

Film i borba: manifesti

Isidora Ilić, Boško Prostran*

Borba naroda Trećeg sveta, i njima sličnih protiv imperijalizma u srcu njegovih matica danas predstavlja samu srž svetske revolucije. Treće kino je za nas ono koje u toj borbi prepoznaje najglomazniju kulturnu, naučnu i umetničku manifestaciju našeg vremena, veliku mogućnost da se u svakom narodu izgradi slobodna ličnost: dekolonizaciju kulture.

— Oktavio Hetino i Fernando Solanas

Filozofi su do sada samo tumačili svet, stvar je u tome da se on promeni.

— Karl Marks

U vremenu u kom stari svet umire a obrisi novog se tek promišljaju, izdanje *Film i borba – radna sveska za antikolonijalne pokretne slike* nastoji da doprinese uspostavljanju sinhronijske i dijahronijske veze između potlačenih kao heterogenih subjekata istorije i njihovih borbi. Predstavljajući važne filmske tekstove Globalnog Juga, od kojih mnogi ranije nisu prevedeni na naše jezike, ova sveska interveniše u polje regionalnih filmskih znanja, i donosi teorije i praktične primere za organizovanje filmske proizvodnje, distribucije, i prikazivačke delatnosti, u skladu sa anti-imperijalnim tendencijama i antikolonijalnim zahtevima. Ovi tekstovi, kao autorsko promišljanje sopstvenih postupaka i poetike, istovremeno su i svedočansta o istorijskim pokušajima da se kinematografski aparat uključi u proces društvene emancipacije, da bude oružje u borbi za oslobođenje i ravnopravnost, i ono sredstvo uz pomoć kojeg će se graditi moguća polja međunarodne solidarnosti.

Zbornik *Film i borba – radna sveska za antikolonijalne pokretne slike* je rezultat aktivnosti u okvirima Škole angažovanog kina, koju smo realizovali u periodu 2018-2019. godine u Akademskom filmskom centru Doma kulture Studentski grad. Angažovanost se svodila na razumevanje neokolonijalne dileme savremenog srpskog društva i filmske potrebe da se putem medija pokretne slike interveniše u

* Kao doplenger, od samog početka zajedničkog rada odlučno zagovarao ideju kolektivnih praksi u umetničkom stvaralaštvu i radu. Filmska umetnost je najjasniji proizvod udruženog rada, bilo da je reč o materijalnom ili konceptualnom radu. Ove knjige ne bi bilo bez podrške mnogih prijatelja i saradnika koji su sa nama na razne načine delili ovaj dugogodišnji put i verovali da je stizanje na cilj izvesno. Želimo da se zahvalimo Miroljubu Mikiju Stojanoviću na dragocnim savetima i bespoštednim uvidima u kinematografije Trećeg sveta; Nikol Brenez i Cirilu Oberstaru na ustupanju autorskih tekstova i strpljenju; Leonardu Kovačeviću na razgovorima i predavanjima o politici i filmu, što nismo uspeli da mu kažemo poslednji put; Maji Medić na slučajnim razmenama koje uvek izrode novo saznanje; Anaïs Farine za neizmernu pomoć u vezi sa istorijom palestinskog revolucionarnog filma.

društveno polje. Zahtev za „filmom subverzije”, ili „revolucionarnom kinematografijom” koja bi poslužila u takvim okolnostima, odredio je radioničarsku metodologiju i radni istorijski materijal – filmovi i manifesti Trećeg kina¹. Manifest kao žanr odigrao je značajnu ulogu u avangardnim pokretima prve polovine 20. veka u kojima su programski tekstovi definisali i propagirali umetničke pokrete i njihov odnos spram univerzalnih problema umetnosti. Teorija i manifesti Trećeg kina nastajali su 1960-ih i 1970-ih kao odgovor na društvenu, političku, i ekonomsku stvarnost u zemljama Latinske Amerike koje su bile izložene neokolonijalnim procesima.

Sa polaznicima škole propitivali smo odnose između umetnosti i propagande, epskog i dramskog, angažovanog i političkog, filma i kina. Inspirisani potencijalnostima istorijskih avangardi, underground, alternativnih, gerilskih načina proizvodnje medijskih sa-

