



1967.

**SOLANAS,
FERNANDO i
GETINO,
OCTAVIO**

Prema trećem filmu



SOLANAS, FERNANDO i GETINO, OCTAVIO

Prema trećem filmu¹

⁰¹ U jeku političkih previranja i oslobodilačkih pokreta kasnih 1960-ih godina, argentinski filmaši Fernando Solanas i Octavio Getino snimili su dokumentarac *Sat visokih peći* (*La hora de los hornos*, 1968), paradigmatički primjer angažiranog, političkog filma čije su ideje godinu dana kasnije razradili i objavili u tekstu *Prema trećem filmu*. Odmah prepoznat kao manifest gerilskog (trećeg) filma, kojim se

latinoamerički filmski aktivisti suprotstavljaju dominantnim (neokolonizatorskim) modelima prvog (holivudskog) i drugog (europskog autorskog) filma, tekst je izvorno objavljen pod naslovom "Hacer un tercer cine" u listopadskom izdanju časopisa *Cine Cubano*, 1969. godine, a kasnije i u drugim časopisima i zbornicima kanonskih tekstova na raznim jezicima. (op. prev.)

Još nedavno, pokušaj stvaranja *filmova dekolonizacije* koji okreću leđa ili se aktivno suprotstavljaju Sistemu, u koloniziranim, neokoloniziranim pa i imperijalističkim državama činio bi se donkihotskom pustolovinom. Sve donedavno, film je bio sinonim za spektakl ili zabavu: jednom riječju, bio je još jedna *potrošna roba*. U najboljem slučaju, filmovi su uspijevali svjedočiti o propasti buržoaskih vrijednosti i prikazati društvene nepravde. U pravilu, bavili su se samo posljedicom, a nikada uzrokom; bio je to film mistifikacije i anti-historizma. Film *viška vrijednosti*. Zatečenim tim okolnostima, filmovima, najvrednijem oruđu komunikacije našega doba, bilo je suđeno zadovoljavati samo ideološke i ekonomske interese *vlasnika filmske industrije*, gospodara svjetskog filmskog tržišta, koji su u velikoj većini bili iz Sjedinjenih Država.

Je li moguće prevladati tu situaciju? Kako pristupiti problemu proizvodnje oslobađajućeg filma kada troškovi iznose nekoliko tisuća dolara, a distribucija i prikazivački kanali u rukama su neprijatelja? Kako jamčiti kontinuitet rada? Kako doći do publike? Kako pobijediti represiju i cenzuru koju nameće Sistem? Ta pitanja, koja bi se mogla umnažati u svim smjerovima, mnoge su vodila i još vode ka skepticizmu ili racionalizaciji: "revolucionarni filmovi ne mogu se snimati prije revolucije", "revolucionarni filmovi mogući su samo u oslobođenim zemljama", "bez podrške revolucionarne političke sile, revolucionarni film, ili umjetnost, nemoguć je". Pogrešku je trebalo pripisati zauzimanju istog pristupa zbilji i filmovima koji je imala buržoazija. Modeli proizvodnje, distribucije i prikazivanja i dalje su bili upravo *oni holivudski* jer, u ideologiji i politici, filmovi još nisu postali nositelji jasno iscrtanog razlikovanja između buržoaske ideologije i politike. Reformistička politika, kakva se očituje u dijalogu s protivnikom, u koegzistenciji i u prebacivanju nacionalnih proturječja na one između dva navodno jedinstvena bloka – SSSR-a i SAD-a – bila je i još je nesposobna proizvesti išta osim kinematografije unutar samog Sistema. U najboljem slučaju, ona može biti "*napredno*" *krilo kinematografije Establišmenta*. Kada je sve rečeno i učinjeno, takva kinematografija osuđena je na čekanje mirnog rješenja svjetskog sukoba u prilog socijalizma kako bi promjene bile kvalitativne. Najsmioniji pokušaji onih filmaša koji su težili osvajanju tvrđave službene kinematografije završili su, kao što je elokventno kazao Jean-Luc Godard, tako da su se sami našli "ulovljeni unutar tvrđave".

No, nedavno postavljena pitanja kao da bude nade; ona nastaju iz nove povijesne situacije za koju je redatelj, kao što je često slučaj s obrazovanim slojem naših zemalja, prije bio pridošlica: deset godina Kubanske revolucije, Vijetnamski rat, jačanje svjetskoga oslobodilačkog pokreta čiju pokretačku snagu treba naći u zemljama Trećeg svijeta. *Postojanje masa na svjetskom revolucionarnom planu bilo je bitna činjenica bez koje ta pitanja ne bi mogla biti postavljena.* Nova povijesna situacija i novi čovjek rođen u procesu anti-imperijalističke borbe zahitijevaju novo, revolucionarno stajalište filmaša svijeta. Pitanje je li borbeni film bio *moć* ili ne prije revolucije počelo se, barem unutar malih skupina, nadomještati pitanjem *je li takav film potreban ili ne kao prinos mogućnosti revolucije.* Potvrđan odgovor bilo je polazište prvih pokušaja vođenja procesa traženja mogućnosti u različitim zemljama. Primjeri su Newsreel, američka filmska grupa New Left, *cinegiornali* talijanskog studentskog pokreta, filmovi u produkciji Etats Generaux du Cinéma Français te britanskog i japanskog studentskog pokreta, nastavak i produbljivanje rada Jorisa Ivensa i Chrisa Markera. Dovoljno je pogledati filmove Santiaga Alvareza na Kubi, ili film koji proizvode različiti redatelji u “domovini svih”, kako bi rekao Bolivar, dok tražaju za revolucionarnim latinoameričkim filmom.

Dubokoumna rasprava o ulozi intelektualca i umjetnika prije oslobođenja danas obogaćuje perspektive intelektualnog djelovanja diljem svijeta. No, ta se debata koleba između dva pola: onoga koji *prenosi* svu sposobnost intelektualnog djelovanja na *određenu* političku ili političko-vojnu funkciju, odričući perspektive svakoj umjetničkoj aktivnosti shvaćanjem da takvu aktivnost mora neizbježno apsorbirati Sistem, i onoga koji podržava unutarnju dvojnost intelektualca: s jedne je strane “umjetničko djelo”, “povlastica ljepote”, umjetnost i ljepota koje su nužno povezane s potrebama revolucionarnog političkog procesa, a s druge, politička angažiranost koja se općenito sastoji u potpisivanju određenih anti-imperijalističkih manifesta. U praksi, to gledišće znači *razdvajanje politike i umjetnosti.*

Taj polaritet počiva, kako vidimo, na dvama propustima: prvo, na poimanju kulture, znanosti, umjetnosti i filma kao jednoglasnih i univerzalnih kategorija, i drugo, na nedostatno jasnom shvaćanju činjenice da revolucija ne počinje otimanjem političke moći od imperijalizma i buržoazije, nego u trenutku kada mase osjete

potrebu za promjenom, a njihove intelektualne predvodnice počnu proučavati i provoditi tu promjenu *aktivno-stima na različitim bojištima.*

Kultura, umjetnost, znanost i film uvijek odgovaraju na sukobljene klasne interese. U neokolonijalnoj situaciji suprotstavljaju se dva poimanja kulture, umjetnosti, znanosti i filma: *ono vladara i ono nacije.* A ta će situacija potrajati sve dok se nacionalni koncept ne identificira s konceptom vladara, sve dok je i dalje na snazi status kolonije i polukolonije. Osim toga, dualnost će biti prevladana i približit će se jedinstvenoj i univerzalnoj kategoriji tek kada se najbolje ljudske vrijednosti izbave proskripcije da bi postigle hegemoniju, kada je oslobođenje čovjeka univerzalno. Do tada, postoje *naša i njihova* kultura, *naša i njihova* kinematografija. Budući da je naša kultura poriv prema emancipaciji, ona će postojati sve dok je emancipacija realnost: *kultura subverzije* koja će sa sobom donijeti umjetnost, znanost i film subverzije.

