم *Mourir à trente ans* (رومن گوپیل، ۱۹۸۲) که مستندی درباره خودکشی یک نظامی چپ‌گرا، میشل رکاناتی، است که دوست فیلمساز بود. مساله جذاب برای گتاری این بود که چگونه این فیلم‌ها بر سطح اقلیت قدرت‌ها همانند یک پراکسیس (کنش اجتماعی-سیاسی) عمل می‌کنند (تمرکز بر زنان کارخانه‌ای خاص یا یک فراکسیون نظامی خاص) در تقابل با سطح حرکت‌های توده‌ای. این فیلم‌ها با سینمای ضدروان‌درمان گتاری وارد گفتگو می‌شوند با این حال آن‌ها ایده سینمای اقلیت او را نیز بسط می‌دهند تا فیلمسازی سیاسی همراستا با مبارزات اقلیت سیاسی درون دانشگاه‌ها، کارخانه‌ها و خیابان‌ها را نیز شامل شود.

عجیب نیست که تعهدات سیاسی گتاری در علاقمندی‌اش به فیلم‌هایی که این تعهدات را بازتاب می‌دهند بروز می‌یابد. گتاری صراحتاً اعلام می‌کند که سینمای تجاری برای هم دستی‌اش با سرمایه‌داری و گرایش‌اش برای کنترل کردن، شبیه مواد مخدر ارزان قیمت عمل می‌کند (۲۰۰۹، آ، ۲۴۶). گتاری می‌نویسد: «سینما، تلویزیون، و مطبوعات به ابزار بنیادین شکل دادن به چیزها تبدیل می‌شوند و یک واقعیت مسلط و دلالت‌های آن را تحمیل می‌کنند. آن‌ها، ورای اینکه ابزار ارتباط و انتقال اطلاعات باشند، ابزار قدرت هستند. آن‌ها نه فقط پیام‌ها، که بالاتر از همه انرژی‌های لیبیدویی را کنترل می‌کنند. مضامین سینما، الگوهایش، ژانرهایش، صنف‌هایش و ستاره‌هایش چه بخواهند و چه نخواهند، به قدرت

خدمت می‌کنند؛ چرا که آشکارا هم به ماشین مالی قدرت وابسته هستند، و هم اینکه در بسط و انتقال الگوهای سوژکتیو سهم دارند. رسانه در حال حاضر بیشتر در خدمت سرکوب عمل می‌کند. اما همچنین آن می‌تواند به ابزار مهمی در جهت رهاسازی نیز بدل شوند. برای مثال، سینمای تجاری، به راسیسم پنهان در وسترن‌هایش امکان بروز می‌دهد؛ اما همان می‌تواند مانع از تولید فیلم‌هایی درباره‌ی رخدادهایی چون می ۶۸ در فرانسه شود. اما دوربین‌های سوپر هشت و ویدئویی می‌توانند به ابزار نوشتن تبدیل شوند، آن‌ها خیلی بیشتر از گفتارها، جزوه‌ها و بروشورها تاثیرگذار هستند. همینطور آن‌ها می‌توانند استبداد در خواندن و نوشتن را خنثی کنند که نه تنها بر سلسله‌مراتب بورژوازی سنگینی می‌کند. [...] ابداعات زنجیره‌وار کلام، رنگ، تلویزیون و ... تا آنجا که امکانات میل به بیان کردن را تقویت می‌کنند منجر به این می‌شوند تا سرمایه‌داری سینما را تصاحب کند و آن را به مثابه ابزاری اختصاصی برای کنترل جامعه به کار گیرد.» (۲۰۰۹، ۲۴۴). برای گتاری صراحتاً هر شکلی از سینمای اقلیت که از جانب مردم تحت سیطره سرمایه‌داری به پیکار خیزد نیازمند آن است تا علیه علاقمندی‌های مندرج در فرم‌ها و مضامین سینمای بدنه و تجاری اقامه دعوی کند. با این حال این وضعیت مقرر نمی‌کند که چه فرم‌ها یا مضامینی بر سازنده سینمای اقلیت هستند. گتاری توضیح می‌دهد که «می‌توان فیلمی ساخت درباره زندگی در یک صومعه که مضمون آن لیبیدوی انقلابی را برانگیزاند؛ می‌توان فیلمی ساخت در دفاع از انقلاب که فرم فاشیستی آن از منظر اقتصاد میل بیان شده باشد» (۲۰۰۹، ۲۴۶). تعیین و دسته‌بندی صرف سینمای اقلیت در قالب مفاهیم محدودی مانند ژانر، فرم، ملیت یا حساسیت سیاسی بالقوه‌ی اقلیت قدرت‌های سینمای اقلیت را محدود کرده و کارایی سیاسی - نظری آن را از بین می‌برد. حتی تجاری‌ترین و عامه‌پسندترین فیلم‌ها می‌توانند حاوی هسته‌های نشانه‌شناسانه برانداختن خود باشند. گنوسکو در جمع بندی تقریر مهم گتاری از سینمای اقلیت می‌نویسد: «ارزش‌های مسلط از خلال پراکسیس فیلمی به شیوه‌های مختلفی می‌توانند مورد حمله قرار گیرند» (۲۰۰۹، ۱۴۹). همان طور که دلوز و گتاری می‌نویسند: «هرقدر یک زبان بیشتر ویژگی‌های یک زبان اکثریت را کسب کند بیشتر تحت تاثیر واریاسیون‌های مداومی قرار می‌گیرد که آن را به یک زبان اقلیت بدل می‌کند» (۲۰۰۴، ۱۰۲).