1 Odlučujemo da za ovaj pokret koristimo termin „kino”, umesto mogućih termina „film” (koji bi se odnosio na pojedinačno delo filmske umetnosti) ili „kinematografija” (celokupna delatnost proizvodnje filmova kao što su pred-produkcija, snimanje, montaža, prikazivanje, distribucija, čuvanje i arhiviranje; u užem smislu kinematografija podrazumeva samu filmsku umetnost ili upućuje na profesionalno bavljenje filmom tj. filmsku industriju). Termin „kino” je kraći izraz za kinematograf (fr. *cinématographe*), uređaj koji je istovremeno bio filmska kamera, projektor, i mašina za štampanje. Patentirala su ga braća Limijer 1895. godine. Kino u sebi nosi potencijal značenja koji pokriva i bioskop, kao i filmsku umetnost, te filmsku industriju. Dodatno bogaćenje termina nalazimo na našim prostorima u fenomenu kino-kluba, amaterskoj filmskoj radnoj zajednici. Pavle Levi u knjizi *Kino drugim sredstvima* razrađuje fenomen kina kao složenog entiteta koji se odnosi na medij pokretne slike kao koncepta (namera i mogućnost) i njegove praktične realizacije. Kino podrazumeva i zamisao i tehnologiju kojom se zamisao realizuje, konceptualni i mehanizovani rad, predstavlja neodvojivost ideje i materije, prakse i teorije, narativa i samog kinematografskog aparata. Treće kino kao filmski pokret prevazilazi konvencionalno shvatanje kinematografije kao nacionalne i državne kulturne delatnosti koja je utemeljena u filmskom sistemu, odnosno filmskoj industriji, i vladajućoj ideologiji (kapitalizmu). Osnovni postulati pokreta kao što su zalaganje za kolektivno autorstvo, dostupnost tehnologije, uključivanje gledalaca u filmsko razmišljanje koje će ih inspirisati da preduzmu revolucionarnu akciju, prikazivanje filma u alternativnim prostorima a ne nužno u bioskopskim salama, potvrđuje jednu konceptualnu i jasnu ideološku tendenciju koja se suprotstavlja tradicionalnim značenjima i shvatanjima filmske umetnosti kao isključivo estetske delatnosti ili industrije, zanemarujući emancipacijski i revolucionarni potencijal kina na kojem insistira pokret Treće kino.

držaja, van njihovih komodifikovanih formi u mejnstrim medijima i kreativnoj industriji, učesnici – aktivisti, studenti, umetnici, radnici – želeli su da aktivno deluju u medijsko okruženje, kao ono mesto na kom se generiše znanje o savremenom svetu. Promena kroz koju je medijski kontekst prošao poslednjih decenija podrazumevala je: ubrzani prenos velike količine podataka (posebno vizuelnih), dominaciju društvenih mreža, suspenziju kritičkog mišljenja. Aspekti složene medijske problematike globalno ometaju javna mnjenja jer ugrožavaju proizvodnju i diseminaciju znanja; zaustavljaju emancipaciju i podrivaju ideju društva u korist kapitala.

Ekonomski i politički kontekst u kojem se Srbija u tom trenutku nalazila zahtevao je dodatnu intervenciju. Početkom druge decenije 21. veka usledile su promene odnosa snaga svetskih sila, i put novim imperijalnim težnjama je trasiran, posebno nakon gušenja pobuna u Magrebu, zaustavljanja levih orijentacija u Grčkoj, i proizvođenja ratova na Bliskom Istoku. Završetkom „tranzicije” – zbirne pljačke jugoslovenske društvene svojine tokom ratova 1990-ih i privatizacije početkom 2000-ih – post-jugoslovenskim kompradorskim vladajućim strukturama preostalo je samo da imperijalne težnje globalnog kapitala zadovolje rasprodajom zemlje i prirodnih resursa. Ratovima, izbeglištvom, siromaštvom opustošene teritorije postaju vlasništvo korporacija, a život ljudi postaje ništavan. Učesnici radionice vodili su debate o novim kolonizacijama i mogućnostima pokretnih slika da generišu znanja, artikulišu otpor, te utiču na ove procese. Jedna od aktuelnosti svakako je bila započeta izgradnja najvećeg poslovnog-stambenog kompleksa na Balkanu – „Beograda na vodi” – koja je počela sa realizacijom 2014. godine. Investicija kompanije Ujedinjenih arapskih emirata i države Srbije, pod nejasnim okolnostima učesća i vlasništva, posledica je neokolonijalnog nasilja nad beogradskom obalom i njenim stanovništvom. Arhitektonski mastodont trebalo je da ustoliči faktičku i simboličku moć progresa, kapitala, i „ultramodernosti”. Paralelno se odvijaju procesi prodaje najvećeg poljoprivrednog kombinata (PK Beograd), uključujući i velike površine obradivog zemljišta. Zemljište će, naknadno, biti preimenovano u građevinsko kako