Nedostatak svijesti o tim dvojnostima općenito navodi intelektualca da postupa s umjetničkim i znanstvenim izrazom kao da ga “univerzalno koncipiraju” klase koje vladaju svijetom, a u najboljem slučaju unose neke ispravke u taj izraz. Nismo otišli preduboko u razvoju revolucionarnog kazališta, arhitekture, medicine, psihologije i filma, u razvoju *naše* kulture i kulture *za nas.* Intelektualac shvaća svaku od tih formi izražavanja kao jedinicu koju treba ispraviti *unutar samoga* izraza, a ne *izvana, s njegovim novim metodama i modelima.*

Astronaut ili šumar mobiliziraju sve znanstvene resurse imperijalizma. Psiholozi, liječnici, političari, sociolozi, matematičari, pa čak i umjetnici bacaju se na proučavanje svega što, *sa stajališta različitih specijalnosti,* služi pripremi leta u orbitu ili masakru Vijetnamaca; na duge staze, sve te specijalnosti jednako sudjeluju u zadovoljavanju potreba imperijalizma. U Buenos Airesu, vojska iskorjenjuje *villas miseria* (gradske slamove) i na njihova mjesta postavlja “strateške zaseoke” urbanizirane strukture kojom se želi olakšati vojna intervencija kada dođe vrijeme. Revolucionarnim organizacijama nedostaju specijalizirane bojišnice u medicini, tehnici, psihologiji i umjetnosti *Establišmenta* – da ne govorimo o razvoju *naše vlastite revolucionarne* tehnike, psihologije, umjetnosti i filma. Kako bi bila učinkovitija, sva ta polja moraju prepoznati *prioritete* svake etape, one koje

zahtijeva borba za moć ili one koje zahtijeva već pobjedonosna revolucija. Primjeri: stvaranje političke osjetljivosti kao svijesti o potrebi pokretanja političko-vojne borbe za preuzimanje vlasti, jačanje svih suvremenih sredstava medicinske znanosti kako bi se ljudima osigurala optimalna razina zdravlja i fizičke učinkovitosti, spremnost za borbu u ruralnim ili urbanim zonama; podrobna razrada arhitekture, planiranje gradova koji će moći podnijeti masovne napade iz zraka koje imperijalizam može započeti u bilo kojem trenutku. Pojedinačno jačanje svake specijalnosti i polja podređenog kolektivnim prioritetima može ispuniti praznine prouzročene borbom za slobodu i može ocrta-ti s velikom učinkovitošću ulogu intelektualca u našem vremenu. Jasno je da se revolucionarna masovna kultura i svijest mogu postići samo nakon preuzimanja političke vlasti, no ništa manje nije istina da uporaba znanstvenih i umjetničkih sredstava, zajedno s političko-vojn timer, priprema tlo za pretvaranje revolucije u stvarnost i olakšava rješavanje problema koji će se pojaviti s preuzimanjem vlasti.

Intelektualac u svojem djelovanju mora pronaći polje u kojem će racionalno obavljati najefikasniji posao. Jednom kada je bojišnica određena, njegova je sljedeća zadaća otkriti *unutar te bojišnice* upravo ono što je uporište neprijatelja te gdje i kako može uporabiti svoje snage. Upravo u toj oštroj i dramatičnoj svakodnevnoj potrazi moći će se pojaviti kultura revolucije, osnova koja će odgajati, *počevši upravo sada, novog čovjeka* kojem je primjer Che – ne apstraktnog čovjeka, ne “oslobođenje čovjeka”, *nego nekog drugog čovjeka* koji je kadar izdignuti se iz pepela starog, otuđenog čovjeka koji smo mi, i kojega će novi čovjek uništiti tako što će *dan as* početi ložiti vatru.

Anti-imperijalistička borba naroda Trećeg svijeta i njihovih ekvivalenata unutar imperijalističkih država čini danas osovinu svjetske revolucije. *Treći film* je, po našem mišljenju, film koji *prepoznaje u toj borbi najveće kulturno, znanstveno i umjetničko očitovanje našega vremena*, veliku mogućnost izgradnje slobodne osobe u kojoj će se polaziti od svakog naroda ponaosob – jednom riječu, *dekolonizacije* kulture.

Kultura, pa tako i film neokolonijalizirane zemlje upravo je izraz sveobuhvatne ovisnosti koja proizvodi modele i vrijednosti rođene iz potreba za imperijalističkom ekspanzijom.

Da bi se nametnuo, neokolonijalizmu je potrebno uvjeriti narod ovisne zemlje u njegovu vlastitu inferiornost. Prije ili kasnije, inferioran čovjek prepoznaje Čovjeka s velikim Ć; to prepoznavanje znači razaranje njegovih bedema. Ako želiš biti čovjek, kaže tlačitelj, moraš biti poput mene, govoriti moj jezik, poricati vlastito postojanje, pretvoriti se u mene. Već u 17. stoljeću jezuitski misionari proglasili su prirodenu sklonost (južnoameričkih) domorodaca oponašanju europskih umjetničkih djela. Kao imitator, prevoditelj, tumač, u najboljem slučaju promatrač, neokolonizirani intelektualac uvijek će se poticati na odbijanje prihvaćanja svojih kreativnih mogućnosti. Inhibicije, iskorijenjenost, eskapizam, kulturni kozmopolitizam, umjetničko oponašanje, metafizička iscrpljenost, izdaja zemlje – sve to nalazi plodno tlo za rast.⁰² Kultura postaje dvojezična, ne zbog uporabe dvaju jezika nego zbog spajanja dvaju kulturnih obrazaca mišljenja. Jedan je nacionalni, onaj koji pripada narodu, a drugi je otuđujući i pripada klasama koje su podređene vanjskim silama. Divljenje koje više klase iskazuju prema SAD-u ili Europi najviši je izraz njihove podložnosti. Kolonizacijom viših klasa kultura imperijalizma neizravno unosi među mase spoznaju koja se ne može nadzirati.⁰³

Baš kao što oni nisu gospodari zemlje po kojoj hodaju, neokolonizirani ljudi nisu gospodari ideja kojima su okruženi. Spoznaja o nacionalnoj stvarnosti pretpostavlja ulazjenje u mrežu laži i zbrku koja nastaje zbog ovisnosti. Intelektualac je dužan *sustegn timer se od spontane misli*; ako ne razmišlja, općenito upada u opasnost da to radi na francuskom ili engleskom – nikad na jeziku vlastite kulture, koja je, poput procesa nacionalnog i društvenog oslobođenja, još maglovita i u zametku. Svaki najmanji podatak, svaki pojam koji kola oko nas, dio je sustava priviđenja koje je teško ukloniti.

Domaća buržoazija iz lučkih gradova poput Buenos Airesa i njihove intelektualne elite, činili su, od samih početaka naše povijesti, prijenosnicu neokolonijalnog prodora. Iza krilatica kao što je “civilizacija ili barbarstvo”, koju je u Argentini lansirao europeizirajući liberalizam, nalazio se pokušaj nametanja civilizacije koja je potpuno u skladu s potrebama imperijalističke ekspanzije i želje za uništenjem otpora narodnih masa koje su u našoj zemlji nazivali “ruljom!”, “bandom crnaca”,

02 *Sat visokih peći* – neokolonijalizam i nasilje.

03 Juan José Hernández Arregui, *Imperijalizam i kultura* (*Imperialism and Culture*).



Fernando Solanas i Octavio Getino, *Sat visokih peći (La hora de los hornos, 1968)*

109

**SOLANAS, FERNANDO i
GETINO, OCTAVIO**
Prema trećem filmu

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2010.

“zoološkim otpadom”, a u Boliviji “neopranim hordama”. Na taj načini ideolozi poluzemalja, prošli gospodari u “igri velikih riječi, s neumoljivim, iscrpnim i priprostim univerzalizmom”⁰⁴, služili su kao glasnogovornici tih sljedbenika Disrealija koji je inteligentno izjavio: “Draža su mi prava Engleza od ljudskih prava”.

Srednji slojevi bili su i još jesu najbolji primaoci kulturnog neokolonijalizma. Njihov neodređen klasni položaj, njihov položaj tampona između društvenih polariteta i šire mogućnosti pristupa *civilizaciji* čine osnovicu društvene podrške imperijalizmu koja je postala prilično važna u nekim latinoameričkim zemljama.

Ako je u otvoreno kolonijalnoj situaciji prodor kulture pratnja stranoj okupacijskoj vojsci, tijekom određenih etapa taj prodor postaje glavni prioritet.

Njime se institucionalizira ovisnost i daje joj se privid normalnosti. Glavni je cilj te kulturne deformacije spriječiti narod da shvati svoj neokolonijalizirani položaj i da teži njegovoj promjeni. Na taj je način pedagoška kolonizacija učinkovit nadomjestak za kolonijalnu politiku.⁰⁵

Masovna komunikacija teži dovršenju razaranja nacionalne svijesti i kolektivne subjektivnosti na putu prema prosvijećenosti, destrukcije koja počinje čim dijete dobije pristup medijima, obrazovanju i kulturi vladajućih klasa. U Argentini, 26 televizijskih kanala; jedan milijun televizora; više od 50 radijskih postaja, stotine novina, časopisa i magazina; tisuće dokumenata, filмова, itd. udružuju svoju akulturacijsku ulogu kolonizacije ukusa i svijesti u process neokolonijalne edukacije koja počinje na sveučilištu. “Masovne komunikacije su za neokolonijalizam učinkovitije od napalma. Ono što je stvarno, istinsko i razborito naći će se na rubu zakona, baš kao i ljudi. Nasilje, zločin i razaranje postaju Mir, Po-redak i Normalnost”.⁰⁶ *Istina je, dakle, zapravo subverzija.* Svaki oblik izražavanja ili komunikacije koji pokušava pokazati nacionalnu stvarnost jest *subverzija*.

Kulturalna penetracija, obrazovna kolonizacija i masovne komunikacije danas udružuju snage u očajničkom pokušaju da se apsorbera, neutralizira ili ukloni svaki izraz koji odgovara pokušaju dekolonizacije. Neokolonijalizam se ozbiljno trudi kastrirati, progutati kulturne forme koje nastaju izvan granica njegovih vlastitih ciljeva. Iz njih se pokušava ukloniti upravo ono što ih

čini učinkovitima i opasnim; ukratko, pokušava ih se depolitizirati. Ili, drugim riječima, razdvojiti kulturni izraz od borbe za nacionalnu neovisnost.