نظریه‌ها در واقع به ندرت ایده‌های مبسوط گسترده‌ای را درباره یک فیلم ارائه می‌دهند اما این دقیقاً چیزی است که گتاری در پروژه‌اش «فیلمی از کافکا» به آن می‌پردازد، پروژه‌ای که تبلور این ایده گتاری است که چگونه او ادبیات اقلیت را به سینمای اقلیت و سیاست‌های جهان واقعی وصل می‌کند. به تعبیر گنوسکو «پروژه برای فیلمی از کافکا» در بیشتر بخش‌هایش فیلمی بی‌نظیر درباره سینمای اقلیت است به جز یک استثناء. به تعبیر گنوسکو، گتاری با تمهیدات اقتصادی گسترده‌ای موفق می‌شود بر دشواری‌های مرتبط با ساخت نمونه انضمامی سینمای اقلیت فائق آید.

آن چه در اینجا برای گنوسکو اهمیت دارد این است که سینمای اقلیت حد و مرزهای خود سینما را مورد تاخت و تاز قرار داده و با دیگر ماشین‌های هنری، اجتماعی، روانی برای نمونه ماشین کافکا، سرهم بندی می‌شود. چنین مفهوم چندپهلویی از سینمای اقلیت به تنهایی به عنوان موضوع یک گفتمان مطرح می‌شود. نظریه پردازان دیگری به توصیف، مفهوم پردازی و به کار بردن سینمای اقلیت به متون سینمایی پرداخته‌اند با این حال دستور گتاری مبین تمایل او به

ساختن فیلمی اقلیت است. پروژه گتاری در پی پیوند زدن نظریه سینمای اقلیت به کنش سینمایی است. این پروژه ایده‌های برانگیزاننده‌ای را درباره جنبه‌های مختلف فیلمسازی مطرح کرده و سینمای اقلیتی را می‌سازد که از یادداشت‌ها و قطعات منفصل، فیلمنامه‌ای در حال نگارش و جزئیات دقیقی درباره نوع نماها و سینماتوگرافی تشکیل شده است. شاید جذاب‌ترین موضوع هنگامی که سینمای اقلیت از منظری اقتصادی مورد بحث قرار می‌گیرد، آن چنان که تعدادی از نظریه‌پردازان آن را بیان کرده‌اند، دستاورد گتاری در این که فیلم‌ها چگونه می‌توانند تهیه و به نمایش گذاشته شوند، باشد. گتاری به عنوان بخشی از پروژه ایستگاهی تلویزیونی را متصور می‌شود که بسیاری از سرمایه‌ها را جذب کرده و امکان نمایش فیلم در تلویزیون به مثابه «سریال‌های فرهنگی» را می‌گشاید (گتاری، ۲۰۰۹، ب، ۱۵۲). این پیشنهاد تعریف سینمای اقلیت را به قلمروی فیلم‌های «ساخته شده برای تلویزیون»، شوهای تلویزیونی، سریال‌های کوتاه و همکاری با منابع سرمایه گذاری دولتی بسط می‌دهد.

جدا از طرح‌های مبتکرانه گتاری برای سرمایه گذاری او فیلمنامه مفصلی را به همراه یادداشت‌های درباره سینماتوگرافی، میزاسن و صدا تهیه می‌کند. گتاری صحنه‌هایی را طراحی می‌کند که همگی حول دیوار عظیمی چیده شده‌اند که تصاویر و سناریوها را به هم وصل می‌کند. در این پروژه از پیرنگی خطی امتناع می‌شود و در عوض پیرنگ به شکل حالت قطعه قطعه نویسی کافکا در می‌آید: «گرد هم در آوردن افراد با نقطه‌های دید متفاوت و استفاده از نظام‌های خاص تکینگی ... برای مشارکت در شیوه‌ای که مضامین ساخته می‌شوند و منفجر کردن دلالت‌هایی که می‌خواهند خود را تحمیل کنند» (۲۰۰۹، ب، ۱۵۲).

در کل نوشته‌های پراکنده گتاری در باب سینما امکانیت سینماهای اقلیت ملیت‌های کوچک یا پسا استعماری، فیلمسازی آوانگارد، کوئیر یا جنسیتی - سه شکل از سینمای اقلیت که در مباحث دانشگاهی امروز به آن‌ها پرداخته می‌شود - را حذف نمی‌کند. گتاری در عین نمونه‌هایی از سینمای اقلیت را در بیرون از آن یا حتی در تقابل با بسیاری از ساختارهای اشاره شده هویت (ملی) جای داده و بر فرایندهای اقلیت شدن در امتداد فرم‌های چندگانه سینمایی، سبک‌ها و منظومه‌های تاریخی شهادت می‌دهد. سینمای اقلیت گتاری درباره تولید شدن های تازه‌ای از سوژکتیویته در امتداد خطوط میل است که صفحه مولار انسجام را برهم می‌ریزد. صفحه‌ای که بر روی آن اصل هویت، حق انحصارطلبی سوژکتیویته خود - توانمند سازی آشفته شده و راه به سوی جهان‌هایی از تفاوت و تمایزات زبانی، ملی و ... گشوده می‌شود. عملکرد اصلی سینمای اقلیت گتاری سرهم‌بندی حداکثری اقلیت شدن است، دیگری شدن، انقلابی شدن. در طرح بندی دوباره سرهم‌بندی سینمایی، سوژکتیویته به شکل متفاوتی تولید می‌شود تا آنجا که در این امکان از نو بافتگی جدید سوژکتیویته‌های جمعی انقلابی به منصف ظهور رسد.