bi proizvelo brži i veći profit nacionalnoj buržoaziji i stranom kapitalu. Ovim procesima pridružene su i direktne strane investicije pod subvencijama države Srbije. Pogoni inostranih fabrika otvarali su se za tzv. „lom” poslove, uglavnom nemačke automobilske industrije. Ugovori koji su pri tome bili sklapani sa državom i njenim sindikatima podrazumevali su bezuslovnu eksploataciju već pauperizovane radne snage. Prodaja rudarsko-topioničarskog basena Bor kineskoj kompaniji omogućila je ekspanzivni ekstraktivizam kome se, tada još uvek sporadično, predviđala budućnost monokulture u perifernoj Srbiji kao deponiji Evrope. A Balkan je to polako postajao. Dosledno, usledilo je ubrzano urušavanje institucija javnog sektora (zdravstva, obrazovanja kulture i drugih), koje su već bile pod pritiskom prethodne privatizacije.

Sve ovo su bile teme koje su polaznici detektovali kao materijal za obradu kroz pokretne slike, pa se kao neophodnost radioničarske teorije i prakse nametnula izmenjena optika na istorijska i borbena medijska iskustva. Na radionici, analize medija konstantno su se preplitale sa analizom medijskog sadržaja. Učesnici su pokušavali da spoje specifični, „alternativni” filmski žanr sa istorijsko-materijalističkim analizama poluperifernog društva u kojem živimo i u kojem smo živeli. Umrtvljeno društvo Srbije bilo je izrazito klasno podeljeno. Deregulacija i bezakonje nagrizali su sistem u kojem je nasilje postalo strukturna pojava. Procesi rasprodaje teritorije i stanovništva u Srbiji podsećali su na kolonijalne i neokolonijalne planetarne procese tokom poslednja dva veka.

Radioničarsko iskustvo potvrdiće prvobitnu zamisao Škole angažovanog kina i praktičnu potrebu za ovim zbornikom, kojem će usled okolnosti perifernog kapitalizma i prekarnog statusa kulture u srpskom društvu biti potrebno punih šest godina da izađe na svetlost dana. Tekstovi pred čitaocem predstavljaju izbor istorijskih filmskih manifesta u medijskoj borbi protiv kolonijalizma, sa pridonatim savremenim referentnim tekstovima.

Treće kino kao estetski i politički filmski pokret nastaje prvobitno u zemljama Latinske Amerike, i širi se na Afriku, Bliski Istok,

i Jugoistočnu Aziju, prostor koji se geopolitički i ekonomski smatra Trećim svetom². Ipak, Treće kino nije definisano geografskim odrednicama, i ne podrazumeva sve filmove Trećeg sveta, već filmsku poetiku i politiku sa socijalističkim i anti-imperijalnim programskim tendencijama. Kubanska revolucija 1959. poslužila je kao primer ostatku sveta i Latinskoj Americi kako se boriti protiv neokolonijalnih i imperijalnih uslova, a, osim toga, Kuba je bila jedno od ključnih mesta za organizovanje i promovisanje filmskog pokreta u nastajanju³. U manifestu „Ka trećem kinu” (1969), koji utemeljuje pokret, argentinski filmaši Fernando E. Solanas i Oktavio Hetino pozicioniraju Treće kino u suprotnosti spram Prve kinematografije⁴, holivudskog spektakla usmerenog na profit, i Druge kinematografije, evropskih autorskih politika koje predstavljaju pokušaj kulturne dekolonizacije ali ipak ostaju u granicama sistema. Pod sistemom autori podrazumevaju kapitalistički sistem i njegove klasne, rasističke, rodne, i neokolonijalne politike, a koji kroz državne i ideološke aparate održa-

2 Pojam „treći svet” uvodi francuski demograf Alfred Sovi 1952. godine u eseju „Tri sveta, jedna planeta” kako bi označio zemlje koje tokom Hladnog rata nisu pripadale ni zapadno-kapitalističkom („prvi svet”) ni sovjetsko-socijalističkom („drugi svet”) bloku. Sovi povlači paralelu sa „trećim staležom” Francuske revolucije, koji je predstavljao obične ljude koji su bili ignorisani i marginalizovani. „Treći svet” je postao politički termin za grupu zemalja koju karakteriše niži nivo ekonomskog razvoja i zajednička istorija kolonijalizma, istovremeno upućujući na druge ključne koncepte Hladnog rata – anti-kolonijalnu revoluciju, nerazvijenost, nesvrstavanje kao treći put. Dekolonijalna teorija ističe problematičnu prirodu termina „treći svet” jer implicitno konstruiše hijerarhiju koja perpertuira nasleđe kolonijalizma i uvodi termin „Globalni Jug” kao inkluzivnu opciju.