Ideje kao što su “ljepota je po sebi revolucionarna” i “svaki novi film je revolucionaran”, idealističke su težnje koje ne dotiču neokolonijalno stanje jer one i dalje zamišljaju film, umjetnost i ljepotu kao univerzalne apstrakcije, a ne kao sastavni dio nacionalnih procesa dekolonizacije.

Svaki spor, ma kako žučljiv, koji ne služi mobilizaciji, agitaciji i politizaciji ljudi, njihovom racionalnom i perceptivnom naoružavanju, koji na ovaj ili onaj način ne služi borbi – prima se s ravnodušnošću ili čak s užitkom. Žučljivost, nonkonformizam, otvorena buntovnost i nezadovoljstvo tek su proizvodi na kapitalističkom tržištu, potrošne robe. To osobito vrijedi u situaciji kada buržoaziji treba dnevna doza šoka i uzbudljivih elemenata kontroliranog nasilja⁰⁷ – odnosno, nasilja čija se apsorpcija Sistemom pretvara u čistu neumjerenost. Primjeri su slikarska i kiparska djela sa socijalističkim primjesama koja su na velikoj cijeni kod nove buržoazije kao ukrasi njihovih stanova i palača; drame pune gnjeva i avangardizma kojima bučno aplaudiraju vladajuće klase; književnost “naprednih” pisaca koja se bavi semantikom i čovjekom na rubu vremena i prostora, koja daje ozračje demokratske širokogrudnosti izdavačkim kućama i magazinima Sistema; i film “izazova”, “rasprave”, što ga promoviraju distribucijski monopolisti i lansiraju veliki komercijalni distributeri.

U stvarnosti, područje “dopuštenog protesta” Sistema daleko je veće nego što Sistem želi priznati. To umjetnicima daje iluziju da djeluju “protiv sustava” nadilaženjem određenih uskih granica; oni ne shvaćaju da čak i umjetnost koja je protiv Sistema može biti apsorberana i iskorištena od Sistema, i kao kočnica i kao nužna autokorekcija.⁰⁸

U pomanjkanju znanja o tome kako *iskoristiti ono što je naše za naše istinsko oslobađanje* – jednom riječju, u pomanjkanju politizacije – sve te “napredne” alternative na kraju postaju ljevičarsko krilo Sistema, oplemenjenje njegovih kulturnih proizvoda. Bit će osuđeni na izvođenje najboljih djela na ljevici koje je desnica danas u stanju prihvatiti i tako će samo služiti njezinu održavanju. “Vratite riječi, damatična djela i slike na mjesta gdje mo-

04 Rene Zavaleta Mercado, Bolivija: *Razvoj nacionalnog pristupa (Bolivia: Growth of the National Concept)*.

05 *Sat visokih peći*, ibid.

06 Ibid.

07 Promotrimo novi običaj nekih skupina više rimske i pariške buržoazije koji provode vikende na putovanjima u Saigon kako bi dobili pogled izbliza na ofenzivu Vijetkonga.

08 Irwin Silber, “USA: The Alienation of Counter Culture”, *Tricontinental* 10.

gu odigrati revolucionarnu ulogu, gdje mogu biti korisni, gdje će postati *oružja u borbi*.”⁰⁹ Ugradite djelo kao izvornu činjenicu u proces oslobođenja, stavite ga najprije u službu života kao takvog, ispred umjetnosti; *pretopite estetiku u život društva*: jedino na taj način, kao što je kazao Fanon, dekolonizacija može postati moguća, a kultura, film i ljepota – barem ono što nam je najvažnije – postaju *naša kultura, naši filmovi i naše shvaćanje ljepote*.

Povijesne perspektive Latinske Amerike i većine zemalja pod imperijalističkom dominacijom usmjerene su prema pojačavanju, a ne prema slabljenju represije. Ne idemo prema buržoasko-demokratskim režimima nego prema diktatorskim oblicima vladanja. Umjesto da od Sistema izvuku ustupke, borbe za demokratske slobode, zbog uskog manevarskog prostora, vode njihovom rezanju.

Buržoasko-demokratska fasada urušila se prije nekog vremena. Krug je otvoren tijekom posljednjeg stoljeća u Latinskoj Americi prvim pokušajima samopotrđivanja nacionalne buržoazije koja se razlikovala od one u metropoli (primjeri su Rosasov federalizam u Argentini, režimi Lopeza i Francie u Paragvaju, te oni Bengida i Balmacede u Čileu) s tradicijom koja se nastavlja u našem stoljeću: nacionalno-buržoaski, nacionalno-populistički i demokratsko-buržoaski pokušaji Cardenasa, Yrigoyena, Haye de la Torre, Vargasa, Aguirre Cerde, Perona i Arbenza. No, što se tiče revolucionarnih obzora, krug je nedvojbeno završen. Linije koje omogućuju produbljavanje povijesnih pokušaja svakog od tih iskustava danas prolaze kroz sektore koji shvaćaju situaciju na kontinentu kao stanje rata i koji se pripremaju, pod silom prilika, na pretvaranje regije u Vijetnam sljedećeg desetljeća. Rata u kojem nacionalno oslobođenje može uspjeti samo ako se istodobno određuje kao društveno oslobođenje – socijalizam kao jedina valjana perspektiva svakog procesa nacionalnog oslobođenja.

Danas u Latinskoj Americi nema prostora ni za pasivnost ni za nevinost. Angažiranost intelektualca mjeri se u kategorijama rizika jednako kao i riječi i ideja; računa se ono što on čini za širenje ideje oslobođenja. Radnik koji štrajka i tako se izlaže opasnosti da izgubi posao ili sâm život, student koji stavlja na kocku karijeru, aktivist koji ne progovori dok ga muče: svi nas oni svojom akcijom obvezuju na nešto mnogo važnije od neodređene geste solidarnosti.¹⁰

U situaciji u kojoj “pravnu državu” istiskuje “država činjenica”, intelektualac, koji je *još jedan radnik*, koji djeluje na kulturnom frontu, mora se sve više radikalizirati kako bi izbjegao poricanje svoje osobe i izvršio ono što se od njega očekuje u našem vremenu. Nemoć svih reformističkih koncepcija već je prilično ogoljena, ne samo u politici nego i u kulturi i na filmu – a osobito na filmu, *čija je povijest povijest imperijalističke dominacije* – uglavnom yankeejevske.

Dok je tijekom ranije povijesti (ili pretpovijesti) filma bilo moguće govoriti o njemačkom, talijanskom ili švedskom filmu kao filmu koji se jasno razlikuje od drugih i odgovara određenim nacionalnim značajkama, danas su takve razlike nestale. Granice su izbrisane širenjem američkog imperijalizma i modela filma koji je nametnuo: *holivudski film*. Danas je, unutar područja komercijalne kinematografije, pa i onog koji je poznat kao “autorski” film, i u kapitalističkim i u socijalističkim zemljama teško pronaći film koji uspijeva zaobići modele holivudskih filmova. Oni su imali tako brz utjecaj da su monumentalna djela poput Bondarčukova *Rata i mira* iz SSSR-a ujedno i monumentalni primjeri podložnosti cjelokupnoj ponudi nametnutoj američkom filmskom industrijom (struktura, jezik itd.), pa zbog toga i njezinim pristupima.

Smještanje filma unutar američkih modela, čak i u formalnim aspektima, u jeziku, vodi prihvaćanju ideoloških formi koje su *stvorile upravo taj jezik i nikakav drugi*. Čak i prisvajanje modela koji se čine ne samo tehničkim, industrijskim, znanstvenim itd., vodi konceptualnoj ovisnosti zbog činjenice da je film industrija, ali se razlikuje od drugih industrija po tome što je stvoren i organiziran tako da proizvodi određene ideologije. 35-milimetarska kamera, 24 sličice u sekundi, lučna rasvjeta i komercijalna mjesta prikazivanja za publiku izmišljeni su ne da bi se besplatno širila neka ideologija, nego da bi zadovoljili, prije svega, potrebe za kulturom i viškom vrijednosti određene ideologije, određenog svjetonazora: onog američkog novčanog kapitala.

Mehanicističko preuzimanje filma koji se shvaća kao predstava za prikazivanje u velikim dvoranama s uobičajenim trajanjem, kao hermetična struktura koja se rađa i umire na ekranu, zadovoljava, nedvojbeno, *komercijalne interese* produkcijskih grupa, ali također vodi *upijanju oblika buržoaskog svjetonazora* koji su nastavak umjetnosti 19. stoljeća, buržoaske umjetnosti: čovjek se

prihvaća samo kao pasivan i potrošački objekt; *umjesto sposobnosti da učini povijest prepoznatljivom, dano mu je samo da čita povijest, razmišlja o njoj, sluša je i trpi*. Film kao spektakl usmjeren na probavljiv objekt najviša je točka koju može dosegnuti buržoaska kinematografija. Svijet, iskustvo i povijesni proces okruženi su okvirom umjetničke slike, kazališnom pozornicom, filmskim ekranom; čovjek se shvaća kao *potrošač*, a ne kao tvorac *ideologije*. To poimanje polazište je čudesne međuigre buržoaske filozofije i postizanja viška vrijednosti. Rezultat je film koji proučavaju analitičari motivacije, sociolozi i psiholozi, beskrajni istraživači snova i frustracija najširih slojeva, a svi imaju za cilj prodaju *života na filmu*, stvarnosti kakvu zamišljaju vladajuće klase.

Prvu alternativu toj vrsti filma, koju bismo mogli nazvati *prvim filmom*, donose takozvani “autorski film”, “film ekspresije”, “*nouvelle vague*”, “*cinema novo*”, ili, konvencionalno, *drugi film*. Ta alternativa označila je korak naprijed jer je tražila od redatelja da se slobodno izražavaju nestandardnim jezikom i jer je bila pokušaj kulturalne dekolonizacije. No takvi pokušaji već su dosegнули, ili gotovo dosegнули, vanjske granice onoga što sustav dopušta. Redatelj *drugog filma* ostao je “ulovljen unutar tvrđave”, kako kaže Godard, ili je na putu da bude uhvaćen u stupicu. Potraga za tržištem od 200.000 kinoposjetitelja u Argentini, za brojkom koja bi trebala pokriti troškove nezavisne lokalne produkcije, prijedlog razvoja mehanizma industrijske proizvodnje usporedne s onom Sistema, ali koju bi distribuirao sam Sistem prema vlastitim pravilima, borba za poboljšanje zakona koji štite kinematografiju i zamjena “loših službenika” “manje lošim”, potraga je kojoj nedostaju održivi izgledi, osim ako ne smatrate održivim perspektivu institucionalizacije kao “mladenačkog, gnjevnog krila društva” – odnosno, neokolonijaliziranog ili kapitalističkog društva.

Stvarne alternative, drukčije od onih koje Sistem, moguće su jedino ako se ispuni jedan od dva zahtjeva: *snimanje filmova koje Sistem ne može asimilirati i koji su strani njegovim potrebama, ili snimanje filmova koji izravno i izričito pokreću borbu protiv Sistema*. Nijedan od tih zahtjeva ne uklapa se u alternative koje je već ponudio *drugi film*, ali se mogu pronaći u revolucionarnom otvaranju prema filmu izvan i protiv Sistema, u filmu oslobođenja: *trećem filmu*.

Jedan od najučinkovitijih poslova neokolonijalizma njegovo je izoliranje intelektualnih sektora, osobito umjetnikâ, od nacionalne stvarnosti njihovim poravanjem s “univerzalnom umjetnošću i modelima”. Bilo je vrlo uobičajeno da se intelektualci nalaze u pozadini narodne borbe, kada se zapravo ne postavljaju protiv nje. Društveni slojevi koji su najviše pridonijeli izgradnji nacionalne kulture (u smislu poticaja prema dekolonizaciji) nisu baš bile prosvijećene elite, nego prije najiskorištavaniji i neuljuđeni slojevi. Narodne organizacije s pravom nisu vjerovala “intelektualcu” i “umjetniku”. Kada ih nisu “otvoreno iskorištavali buržoazija i imperijalizam, nedvojbeno su bili njihovo neizravno oruđe, većina njih nije išla dalje od pompozno deklamiranja u prilog ‘mira i demokracije’, u strahu od svega što u sebi ima nacionalni zvuk, bojeći se zagađivanja umjetnosti revolucionarnom borbom. Zato su običavali skrivati unutarnje razloge koji određuju neokolonijalizirano društvo, a stavljali su u prvi plan vanjske, koji, premda ‘jesu uvjeti promjene, nikada ne mogu biti osnova promjene’”¹¹, u Argentini oni su zamijenili borbu protiv imperijalizma i domaće oligarhije borbom demokracije protiv fašizma, zatamljujući temeljno proturječje neokolonijalizirane zemlje i nadomještajući ga “protuslovljem koje je kopija protuslovlja diljem svijeta”.¹²

To izoliranje intelektualnih i umjetničkih dijelova društva od procesa nacionalnog oslobođenja – koje nam, među ostalim, pomaže u razumijevanju ograničenja u kojima se ti procesi danas odvijaju – danas naginje nestajanju do te mjere da umjetnici i intelektualci počinju shvaćati da je neprijatelja nemoguće uništiti bez prethodnog udruživanja u borbi za zajedničke interese. Umjetnik počinje osjećati nedostatak svoje nonkonformističke i individualne pobune. Revolucionarne organizacije, pak, otkrivaju vakuum koji borba za moć stvara u kulturnoj sferi. Problemi filmskog stvaralaštva, ideološka ograničenja filmaša u neokolonijaliziranoj zemlji, itd., zasad su činili objektivne čimbenike zbog nedostatka pozornosti koju narodne organizacije posvećuju kinematografiji. Novine i druge tiskovine, plakati i zidni oglasi, govori i drugi verbalni oblici informiranja, prosvjećivanja i politizacije i dalje su glavna sredstva komunikacije između organizacija i avangardnih slojeva širokih masa. No novi politički položaj nekih redatelja i kasnija pojava filmova upotrebljivih za oslobađanje omogućili su određenim političkim

11 Mao Ce-Tung, *O praksi (On Practice)*

12 Rodolfo Pruihgross, *Proletarijat i narodna revolucija (Proletariat and National Revolution)*.



Jean-Luc Godard

prethodnicama da shvate važnost filmova. Tu važnost treba naći u određenim značenjima filmova kao oblika komunikacije i zbog *njihovih posebnih značajki*, koje im omogućuju da se utječu gledateljima različitog podrijetla, a mnogi od njih su ljudi koji možda ne reaguju povoljno na objavu političkog govora. Osim ideološke poruke koju sadrže, filmovi nude i djelotvornu izliku za okupljanje publike.

Sposobnost sinteze i prodornost filmske slike, mogućnosti koje pružaju živi dokument i ogoljena zbilja te prosvjetiteljska moć audiovizualnih sredstava čine film daleko učinkovitijim od svih drugih sredstava komunikacije. Gotovo je nepotrebno isticati kako oni filmovi koji inteligentno rabe mogućnosti slike, adekvatnu dozu pojmova, jezik i strukturu koja prirodno teče iz svake teme i kontrapunkte audiovizualne naracije, postižu dojmive rezultate u politizaciji i mobilizaciji kadrova, pa čak i u radu s masama gdje je to moguće.

Studenti koji su podizali barikade na *Aveniji 18 srpnja* u Montevideu nakon prikazivanja filma *Me gustan los estudiantes (Volim studente)* Marija Handlera, oni koji su demonstrirali i pjevali "Internacionalu" u Merridi i Caracasu nakon projekcije *Sata visokih peći (La hora de los hornos)*, sve veća potreba za filmovima kao što su oni Santiaga Alvareza i kubanskog dokumentarnog pokreta, te debate i okupljanja koja su se događala nakon *underground* ili polujavnih projekcija filmova *treće kinematografije*, počeci su zavojitog i teškog puta kojim su putovale masovne organizacije u potrošačkim društvima (*Cinegiornali liberi* u Italiji, dokumentarci *Zengakurena* u Japanu, itd.). U Latinskoj Americi organizacije su prvi put spremne i voljne iskoristiti film za političko-kulturne ciljeve: čileanska Socijalistička partija (Partido Socialista) opskrbljuje svoje kadrove revolucionarnom filmskom građom, dok se argentinske revolucionarne peronističke i ne-peronističke grupe zanimaju za poduzimanje nečeg sličnog. Osim toga, OSPAAAL (Organizacija solidarnosti naroda Afrike, Azije i Latinske Amerike) sudjeluje u proizvodnji i distribuciji filmova koji pridonose anti-imperijalističkoj borbi. Revolucionarne organizacije otkrivaju potrebu za kadrovima koji, između ostalog, znaju kako upravljati filmskom kamerom, magnetofonima i projektorima na najučinkovitiji mogući način. Borba za otimanje vlasti od neprijatelja stjecište je političkih i umjetničkih avangardi na zajedničkom zadatku koji obogaćuje i jedne i druge.

Neke okolnosti koje su odgovile uporabu filmova kao revolucionarnog oruđa sve donedavno bile su nedostatak opreme, tehničke poteškoće, obavezna specijalizacija svake faze rada i visoki troškovi. Pomaci koji su se dogodili unutar svake specijalizacije; pojednostavljenje filmskih kamera i magnetofona, poboljšanja u mediju kao takvom, kao što je visokoosjetljivi film koji se može snimati na normalnom svjetlu; automatski svjetlomjeri; poboljšana audiovizualna sinkronizacija; širenje vještina putem specijaliziranih magazina s velikim nakladama, pa i preko nespecijaliziranih medija, pomogli su u demistificiranju proizvodnje filma i lišili je one gotovo magične aure zbog koje se činilo da su filmovi dostižni samo "umjetnicima", "genijima" i "povlaštenima". Smanjenje filma sve je bliže širim društvenim slojevima. Chris Marker eksperimentirao je u Francuskoj sa skupinama radnika kojima je dao 8-mm opremu i osnovne upute o rukovanju. Cilj je bio da radnik ufilmi *svoj način gledanja na svijet*, baš kao da ga piše. To je otvorilo nečuvene izgledne kinematografiji, povrh svega *novo poimanje proizvodnje filma i važnost umjetnosti u našem vremenu*.