3 Nova kubanska vlada je verovala da je filmska industrija instrument društvenih promena, a filmska umetnost komunikacijska strategija za izgradnju revolucionarne kulture. Kubanski institut za filmsku umetnost i industriju (ICAIC) osnovan je kao rezultat prvog zakona o kulturi revolucionarne vlade u kojem se navodi da je film „najmoćniji i najprovokativniji oblik umetničkog izražavanja, i najdirektnije i najrasprostranjenije sredstvo za obrazovanje i donošenje ideja javnosti”. [<https://www.revistacinecubano.icaic.cu/cine-cubano/>]. Ulagana su javna sredstva u filmsku produkciju, distribuciju, i u prikazivanje filmova. ICAIC je osnovao magazin *Kubansko kino (Cine Cubano)* 1960. godine, i obrazovao mobilne projekcione jedinice (*cine moviles*), kamione koji su posećivali udaljena područja radi projekcija.

4 O razlici između termina kinematografija i kino pogledati fusnotu 1.

va i proizvodi društvenu nejednakost i ugnjetavanje. Solanas i Hetino smatraju da Treće kino mora praviti filmove koje sistem ne može asimilovati, i filmove koji iniciraju borbu protiv sistema te dovode do revolucije. Otuda je zadatak antiimperijalnih i antikolonijalnih filmaša da razotkriju istorijske, društvene, političke, i ekonomske politike, koje su dovele do uspostavljanja uslova eksploatacije u nacionalnim okvirima.

Solanasov i Hetinov manifest se oslanja na strategiju koju su kao članovi Grupe „Kino oslobođenja” (*Grupo Cine Liberación*) koristili u stvaranju filma *Sat visokih peći*. Dokumentarni film, kao svedočanstvo o nacionalnoj stvarnosti, omogućava društvenu i političku analizu i transformaciju, on je subverzivan za sistem, i po njima predstavlja glavni temelj revolucionarne kinematografije. Iako italijanski neo-realizam utiče na mnoge filmske stvaraoc Trećeg kina, oni se ne pridržavaju nijedne estetske strategije, već koriste sve formalne tehnike. Filmovi pokreta pokazaće tendenciju ka eksperimentu i mogućnostima da se iznova otkrivaju i izmišljaju filmski oblici i strukture kako bi film probudio političku svest kod gledalaca. Kritička svest o ugnjetavanju (*concientización*), kako je definiše brazilski teoretičar obrazovanja Paulo Freire⁵, vodi oslobađanju kroz akciju i čin borbe, ali nužno joj prethodi trenutak percepcije, spoznaja sopstvene situacije.

Sredstvo za stvaranje ove nove i revolucionarne svesti je dijalektički odnos između filma i gledaoca, tvrdiće kubanski reditelj i član pokreta Kubanskog revolucionarnog kina, Hulio Garsija Espinosa. U manifestu „Za nesavršen film” (1969), on se zalaže za razbijanje odnosa između filmskog stvaraoca i gledaoca na kojem počiva „elitna” umetnost, i stvaranje uslova da gledaoci postanu stvaraoci. Umetnost masa je narodna umetnost koju stvaraju mase i kojom progovaraju o svojim problemima. U filmu *Mladi buntovnik* mladi zemljoradnik napušta svoj dom kako bi se pridružio pobunjeničkoj vojsci, i u tom iskustvu on sazreva kao borac i kao čovek. Samo revolucio-

5 Paulo Freire, *Pedagogija obespravljenih*, Eduka, Beograd, 2018.

narni proces omogućava potpuno i slobodno prisustvo masa i trajni nestanak podele društva na klase i sektore. Nova filmska poetika koju Espinoza predlaže ne teži tehničkom savršenstvu i kvalitetu, ona je nesavršena. Politički angažovan i „nesavršen film” prikazuje genezu problema i ne ilustruje opšte ideje, on stavlja proces u prvi plan u odnosu na analizu, baš kako pokazuje Espinosin kratkometražni film *Megano*, u kojem muškarci, žene, i deca, kao obespravljena radna snaga vade drveni ugljen iz močvare Zapata.

Bolivijski reditelj Horhe Sanhines je bio deo Grupe Ukamau (*Grupo Ukamau*), filmskog kolektiva koji je ime dobio po istoimenom ostvarenju iz 1966. godine. Filmovi Grupe Ukamau se prevashodno bave klasnim i etničkim sukobima koje doživljava andska indijanska zajednica, starosedelački narodi Kečua i Ajmara. Sanhines se u manifestu „Problemi forme i sadržaja u revolucionarnom filmu” (1976) zalaže za novu vrstu politički angažovanog filma kao što je film *Krv kondora*, film koji prevazilazi reprezentaciju i interveniše u polje realnog i društvenog. Prikazujujući prisilnu sterilizaciju kečuanskih žena, koju je sprovodio američki Mirovni korpus (*Peace Corps*), film je pokrenuo narodni ustanak protiv uticaja SAD-a u Boliviji i proterao organizaciju. Manifest se odriče buržoaskog pojma autora, i predlaže dijalektiku između kolektivnog stvaralaštva filma, filma i gledaoca. Film *Hrabrost naroda* dramatizuje masakr rudara u štrajku 1967. godine, a svedoci događaja pružaju višestruku naraciju i pomeraju fokus sa pojedinačnog protagonistu na „solidarnost grupe”.