Imperijalizam i kapitalizam, bilo u potrošačkom društvu ili u neokolonijaliziranoj zemlji, sve skriva iza ekrana slika i pojava. *Slika stvarnosti* važnija je od same stvarnosti. Svijet je to napučen fantazijama i fantomima, u kojem je ono ružno obučeno u lijepo, dok se ljepota prerušava u ružno. S jedne strane, fantazija, imaginarni buržoaski svijet pun ugođe, ravnoteže, slatkog povoda, reda, efikasnosti i mogućnosti da se "bude netko". A s druge, fantomi, mi lijencine, indolentni i nerazvijeni, mi koji izazivamo nered. Kada neokolonijalizirana osoba prihvati svoje stanje, postaje Gungha Din, izdajnik u službi kolonijalista, čiča Tom, klasni i rasni odmetnik, ili luda, bezbrižni sluga i prostak; ali, kada odbija prihvatiti svoje stanje potlačenosti, tada se pretvara u uvrijeđena divljaka, ljudoždera. Oni koji *ne spavaju zbog straha od gladi*, oni koji tvore Sistem, vide revolucionara kao razbojnika, pljačkaša, silovatelja; prva bitka koja se vodi protiv njega zato se ne vodi na političkom planu, nego prije u policijskom kontekstu zakona, uhićenja, itd. Što je čovjek iskorištavaniji, to je nevažniji. Što se više opire, više ga doživljavaju kao zvijer. To se može vidjeti u filmu *Africa addio*, fašista Jacopettija: afrički divljaci, životinje ubojice, valjaju se u prezira vrijednoj anarhiji kada se oslobode bjelačke zaštite. Tarzan je umro, a na njego-

vom mjestu rođaju se Lumumbe i Lobeguli, Nkomosi i Madzimbamuti, a to je nešto što neokolonijalizam ne može oprostiti. Fantazija je istisnuta fantomima, a čovjek je pretvoren u statista koji umire kako bi Jacopetti mogao lagodno snimati njegovo pogubljenje.

Ja dižem revoluciju; dakle, postojim. To je polazište za nestajanje fantazije i fantoma kako bi se otvorio put za živa ljudska bića. Film revolucije istodobno je film *destrukcije i konstrukcije*: razaranje predodžbe koju je neokolonijalizam stvorio o sebi i nama, i izgradnja vibrantne zbilje koja ponovno osvaja istinu u svim njezinim izrazima.

Vraćanje stvarima njihova pravog mjesta i značenja izrazito je subverzivan čin kako u neokolonijalnoj situaciji tako i u potrošačkim društvima. U potonjima, tobožnja dvosmislenost ili pseudo-objektivnost novina, književnosti itd., te relativna sloboda organizacija naroda da osiguraju vlastitu informaciju prestaju postojati, ustupajući mjesto otvorenoj restrikciji kada je ona pitanje televizije i radija, dvaju najvažnijih monopoliziranih medija komunikacije pod nadzorom Sistema. Prošlogodišnji svibanjski događaji u Francuskoj u tome su bili prilično izričiti.

U svijetu u kojem vlada nestvarno, umjetničko izražavanje gura se kanalima fantazije, fikcije, jezika u šiframa, jezika znakova i poruka koje se šapću između redaka. Umjetnost je izolirana od konkretnih činjenica – koje su, s neokolonijalističkog stajališta, optužujuća svjedočanstva – da bi se okrenula sebi samoj, paradirajući naokolo u svijetu apstrakcija i fantoma, gdje postaje “bezvremena” i bez-povijesna. Može se spomenuti Vijetnam, ali samo daleko od Vijetnama; može se spomenuti Latinska Amerika, ali samo dovoljno daleko od kontinenta da ne bi imalo učinka, *na mjestima gdje se ona depolitizira* i gdje ne vodi ka akciji.

Film poznat kao dokumentarni, u golemom rasponu koji taj pojam danas ima, od obrazovnih filmova do rekonstrukcija činjenica ili povijesnih događaja, možda je glavni temelj revolucionarne kinematografije. Svaka slika koja dokumentira, svjedoči, odbacuje ili produbljuje istinu o situaciji nešto je više od filmske slike ili čisto umjetničke činjenice; ona postaje nešto što Sistem smatra neprobavljivim.

Svjedočanstvo o nacionalnoj stvarnosti također je neprocjenjivo sredstvo dijaloga i spoznaje na svjetskoj razini. Nijedan međunarodni oblik borbe ne može se

uspješno izvesti ako ne postoji uzajamna razmjena iskustava među ljudima, ako se narod ne uspijeva otrgnuti balkanizaciji na međunarodnoj, kontinentalnoj i nacionalnoj razini, što imperijalizam nastoji održati.

Nema spoznaje stvarnosti dok se ne djeluje na stvarnost, *dok njezina preobrazba ne počne na svim frontovima borbe*. Glasoviti citat Marxa zaslužuje stalno ponavljanje: *svijet nije dovoljno tumačiti; treba ga mijenjati*.

S takvim stajalištem kao polazištem, redatelju ostaje da nađe vlastiti jezik, jezik koji će nastati iz aktivističkog svjetonazora koji zagovara promjenu te iz teme kojom se bavi. Ovdje bi možda bilo dobro istaknuti kako određeni politički kadrovi još zauzimaju stara dogmatska gledišta koja traže od umjetnika ili filmaša da daju apologetsku sliku stvarnosti, *onu koja je više na liniji samozavaravanja nego zbilje*. Takva gledišta, koja u biti prikrivaju nedostatak vjere u mogućnost stvarnosti kao takve, u nekim su slučajevima vodila ka uporabi filmskog jezika kao puke idealizirane ilustracije činjenice, želi da se uklone duboka protuslovlja zbilje, njezino dijalektičko bogatstvo, a to je upravo ona dubina koja filmu može dati ljepotu i dojmljivost. U stvarnosti revolucionarnih procesa diljem svijeta, unatoč njihovim zbrkanim i negativnim aspektima, nalazi se dominantna smjernica, sinteza koja je tako bogata i stimulativna da je ne treba shematizirati pristranim i sektaškim pogledima.

Pamfletski filmovi, didaktični, reporterski, esejistički, svjedočanski filmovi – svaki aktivistički oblik izražavanja je valjan, i bilo bi apsurdno postavljati estetske norme. *Moći primiti sve što ljudi imaju ponuditi, a njima ponuditi najbolje; ili, kako kaže Che, poštivati ljude dajući im kvalitetu*. To je dobro imati na umu s obzirom na one pritajene sklonosti u svakom revolucionarnom umjetniku ka spuštanju razine istraživanja i odstupanju od jezika teme, u nekoj vrsti *neopopulizma*, sve do razina koje, premda mogu biti ono što pokreće mase, ne pomažu tim masama da se oslobode kamenja smutnje što ga je ostavio imperijalizam. Djelotvornost najboljih filmova aktivističke kinematografije pokazuje da su društveni slojevi gledajući unatrag sposobni uhvatiti pravo značenje povezivanja slika, učinak uprizorenja i svako jezično eksperimentiranje koje se događa u okviru određene zamisli. Nadalje, revolucionarni film nije u osnovi onaj koji ilustrira, dokumentira ili pasivno utvrđuje stanje: *prije bi se moglo reći da on pokušava inter-*



**SOLANAS, FERNANDO i
GETINO, OCTAVIO**
Prema trećem filmu

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2010.

115

venirati u stanje kao element koji osigurava napad i korekciju. Drugim riječima, on osigurava otkriće putem preobrazbe.

Razlike koje postoje između jednog i drugog procesa oslobađanja onemogućuju postavljanje navodno univerzalnih normi. Film koji u potrošačkom društvu ne dosegne razinu stvarnosti u kojoj se kreće može odigrati stimulirajuću ulogu u nerazvijenoj zemlji, baš kao što revolucionarni film u neokolonijskoj situaciji neće nužno biti revolucionaran ako se mehanički prenese u metropolu.

Podučavanje rukovanja puškama može biti revolucionarno tamo gdje postoje potencijalno ili izričito mjerodavni vođe spremni baciti se u borbu za osvajanje vlasti, ali prestaje biti revolucionarno tamo gdje širokim slojevima još nedostaje dostatna svijest o njihovoj situaciji ili gdje su oni već naučili rukovati puškama. Zato je film koji inzistira na prokazivanju učinaka neokolonijske politike uhvaćen u reformističkoj igri ako je svijest masa već usvojila takvo znanje; tada je stvar revolucije ispitati *razloge*, istražiti načine organizacije i naoružavanja za promjenu. Drugim riječima, imperijalizam može sponzorirati filmove koji se bore protiv nepismenosti, a takvi će filmovi biti upisani jedino u suvremene potrebe imperijalističke politike; naprotiv, snimanje takvih filmova na Kubi nakon pobjede Revolucije bilo je očigledno revolucionarno. Premda je njihovo polazište bila tek činjenica da podučavaju čitanju i pisanju, oni su imali cilj koji se radikalno razlikuje od cilja imperijalizma: obučavanje ljudi za oslobađanje, a ne za pokoravanje.

Model savršenog umjetničkog djela, potpuno zao kruženog filma strukturiranog prema metrici koju nameću buržoaska kultura, njezini teroretičari i kritičari, kočio je redatelja u ovisnim zemljama, osobito kada je pokušao izgraditi slične modele u stvarnosti *koja mu ne nudi ni kulturu, ni tehniku, ni najvažnije elemente za uspjeh*. Kultura metropole čuvala je drevne tajne koje su dale život njezinim modelima; premještanje te kulture u neokolonijsku stvarnost uvijek je bilo mehanizam otuđenja jer *umjetniku neovisne zemlje nije bilo moguće apsorbarati, u nekoliko godina, tajne kulture i društva dotjerivanih stoljećima u potpuno drukčijim povijesnim okolnostima*. Pokušaj kinematografije da se mjeri s filmovima vladajućih zemalja općenito završava neuspjehom, s obzirom na postojanje dviju posve različitih povijesnih stvarnosti. A takvi neuspješni pokušaji izazivaju osjećaje frustracije

i inferiornosti. Oba osjećaja nastaju prije svega iz straha od izlaganja opasnosti na posve novim putovima, što znači *gotovo potpuno odbacivanje "njihovog filma"*; iz straha od prepoznavanja posebnosti i ograničenja situacije ovisnosti, kako bi se *otkrile mogućnosti inherentne toj situaciji* pronalaženjem načina njezina prevladavanja *koji će nužno biti originalni*.

Postojanje revolucionarnog filma nezamislivo je bez stalnih i metodičkih praktičnih vježbi, istraživanja i eksperimentiranja. Ono čak znači obvezu novih filmaša da iskušaju sreću na nepoznatom, da katkada uskoče u prostor, izlažući se neuspjehu kao što radi gerilac putujući stazama koje krči sâm udarcima mačete. Mogućnost otkrivanja i izmišljanja filmskih oblika i struktura koje služe dubljim vizijama naše zbilje nalazi se u sposobnosti prelaženja granica poznatog, prolaženja kroz stalne opasnosti.

Naše je vrijeme vrijeme hipoteza, a ne teza, vrijeme nedovršenih djela – nedovršenih, neuređenih, žestokih djela snimljenih kamerom u jednoj i kamenom u drugoj ruci. Takva djela ne mogu se procijeniti prema tradicionalnim teorijskim i kritičkim kanonima. Ideje za našu filmsku teoriju i kritiku zaživjet će kroz praksu uklanjanja inhibicija i eksperimentiranje. "Spoznaja počinje u praksi. Nakon stjecanja teorijskih spoznaja kroz praksu, nužno je vratiti se praksi."¹³ Kad se jednom već upustio u tu praksu, revolucionarni filmaš morat će svladati bezbrojne prepreke; iskusit će osamljenost onih koji su skloni hvaliti promotivne medije Sistema kako bi na kraju zaključio kako su ti mediji za njega zatvoreni. Kao što bi rekao Godard, on će prestati biti biciklistički prvak kako bi postao anonimni vozač bicikla, vijetnamskog stila, preplavljen okrutnim i dugim ratom. No on će također otkriti da postoji prijemljiva publika koja na njegovo djelo gleda kao na nešto iz vlastitog iskustva i spremna je braniti ga onako kako nikada ne bi branila nikakvog biciklističkog prvaka.

Provedba

U tom dugom ratu, s kamerom kao našom puškom, zapravo smo prešli na gerilsku aktivnost. Upravo zbog toga se rad filmsko-gerilske grupe vodi prema strogim disciplinskim normama, i u pogledu radnih metoda i kada je riječ o sigurnosti. Revolucionarna filmska grupa u istoj je situaciji kao gerilska jedinica: ne može jačati bez vojnih struktura i zapovjedničkih kon-

cepcija. Grupa postoji kao mreža komplementarnih odgovornosti, kao zbroj i sinteza sposobnosti, jednako kao što djeluje usklađeno s vodstvom koje centralizira planiranje rada i održava njegov kontinuitet. Iskustvo kazuje da nije lako održati koheziju grupe kada je bombardiraju Sistem i njegov lanac ortaka koji se često prerusavaju u “napredne”, kada ne postoje nikakvi neposredni i spektakularni vanjski poticaji, a članovi moraju iskusiti neugodnosti i napetosti podzemnog djelovanja i tajne distribucije. Mnogi odbacuju svoje odgovornosti jer ih podcjenjuju ili zato što ih mjere vrijednostima koje su primjerene filmu Sistema, a ne *underground* filmu. Nastajanje unutarnjih sukoba stvarnost je svake grupe, bez obzira na to je li ona ideološki zrela ili ne. Pomanjkanje svijesti o takvom unutarnjem sukobu na psihološkom ili osobnom planu itd., nedostatak zrelosti u rješavanju problema u odnosima, katkada vodi prema lošem raspoloženju i suparništvu zbog kojeg pak pravi sudari nadilaze ideološke ili objektivne razlike. Sve to znači da je temeljni uvjet svijest o problemima u interpersonalnim odnosima, vodstvu i području kompetencije. Ono što je potrebno jest jasan govor, označavanje područja rada, određivanje odgovornosti i shvaćanje posla kao nepopustljive borbe.

Gerilska kinematografija pretvara filmske djelatnike u proletere i ruši intelektualnu aristokraciju koju buržoazija smatra svojom sljedbenicom. Jednom riječju, ona *demokratizira*. Veza sa stvarnošću čini filmaša sastavnim dijelom njegova naroda. Avangarda i najširi slojevi udružuju se u zajedničkom djelovanju kada shvate da je to djelovanje nastavak njihove svakodnevnice borbe. *Sat visokih peći* pokazuje kako se film može snimiti u neprijateljskim okolnostima kad uživa podršku i suradnju aktivista i kadrova iz puka.

Revolucionarni filmaš djeluje s korjenito novom vizijom uloge producenta, timskog rada, sredstava za rad, detalja, itd. Povrh svega, on se opskrbljuje na svim razinama kako bi proizveo svoje filmove, oprema se na svim razinama, uči kako upravljati mnogostrukim tehnikama svojega zanata. Njegova najvrednija imovina su njegova zanatska oruđa koja čine bitnu sastavnicu njegove potrebe za komunikacijom. Kamera je neiscrpljiv *izvlastitelj slika-oružja*; projektor *puška koja može ispuccati 24 sličice u sekundi*.

Svaki član grupe trebao bi biti upoznat, barem općenito, s opremom koja se rabi: mora biti pripremljen

za zamjenu drugog u bilo kojoj fazi produkcije. Mit o nezamjenjivim tehničarima mora se raskrinkati.

Cijela grupa mora posvetiti veliku pozornost sporednim detaljima produkcije i mjerama sigurnosti potrebnim za njezinu zaštitu. Nedostatak dalekovidnosti koja će u konvencionalnoj kinematografiji biti neprimijećena, može učiniti gotovo beskorisnim tjedne i mjesecne rada. A neuspjeh u gerilskoj kinematografiji, baš kao i u gerilskoj borbi kao takvoj, može značiti gubitak djela ili potpunu promjenu planova. “U gerilskoj borbi pojam neuspjeha prisutan je tisuću puta više, a pobjeda je mit koji jedino revolucionar može sanjati.”¹⁴ Svaki član grupe mora znati paziti na detalje, disciplinu, brzinu i povrh svega na spremnost da se prevladaju slabosti udobnosti, stari običaji i cijela klima pseudonormalnosti iza koje se skriva svakodnevni rat. Svaki film je drukčiji postupak, drukčiji posao koji zahtijeva mijenjanje metoda kako bi se zbunilo neprijatelja i spriječilo njegovo buđenje, osobito zato što su laboratoriji za obradu još u njegovim rukama.

Uspjeh posla uvelike ovisi o sposobnosti grupe da ostane tiha, o njezinu stalnom oprezu, stanju koje je teško postići u situaciji kada se naizgled ne događa ništa, a filmaš je navikao pričati svima o svemu što radi jer ga je buržoazija učila upravo prestižu i promociji. Krilatica “stalna budnost, stalan oprez, stalna pokretnost” ima beskrajnu vrijednost u gerilskoj kinematografiji. Morate stvoriti dojam da radite na raznim projektima, rastavljati i sastavljati građu, odvojiti je, zbuniti, neutralizirati i ukloniti tragove. Sve je to nužno dokle god grupa nema vlastitu opremu za obradu, barem temeljnu, a postoje određene mogućnosti u tradicionalnim laboratorijima.

Kooperacija između različitih zemalja na razini grupa može osigurati dovršenje filma ili izvršenje određenih faza posla što možda ne bi bilo moguće u matičnoj zemlji. Tome treba dodati potrebu za dokumentacijskim centrom za građu koju će rabiti različite grupe i mogućnost koordinacije na kontinentalnoj ili globalnoj razini, kontinuiteta rada u svakoj zemlji: povremena regionalna i međunarodna okupljanja radi razmjene iskustava, prinosa, zajedničkog planiranja djelovanja itd.