Nova latinoamerička kinematografija je revolucionarni otpor imperijalističkim oblicima razvoja, koji zapadna društva nameću Globalnom Jugu kroz studije nerazvijenosti i zagovaranje napretka, modernosti i industrijalizacije. Globber Roša, u manifestu „Estetika gladi” (1965), govori o nerazvijenosti, gladi i nasilju kao motorima politički angažovanog filma. Taj manifest se smatra glavnim tekstom brazilskog filmskog pokreta *Cinema Novo*. Pod uticajem Fanonovog razumevanja kolonijalizma iz vizure psihijatrije, Roša tvrdi da će kolonizatori prepoznati kolonizovane samo kroz čino ve nasilja, kako u sferi stvarnog, tako i u sferi reprezentacije. U filmu *Bog i đavo u zemlji sunca* Roša prika-

zuje gladnog seljaka koji preuzima aktivnu ulogu – on ubija zemljoposjednika, koji ga je prevario, i priključuje se revolucionarnom pokretu.

Posebna kategorija Trećeg kina jeste militantni film, koji Solanas i Hetino razrađuju u manifestu „Militantni film: interna kategorija trećeg kina” (1971). I dok je Treće kino usmereno prema kulturnoj dekolonizaciji i obnovi nacionalne kulture, militantne političko-kinematografske delatnosti treba da doprinesu revolucionarnoj politici koja vodi uništenju neokolonijalizma i nacionalnom oslobođenju. Filmski stvaraoci prelaze na gerilsku aktivnost koja pokretnu sliku razume kao oružje, kameru tretira kao pušku, a projektor kao mašinu koja može ispucati 24 sličice u sekundi. Kolektivno potpisani filmovi Grupe „Kino Oslobođenje” i Grupe „Kino Baza” (*Grupo Cine de la Base*) brisali su autorstvo i izjednačavali svoj glas sa „glasom naroda”, ali time i štitili militantne stvaraocima od državne represije. Rajmundo Glejzer, revolucionarni filmaš Kino Baze, je „nestao” (*desaparecidos*)⁶ tokom vojne hunte, dok su neki latinoamerički filmski stvaraoci, poput Globera Roše i Patrisija Guzmana, uspeli da pobegnu u egzil.

Kao svedočanstva o kapitalističkom ugnjetavanju u nacionalnom kontekstu, filmovi Trećeg kina prevazilaze granice i uspostavljaju međunarodne veze u globalnom anti-imperijalističkom projektu. Emancipatorski ciljevi filmova Trećeg kina su zahtevi koje dele svi koji se bore protiv imperijalizma i neokolonijalizma. Ustanovljene su i formalne mreže solidarnosti za uspostavljanje radikalne kinematografije, a najznačajnije su bile Prvi Taškentski festival afričke i azijske kinematografije, Sastanak filmskih stvaralaca Trećeg sveta, i Organizacija solidarnosti s narodima Afrike, Azije, i Latinske Amerike (OSPAAAL).

Na temeljima Bandunga (1955), Pokreta solidarnosti afroazijskih naroda (1957, OSPAA), Pokreta Nesvrstanih (1961), u Havani je 1966. godine održana Trikонтinentalna konferencija sa ciljem da udruži

6 Termin „nestali” odnosi se na političke protivnike, levičare i revolucionarne marksiste, sindikaliste i studente, koje je desničarska diktatorska vlada hapsila, mučila i ubijala tokom Prljavog rata u Argentini (1976–1983). Procenjuje se da je između 10.000 i 30.000 osoba nestalo ili ubijeno tokom ovog perioda državno finansiranog nasilja, koje su podržavale Sjedinjene Američke Države kroz Operaciju Kondor.