Barem u najranijim etapama, revolucionarni filmaš i radne skupine bit će jedini proizvođači svojih filmova. Oni moraju preuzeti odgovornost za pronalaženje načina olakšavanja kontinuiteta rada. Gerilski film još nema dovoljno iskustva da bi postavio

standarde u tom području; kakvo iskustvo pokazuje, prije svega, *mogućnost korištenja konkretne situacije u svakoj pojedinoj zemlji*. No, bez obzira na to o kojoj se situaciji radilo, pripremi filma ne može se pristupiti bez uspo- rednog razmatranja njegove buduće publike i, logično, plana vraćanja uloženog novca. Ovdje se, još jednom, ja- vlja potreba za tješnjim vezama između političkih i umjetničkih avangardi jer i to služi združenom razma- tranju oblikâ proizvodnje, prikazivanja i kontinuiteta.

Gerilski film može biti usmjeren samo na distri- bucijske mehanizme što ih osiguravaju revolucionarne organizacije, uključujući one koje su izmislili ili otkrili sami filmaši. Proizvodnja, distribucija i ekonomske mogućnosti preživljavanja moraju biti sastavnicom je- dinstvene strategije. Rješavanje problema na koje se nailazi u svakom od tih područja ohrabrit će druge da se pridruže djelovanju gerilske kinematografije, što će ojačati njezine redove i tako je učiniti manje ranjivom.

Distribucija gerilskih filmova u Latinskoj Americi još uvijek je u povojima, dok su odmazde Sistema već ozakonjena činjenica. Dovoljno je zabilježiti napade koji su se dogodili u Argentini tijekom nekih projekcija i ne- davni, očigledno fašistoidni, zakon koji guši film, sve veća ograničenja koja se postavljaju najborbenijim akti- vistima Cinema Novo u Brazilu; zabrana i opoziv dozvo- le za prikazivanje *Sata visokih peći* u Venezueli; gotovo na cijelom kontinentu cenzura sprečava bilo kakvu mogućnost javne distribucije.

Bez revolucionarnih filmova i publike koja ih traži, svaki pokušaj otvaranja novih načina distribucije bio bi osuđen na propast. No, i jedno i drugo već postoji u La- tinskoj Americi. Pojavljivanje filmova otvorilo je nove mogućnosti koje se u nekim zemljama, kao što je Argen- tina, očituju u projekcijama po stanovima i kućama za publiku ne veću od 25 ljudi; u drugim zemljama, kao što je Čile, filmovi se prikazuju po župama, na sveučilištima ili u kulturnim centrima (kojih je svaki dan sve manje), a u Urugvaju projekcije su priređene u najvećem kinu u Montevideu za publiku od 2 500 ljudi, koja je napunila dvoranu i pretvorila svaku projekciju u ostrašćeni anti- imperijalistički događaj.¹⁵ No izgledi na kontinentalnoj razini pokazuju da mogućnost kontinuiteta revolucio- narnog filma ovisi o *jačanju temeljnih struktura koje nepo- pustljivo pripadaju undergroundu*.

Praksa podrazumijeva pogreške i neuspjehe.¹⁶ Ne- ki drugovi će se opustiti zbog uspjeha i nekažnjenog

održavanja prve projekcije pa će nastojati olabaviti sigurnosne mjere, dok će drugi krenuti u suprotnom smjeru pretjeranog opreza i bojazni, do te mjere da di- stribucija ostaje ograničena na nekoliko skupina prijate- lja. Samo konkretno iskustvo u svakoj zemlji pokazat će koje su metode za nju najbolje, a koje se ne mogu uvijek primijeniti u drugim situacijama.

U nekim mjestima bit će moguće izgraditi infra- strukturu povezanu s političkim, studentskim, radničkim i drugim organizacijama, dok će u drugima biti prikladnije prodati kopije organizacijama koje će se potruditi da namaknu sredstva potrebna za plaćanje svake kopije (cijena kopije uz dodatak male marže). Ta metoda, gdje god je moguća, pokazat će se najizgledni- jom jer omogućuje decentralizaciju distribucije, teme- ljitiju političku uporabu filma te vraćanje novca uloženog u produkciju putem prodaje više kopija. Istina je da u mnogim zemljama organizacije još nisu potpuno svjesne važnosti tog posla, ili im, ako jesu, možda nedo- staju sredstva da bi ga se prihvatile. U takvim slučajevi- ma mogu se primijeniti druge metode: raznošenje kopi- ja da bi se potaknula distribucija i prodaja karata te di- stribuiranje gerilskih filmova koji su financirani ekspro- prijacijama buržoazije – drugim riječima, *buržoazija bi fi- nancirala gerilski film djelićem viška vrijednosti koji dobiva od naroda*. No, sve dotle dok cilj ne prelazi skromne i dugoročnije težnje, mogućnosti vraćanja produkcijskih i distribucijskih troškova u revolucionarnom filmu do- nekde su slične onima u konvencionalnoj kinematogra- fiji: svaki gledatelj platio bi istu svotu kao što plaća za gledanje filma proizvedenog u Sistemu. Financiranje, dotiranje, opremanje i podupiranje revolucionarne ki- nematografije politička je odgovornost revolucionarnih organizacija i aktivista. Film se može snimiti, no ako njegova distribucija ne omogućuje vraćanje uloženog, bit će teško ili nemoguće snimiti drugi film

Mreža za prikazivanje 16-mm filma u Europi (20 000 prikazivačkih središta u Švedskoj, 30 000 u Francuskoj, itd.) nije najbolji primjer za neokolonijalizi- rane zemlje, ali je unatoč tome dopunski izvor financi- ranja koji treba imati na umu, osobito u situaciji kada ta- kve kinodvorane mogu odigrati važnu ulogu u propagi- ranju borbi u Trećem svijetu, koje su sve srodnije onima što se događaju u zemljama metropolama. Film o vene- zuelским gerilcima reći će europskoj publici više od dvadeset objašnjavačkih pamfleta, a isto vrijedi za nas

15 Urugvajski tjednik "Marcha"xs organizirao je kasne noćne pro- jekcije i nedjeljne matinee koje su naširoko i dobro primljene.

16 Upad u sindikat u Buenos Aire- su i uhićenje nekoliko desetaka osoba, što je posljedica lošeg iz- bora mjesta projekcije i velikog broja pozvanih ljudi.

kada je riječ o filmu o svibanjskim zbivanjima u Francuskoj ili studentskom protestu na Berkeleyu, u SAD-u.

Gerilska filmska Internacionala? Zašto ne? Nije li istina da neka vrsta nove Internationale nastaje u borbama Trećeg svijeta; kroz OSPAAAL i revolucionarne avangarde potrošačkih društava?

Gerilska kinematografija, u ovoj fazi još unutar dosega ograničenih slojeva populacije, unatoč tome, *danas je jedina moguća kinematografija širokih slojeva*, budući da je jedina zaokupljena interesima, težnjama i pogledima velike većine ljudi. Svaki važan film proizveden u gerilskoj kinematografiji bit će, izričito ili ne, *nacionalni događaj najširih slojeva*.

Taj *film masa*, kojemu je doseg ograničen na sektore koji predstavljaju mase, svakim prikazivanjem zaziva, kao u revolucionarnoj vojnoj najezdi, oslobođen prostor, *dekolonizirani teritorij*. Prikazivanje se može pretvoriti u svojevrsni politički događaj koji bi, prema Fanonu, trebao biti "liturgijski čin, povlaštena prilika za ljudska bića da čuju i da ih se čuje".

Aktivistički film mora moći izvući beskonačne nove mogućnosti koje mu se otvaraju iz proskriptivnih okolnosti što ih nameće Sistem. Pokušaj svladavanja neokolonijalnog ugnjetavanja traži izmišljanje novih oblika komunikacije; *on otvara mogućnosti*.

Prije i poslije snimanja filma *Sat visokih peći*, iskušavali smo razne metode distribucije revolucionarnog filma – onog što smo uspjeli do tada. Svaka projekcija za borbe, umjerene kadrove, aktiviste, radnike i studente sveučilišta postalo je – a da si taj cilj nismo sami postavili unaprijed – svojevrsno okupljanje proširene ćelije u kojem su filmovi bili sastavni dio, ali ne i najvažniji čimbenik. Tako smo otkrili novu stranu filma: *sudjelovanje* ljudi koji su, do tada, smatrani *promatračima*. Katkada su nas sigurnosni razlozi naveli da pokušamo raspustiti skupinu sudionika čim projekcija završi pa smo shvatili da distribucija te vrste filma malo znači ako je ne prati sudjelovanje drugova, ako se ne otvori rasprava o temama koje filmovi sugeriraju.

Također smo ustanovili da je svaki drug koji je posjećivao takve projekcije to činio s punom sviješću da krši zakone Sistema i da izlaže osobnu sigurnost mogućoj represiji. Ta osoba više nije promatrač; naprotiv, od trenutka kada je odlučila otići na projekciju, *od trenutka kada se svrstala na ovu stranu* preuzimanjem rizika i pridonoseći svojim živim iskustvom okupljanju,

ona je postala akter, protagonist važniji i od onih koji se pojavljuju u filmovima. Takva osoba tražila je druge predane pojedince slične sebi, a zauzvrat, ona se predala njima. *Promatrač je ustupio mjesto akteru koji je sebe tražio u drugima*.

Izvan tog prostora čije su oslobođenje potpomognuli filmovi, nije bilo ničeg osim samoće, nekomunikacije, nepovjerenja, straha; unutar oslobođena prostora situacija je svakoga pretvorila u sudionika čina koji se događa. Do rasprava je dolazilo spontano. Kada smo stekli neko iskustvo, unijeli smo u predstavu razne elemente (mizanscena) kako bismo poduprli temu filma, atmosferu projekcije, "uklanjanje inhibicija" sudionika i dijalog: snimljenu glazbu i pjesme, skulpture i slike, plakate, programskog direktora koji je vodio debate i predstavljao film, drugove koji su govorili, čašu vina, nekoliko *družica* i tako dalje. Shvatili smo da imamo pri ruci tri vrlo vrijedna čimbenika:

- 1) *druga-sudionika*, čovjeka-aktera-sudionika koji je odgovarao na pozive
- 2) *slobodan prostor* gdje čovjek može izraziti svoje preokupacije i shvaćanja, baviti se politikom i početi oslobađati se
- 3) *film*, bitan samo kao detonator ili izlika.

Na temelju tih podataka zaključili smo da bi film mogao biti mnogo učinkovitiji ako je svjestan svih tih čimbenika i ako preuzme zadaću podređivanja vlastite forme, strukture, jezika i problema tom činu i tim akterima, drugim riječima, *ako vidi svoju slobodu u svojoj podređenosti drugima i ulaganju u druge, glavne protagoniste života*. S ispravnim korištenjem *vremena* koje nam je ta skupina osoba-aktera ponudila u svojim različitim pri-povijestima, uporabom *prostora* koji su ponudili neki drugovi te samih *filmova*, *bilo je nužno pokušati pretvoriti vrijeme, energiju i djelovanje u oslobađajuću energiju*. Na taj način počela se razvijati ideja strukturiranja koju smo odlučili nazvati *filmskim djelom, filmskim djelovanjem*, je-dnom od formi za koju vjerujemo da je od velike važnosti u afirmiranju smjernica *trećeg filma*. Filma čiji će se prvi eksperiment naći u drugom i trećem dijelu filma *Sat visokih peći* (prije svega, u "Acto para la liberacion", počevši od "La resistencia" i "Violencia y liberacion").

Drugovi (kazali smo na početku “Acto para la liberación”), ovo nije samo filmska projekcija, niti je predstava; riječ je prije svega o OKUPLJANJU – činu anti-imperijalističkog jedinstva; ovo je mjesto samo za one koji se poistovjećuju s ovom borbom jer ovdje nema mjesta za promatrače ili za suradnike neprijatelja; ovo je prostor samo za autore i protagoniste procesa kojemu film pokušava svjedočiti i koji želi produbiti. Film je izlika za dijalog, za traženje i nalaženje htijenja. To je izvještaj koji stavljamo pred vas da biste ga razmotrili i o njemu raspravljali poslije projekcije. Zaključci (rekli smo na drugom mjestu u drugom dijelu) do kojih možete doći kao stvarni autori i protagonisti te povijesti, važni su. Iskustva i zaključci koje skupljamo imaju relativnu vrijednost; oni mogu biti korisni utoliko što mogu koristiti vama, koji ste sadašanjost i budućnost oslobođenja. No najvažnije od svega jest djelovanje koje ti zaključci mogu potaknuti, jedinstvo stvoreno na temelju činjenica. Upravo zato film tu prestaje; otvara se prema vama da biste ga vi mogli nastaviti.)

Filmsko djelovanje podrazumijeva film otvorenog svršetka; riječ je u biti o načinu učenja. Prvi korak u procesu spoznaje prvi je dodir sa stvarima iz vanjskoga svijeta, faza osjeta (*u filmu živa slikovno-zvukovna freska*). Drugi je korak sintetiziranje podataka koje su pribavili osjeti; njihovo uređivanje i obrada; faza poimanja, prosuđivanja, mišljenja i zaključivanja (*u filmu najavljiivač, izvještaji, pouke ili pripovjedač koji vodi projekciju*). A onda dolazi treća faza, faza spoznaje. Aktivna uloga spoznaje ne izražava se samo aktivnim skokom s osjetne na racionalnu spoznaju, nego, što je još i važnije, skokom s racionalne spoznaje na revolucionarnu praksu... Praksu preobrazbe svijeta... Riječ je, općenito uzevši, o dijalektičko-materijalističkoj teoriji jedinstva spoznaje i akcije.¹⁷ (*u projekciji filmskog djela, sudjelovanje drugova, prijedlozi akcije koji nastaju, i same akcije koje će se dogoditi kasnije*).

Osim toga, svaka projekcija filmskoga djela pretpostavlja drukčiji ambijent jer prostor gdje se održava, građa od koje je stvorena (akteri-sudionici) i povijesno vrijeme u kojem se događa nikada nisu isti. To znači da rezultat svakog projekcijskog čina ovisi o onima koji ga organiziraju, koji u njemu sudjeluju, te o vremenu i mje-

stu; mogućnost uvođenja varijacija, dodataka i promjena neograničena je. Projekcija filmskoga djela uvijek će na ovaj ili onaj način izraziti povijesnu situaciju u kojoj se događa; njegovi obzori ne iscrpljuju se u borbi za moć nego će se širiti nakon preuzimanja vlasti radi jačanja revolucije.

Čovjek trećeg filma, bilo da je riječ o *gerilskom filmu* ili *filmskom djelu*, s beskrajnim kategorijama koje sadrže (filmsko pismo, filmska pjesma, filmski esej, filmski pamflet, filmski izvještaj, itd.), prije svega suprotstavlja proizvodnji filma likova – film teme, filmu pojedinaca – film masa, autorskom film – film operativne grupe, filmu neokolonijalne dezinformacije – film informacije, filmu bijega – film koji ponovno osvaja istinu, filmu pasivnosti – film agresije. Institucionalnoj kinematografiji on suprotstavlja gerilsku kinematografiju; filmu kao predstavi – filmsko djelo ili djelovanje; filmu destrukcije – film koji je istodobno destruktivan i konstruktivan; filmu koji je rađen za ljudska bića staroga kova, za njih, on suprotstavlja *film koji je prilagođen novoj vrsti ljudskih bića, onome što svatko od nas može postati*.

Dekolonizacija filmaša i filmova događat će se istodobno i pridonosit će kolektivnoj dekolonizaciji. Bitka počinje izvana, protiv neprijatelja koji nas napada, ali i iznutra, *protiv shvaćanja i modela neprijatelja koji se mogu naći u svakom od nas*. Destrukcija i konstrukcija. Dekolonizacijska akcija oslobađa svojom praksom najčišće i najvitalnije porive. Ona suprotstavlja kolonizaciji svijesti dekolonizaciju društvene svijesti. Svijet se pomno ispituje, odgoneta, ponovno otkriva. Ljudi svjedoče stalnim iznenađenjima, svojevršnom drugom rođenju. Obnavljaju svoju nekadašnju jednostavnost, pustolovni duh; njihova letargična sposobnost negodovanja oživljava.

Oslobađanje zabranjene istine znači oslobađanje mogućnosti gnjeva i subverzije. Naša istina, istina o novom čovjeku koji se izgrađuje oslobađanjem od svih nedostataka koji ga još tište, jest bomba neiscrpane snage i, istodobno, *jedina stvarna mogućnost života*. Unutar tog pokušaja, revolucionarni filmaš iznosi svoje *subverzivno opažanje, osjetljivost, maštu i spoznaju*. Velike teme – povijest zemlje, ljubav i mržnja između boraca, napori naroda koji se budi – sve to ponovno se rađa pred objektivom dekolonizirane kamere. Filmaš se prvi put osjeća slobodnim. Otkriva kako, unutar Sistema, ništa nije u redu, dok je izvan i protiv Sistema, sve na svom mjestu *jer sve*

još treba napraviti. Ono što se jučer pojavilo kao nerazumna pustolovina, kao što smo rekli na početku, danas se pretvara u neizbježivu potrebu i mogućnost.

Zasad smo ponudili ideje i prijedloge za djelovanje, koji su nacrt hipoteza što proistječu iz našeg osobnog iskustva i koji će postići nešto pozitivno iako im je uloga tek započinjanje vatrenog dijaloga o mogućnostima novog revolucionarnog filma. Praznine koje postoje na umjetničkoj i znanstvenoj bojišnici revolucije dovoljno su dobro poznate da ih neprijatelj neće pokušati prisvojiti, a mi još nismo kadri to učiniti.

Zašto filmovi, a ne neki drugi oblik umjetničke komunikacije? Izabrali smo film kao središte naših prijedloga i rasprava zato što je to front našeg djelovanja i zato što je rađanje *trećeg filma*, barem nama, *najvažniji revolucionarni umjetnički događaj našega doba.*

S engleskoga prevela **Diana Nenadić**



Spomenik palim borcima NOB-e, Knin