afroazijske i latinoameričke anti-imperijaliste i postavi radikalni izazov kapitalizmu. Mehdi Ben Barka, marokanski opozicionar i organizator konferencije, okupio je predstavnike revolucionarnih pokreta jer Trikонтinental je trebalo da objedini dve struje svetske revolucije, „onu koja je nastala sa Oktobarskom socijalističkom revolucijom, i onu koja se javila sa nacionalnom oslobodilačkom revolucijom”⁷. Trikонтinental je zagovarao solidarnost sa antikolonijalnim pokretima, i oružanu borbu kao jedini put do oslobođenja od zapadno-imperijalističke dominacije. Konferencija je iznedrila OSPAAAL (Organizacija solidarnosti s narodima Afrike, Azije, i Latinske Amerike) kako bi se izgradile veze između borbi za oslobođenje na međunarodnom nivou. OSPAAAL je objavljivao časopis *Trikонтinental*, koji je iz marksističke perspektive Trećeg sveta osvetljavao i podržavao različite borbe tog vremena – otpor u Palestini, pokret protiv aparthejda u Južnoj Africi, Crne pantere u Sjedinjenim američkim državama, itd.

Treće kino ne transformiše samo vrste slika koje se pojavljuju na ekranu, već i načine na koje se pokretne slike distribuiraju i prikazuju, zalažući se za prikazivačke prakse koje leže izvan dominantnih, kapitalističkih načina gledanja. Prvi Taškentski festival afričke i azijske kinematografije (1968) obezbedio je vidljivost kinematografiji koja se nije uklapala u holivudski ili zapadno-evropski model filma. Kreirana je platforma za dijalog i povezivanje sovjetskih i filmskih stvaralaca Trećeg sveta, s obzirom da su njihovi filmovi zauzimali periferni status na polju zapadne filmske industrije.

Sastanak filmskih stvaralaca Trećeg sveta, održan u Alžiru 1973. godine, dao je radikalnije rešenje. Tekst „Odluke sa Sastanka filmskih stvaralaca Trećeg sveta” (1973) donosi njihove zaključke i svedoči o transnacionalnoj solidarnosti i izgradnji infrastrukture, o neodvojivosti ideološke usmerenosti i svih faza kinematografije koja za cilj ima da podrži borbu za oslobođenje. Nakon sastanka je osnovana kancelarija za produkciju i distribuciju filmova Trećeg sveta jer je

7 Olivje Aduši, *Slike borbe Nesvrstanih i Trikонтinentalna*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2016.

finansiranje revolucionarne kinematografije politička odgovornost revolucionarnih organizacija i aktivista.

Revolucionarno palestinsko filmsko stvaralaštvo dobija na intenzitetu kada u Jordanu 1968. godine Palestinska oslobodilačka organizacija (PLO) osniva Palestinsku filmsku jedinicu (PFU), kolektiv filmskih stvaralaca kojem su pripadali Mustafa Abu Ali, Sulafa Džadalah, Hani Džavarija. Oni su dokumentovali svakodnevni život i ugnjetavanje Palestinaca, tretirajući filmsku umetnost kao borbeno sredstvo. Kino oslobođenja izrasta iz borbi za nacionalno oslobođenje i sliku naroda čiju kulturu je Izrael nastojao sistematski da izbriše. Mnogi od ovih filmova imaju vizuelne sličnosti jer su bili izgrađeni od materijala iz zajedničke kolekcije snimaka, koje su filmaši onda koristili za zasebne radove i obradu različitih tema uz pomoć montaže i upotrebe glasa.

Palestinska filmska grupa je nastala kao inicijativa za objedinjavanje filmskih jedinica, i zvanično je formirana na Međunarodnom festivalu mladih filmskih stvaralaca u Damasku 1972. godine. Grupa je formulisala „Manifest” (1972) u kojem razrađuje ideju militantnog filma, revolucionarne načine produkcije i cirkulacije filmova, kao i važnost arhiviranja palestinske borbe za buduće generacije. Grupa je napravila samo jedan film: *Scene iz okupacije Gaze* Mustafe Abu Alija. Manifest Palestinske filmske grupe prvi put je objavljen na arapskom jeziku u bejrutskim levičarskim novinama *Al-Tarik*. Srpsko-hrvatski prevod teksta, koji je rađen prema francuskom⁸ predlošku manifesta, objavljen je u sarajevskom časopisu *Sineast* 1975. godine kao „Manifest palestinskih sineasta”, i izostavljao je reference na oružanu borbu, revoluciju i protivljenje cionizmu.

Palestinski revolucionarni film bio je deo veće globalne militantne filmske zajednice i ključni element u pokretu Trećeg kina. Angažovani filmski stvaraoci Žan-Lik Godar, Kris Marker, Santi-

⁸ „Manifest palestinskih sineasta” i razgovor sa Mustafom Abu Alijem iz *Sineasta* br. 31/31, objavljeni su u francuskom časopisu *Cahiers du Cinema* broj 248, septembar-decembar 1973, pa je pretpostavka da su tekstovi odatle i preuzeti.

jago Alvarez, i Kodži Vakamacu, radili su sa palestinskim filmskim jedinicama, delili tehničko znanje i filmski zanat. Filmski radnici, koji su pripadali levičarskim strankama i političkim savezima poput Pokreta nesvrstanih, pomogli su u dokumentovanju palestinske borbe. Filmove poput *Krv i suze*, koje je snimio Stevan Labudović za jugoslovenske Filmske novosti, koristio je PLO za promociju palestinske borbe, i distribuirao ih na različitim platformama kao što su UN i politički događaji.

Druga najveća organizacija unutar PLO-a bio je marksističko-lenjinistički Narodni front za oslobođenje Palestine (NFLP). Usmerenost ka globalnoj borbi protiv imperijalizma izdvojila je grupu iz usko nacionalističkih okvira, usmeravajući njen rad ka međunarodnim savezima. Njihov manifest „Film i revolucija” bavi se revolucionarnom svrhom i praksom filma, te time kako „pored oružja, i kamera može biti iskorišćena u borbi za oslobođenje”. NFLP nastoji da razvije ulogu filma u revoluciji kroz kontinuiranu produkciju i prikazivanje, kao i kroz jačanje vezā sa međunarodnim filmskim stvaralocima koji se trude da razotkriju sve vrste dominacije i eksploatacije. Grupa je proizvodila kratke crno-bele dokumentarne filmove, od kojih je mnoge režirao njihov irački član Kasem Haval, i saradivala sa militantnim japanskim filmom solidarnosti na Adačijevom *Crvena armija/NFLP: Objava svetskog rata*.

Glavna tema afričkog Trećeg kina je odnos modernog i tradicionalnog koji oblikuje afričku stvarnost. Eme Sezer u kolonijalizmu, osnovi kapitalizma, vidi uzrok destruktivne kulturne i ekonomske situacije afričkih društava. Treće kino kritički tretira i aspekte modernosti, koji mogu biti represivni, i aspekte tradicije, koji mogu biti emancipirajući. Usman Sembene, „otac afričke kinematografije”, didaktičnim filmskim jezikom se obračunava sa problemima – kapitalizam, neokolonijalizam, patrijarhat, religija – okretnom montažom, raskošnim mizanscenama, zamrznutim kadrovima i zumovima, flešbekovima. Borba između tradicionalnog i modernog prikazana je kao hibridno iskustvo, koje senegalac Džibril Diop Mambeti kreira nadrealnim stilom, eksperimentalnim postupcima i

nelinearnom filmskom pričom. Treće kino na tlu Afrike prevashodno je usredsređeno na borbu za opstanak i tešku situaciju u filmskoj industriji, a traženje sredstava je osnovna preokupacija svakog afričkog filmaša. Na prvoj međunarodnoj konferenciji posvećenoj filmskoj produkciji u Africi izdat je "Nijamejski manifest filmskih stvaralaca Afrike" (1982), kritički osvrt na afričke i međunarodne filmske politike. Jedan od zahteva manifesta je da afrički film kao svedočanstvo kulturnog identiteta afričkih naroda mora biti i sredstvo za obrazovanje i zabavu, ali i sredstvo za razvoj ekonomske politike.

Med Hondo, mauritanski filmski stvaralac, u manifestu "Šta je za nas film?" (1979) bavi se odsustvom afričke i arapske kulture na velikim ekranima. Najezda evroameričkih kinematografskih proizvoda predstavlja kolonizaciju arapskih i afričkih bioskopa i repertoara. Ovi filmovi ne samo da nisu odraz života i istorije arapskih i afričkih naroda, već istovremeno ograničavaju cirkulaciju filmova koje su napravili Arapi i Afrikanci, i onemogućavaju filmske stvaraoce da rade u svojim matičnim zemljama, primoravajući ih da odu i rade u filmskoj industriji kolonizatora.

Treće kino i kritika holivudskog i evropskog filma otvorili su vrata za različite reprezentacije ženā. Filmašice Trećeg sveta odbijaju narativne i prikazivačke strategije buržoasko-imperijalnog kulturnog modela svesne da ne odgovaraju njihovim društvima, koja su rastrgana i razbijena kolonijalnim silama. Zahvaljujući napretku i dostupnosti tehnologije, ali i revolucionarnim taktikama Trećeg kina, filmske autorke iz zemalja Trećeg sveta učestvuju u borbi za oslobođenje, poput prve palestinske filmašice Sulafe Džadalah, i pričaju sopstvene filmske priče. Sara Maldoror u filmu *Sambizanga* prikazuje razvoj revolucionarne svesti žene čijeg muža, angolskog antikolonijalnog revolucionara, muče i ubijaju u kolonijalnom portugalskom zatvoru koji se nalazi u radničkom naselju u Luandi. Hejni Srur u dokumentarnom filmu *Čas oslobođenja* prikazuje gerilske borbe, prvenstveno se fokusirajući na učešće žena u revolucionarnom pokretu u Omanu. Uprkos svim emancipacijskim zahtevima i metodama, mali broj žena je uspeo da se ostvari na polju filmske umetnosti. U mani-

festu "U prilog samoizražavanju arapske žene" (1978), koji potpisuju Hejni Srur, Salma Bakar, i Magda Vasef, razlozi za potiskivanje žena na dno profesionalne lestvice vide se u ekonomskoj zavisnosti i društvenom položaju. Da je žena u audiovizuelnim profesijama malo i da teško dobijaju pristup obrazovanju i novcu zaključuje se i u "Saopštenju afričkih radnica u filmskoj, televizijskoj, i video-produkciji" (1991). Afrikanke su spremne da se bore za svoj ženski pogled na svet, da steknu kontrolu nad svojim slikama, i predoče drugačiju viziju sveta budućim generacijama.

Poseban segment zbornika čine savremeni tekstovi koji su korišćeni tokom Škole angažovanog kina, i koji donose dodatne uvide i primere revolucionarnih i društveno-angažovanih filmskih praksi. Nikol Brenez u tekstu "Rene Votje: obaveze, prava i strast slika" predstavlja politiku Renea Votjea, francuskog filmaša koji se sa kamerom u ruci našao u centru kolonijalnih i društvenih borbi, praveći filmove u odbranu potlačenih i žrtava istorije. Za Votjea je kino, pre svega, društveni čin i politička obaveza. Ciril Oberstar u tekstu "Beleške o klasnoj borbi u filmskim novostima" razrađuje filmske novosti kao poseban žanr koji uspešno kombinuje informativni i estetski aspekt, dokument i fikciju, brzo se prenosi, te kao takav zauzima privilegovano filmsko mesto u klasnim i društvenim borbama. "Film kao sredstvo" preispituje mogućnosti filmske podrške društvenim borbama u savremenim okolnostima i lokalnom kontekstu kroz ponovni pregled nekih od angažovanih filmskih praksi na našim prostorima.

Danas, šest godina nakon započetog rada na ovoj publikaciji, ona se čini neophodnija nego ikad. Kolonijalne i imperijalne tendencije su cinično transparentne. Globalno povećanje vojnih izdataka prati pojava ratne ekonomije, finansirane merama štednje koje se svode na ekonomski rat protiv nezaposlenih, penzionera, izbeglica, radnika. Paradoksalna ideja zelenog kapitalizma (ekokapitalizam) koja sugerise da se kapitalizam može modifikovati kako bi se rešio problem klimatskih promena, u praksi znači nekontrolisanu eksploataci-

ju resursa i deprioritetizaciju istinskih ekoloških i klimatskih ciljeva. Neokolonijalna dilema srpskog društva s početka rada na publikaciji više nije dilema već zastrašujuća realnost oličena u otvorenim kolonijalnim pretenzijama kapitalističkih centara prema kovanju litijuma u diolini Jadrana. Srbija kao kapitalistička periferija doživljava više nivoa siromaštva, nejednakosti i socijalne deprivacije. Svi učestvujemo ili smo pogođeni strukturama koje proizvode ovo *doba nasilja*, ali ko je spreman da nešto i preduzme? Manifesti Trećeg kina nude neke od metoda, ali važno je razumeti savremeni trenutak. Da li je moguće danas, u preplavljenosti vizuelnim informacijama i zasićenosti sadržajima, intervenirati u društveno polje uz pomoć medija pokretne slike? Da li slika još uvek ima potencijal da bude oružje u borbi za oslobođenje i pokrene revolucionarnu akciju, s obzirom da petnaest meseci putem direktnog prenosa gledamo genocid u Gazi? Kako se kinematografski aparat u savremenim okolnostima uključuje u proces društvene emancipacije i podiže svest potlačenih o sopstvenoj situaciji? Gde su danas moguća polja međunarodne solidarnosti s obzirom na to da se atomizirane lokalne borbe iscrpljuju? Možda nemamo spremne odgovore, ali započinjemo promišljanje, jer tek akumulacijom činova i udruženim delima, za koju god formu da se odlučimo, učestvujemo u velikoj bici, i doprinosimo potpunom oslobođenju ljudi. *Mi biramo kino kao središte predloga i rasprave jer je to naš radni front.*

Beograd, proleće 2025.