

za jednu drugačiju kinematografiju

Pod gornjim naslovom pojavilo se na ovogodišnjem pulskom festivalu *Otvoreno pismo sedmorice sineasta*, Dragoslava Lazića, Dušana Makavejeva, Živojina Pavlovića, Branka Vučićevića, Dušana Stojanovića, Bore Cosića i Zike Bogdanovića.

U nadnaslovu je pisalo „DOKUMENT 1. Ovo je prvi u seriji dokumenata kojima se pokreće razmatranje naše filmske situacije“. Nekim vrstu ometa *Otvoreno pismo* činila je naslovna bela strana na kojoj je bio otisnut crtež presečne brkate glave, otvorenog mozga.

Otvoreno pismo razmatrano je na savetovanju posevećenom filmskom stvaralaštvu mladih koje je u Pull organizovao CK Saveza omladine Jugoslavije.

Sedmorici potpisnika *Pisma* pridružili su se svojim ređitelj: Hladnik, Petrović, Mlinca, Pogačnik, Slijepečević, Rakonjac i još 37 filmskih kritičara i drugih filmskih radnika sve do najstaknutijih amatera Peteka, Zafranovića i Žilnika.

Otvoreno pismo preneli su do sada pulski bilten „Studio-festival“, sarajevski „Odejek“, zagrebački „Telegram“, „Beogradska nedelja“ i časopis „Gledača“.

Posmatramo li zahteve *Otvorenog pisma* u kontekstu tekuće reforme koja se iz privredne i društvene proširila i na duhovnu, zapazićemo kao neposredni doprinos sledeće zaključke:

Gledaoci
— umesto gledaoca SANJARA i POTROŠAČA, autentično filmsko stvaralaštvo zahteva i pretpostavlja aktivnog KRITIČKOG GLEDAOCA.

Stvaraoci
— film kao integralni ljudski izraz ne može da se odrekne zauzimanja stava prema MO-

RALNIM, SOCIJALNIM I POLITIČKIM PITANJIMA: ostanje filma na nivou LEPOTE PO SEBI narušava njegov MORALNI INTEGRITET.

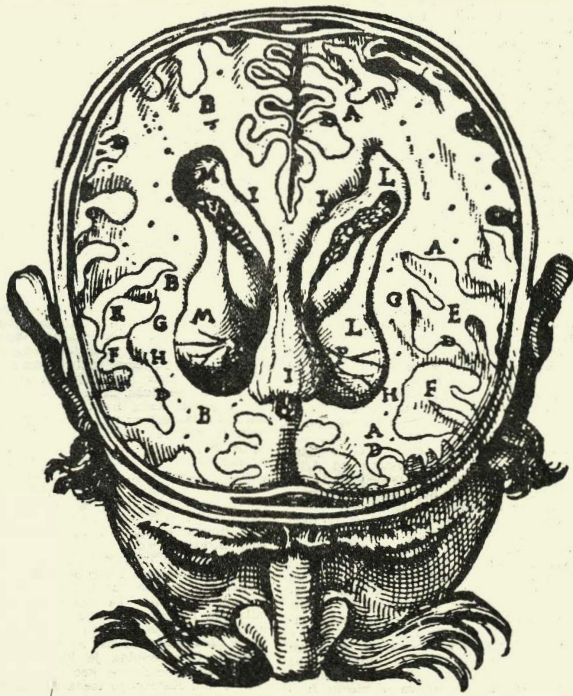
Društvo
— odnos prema filmu mora se uspostavljati sa pozicija LJUBAVI PREMA FILMU i POVERENJA PREMA STVARAOCIMA, koreni višestruke kontrole i cenzure, koja još uvek deluje kao DRŽAVNA institucija, leže u strahu od filma; najveće štete od spoljnih pritiska na film nastaju uspostavljanjem AUTOCENZURE kod stvaralaca koja je rezultat demoralizacije i dezintegracije stvaralačke ličnosti.

POLJA se pridružuju akciji potpisnika *Otvorenog pisma ZA JEDNU DRUGAČIJU KINEMATOGRAFIJU* objavljivanjem DOKUMENTA 2 — pisma koje je najbrižliji sineasti i vođa američkog „podzemnog filma“ Jonas Mekas uputio filmskim stvaraocima širom sveta.

DOKUMENT 2

Ovo je drugi u seriji dokumenata kojima se pokreće razmatranje naše filmske situacije

(Dragoslav LAZIĆ
Dušan MAKAVEJEV
Živojin PAVLOVIĆ
Branko VUČIČEVIĆ
Dušan STOJANOVIĆ
Bora COSIĆ
Zika BOGDANOVIĆ)



jonas mekas

filmskim stvaraocima širom sveta

Mada nisam mogao prisustvovati filmskom festivalu u Pesaru, želeo bih da vam se ovim otvorenim pismom obratim izdaleka. Iako izvesna specifična osećanja izražena u ovom pismu mogu biti lična, govoriću imine nezavisnih filmskih stvaralaca Amerike koji su me opunomoćili da to učinim.

Nas ne vidate često na filmskim festivalima. Vrlo često „nezavisni“ američki filmovi koje gledate u Pesaru, Oberhausenu ili Mannheimu imaju veoma malo veze sa onim što mi radimo. Postoji jedan naročiti, festivalski nastrojani još filmskih stvaralaca, a njih ćete naći u svakoj zemlji, koji će ugarati svoje filmove na svaki festival, bez obzira koliko loše ili osrednje bilo njihovo delo. A neki od naših najboljih filmskih stvaralaca, koji stvarno prave uzbudljiva dela, nemaju sredstava za festivalske kopije svojih filmova, ili se, naprosto, ne interesuju za filmske festivale. Rasprostranjeno je osećanje da su filmski festivali postali komercijalni i birokratski vašaši na kojima bismo se u mnogome osećali kao da nam tu nije mesto. Čak i najnapredniji, poput Pesara, delaju unutar iste tradicije komercijalnog festivala; ne odražavaju verno ono što se stvarno abiva u filmu.

Bar mi znamo da ne predstavljaju i ne odražavaju novi američki film.

Stvarno, kako stoji stvari s Pesarom? Opunomoćen je jedan francuski kritičar da odabere nove američke filmove za tekući festival. Međutim, taj kritičar, bez obzira koliko ga mi poštujemo, ne zna mnogo o tome šta se zbiva u Americi: njegovo poznavanje američkog filma zasniva se na filmovima prikazanim u Parizu... i na festivalima. Stoga smo mu kazali: mi najbolje znamo šta imamo, šta se istinski novo zbiva u našem filmu, šta je bilo stvarno zanimljivo za jedan festival novog filma. Ove godine, recimo, poslali bismo SONGS Stana Brakhagea, GALAXIE Gregorija Markopoulosa, HEAVEN AND EARTH MAGIC Harryja Smittha, FLICKER Tonyja Conrada, MY HUSTLER Andyja Warhola, QUIXOTE Bruce Bailliea. Ali predstavniku festivala je kanda u glavi bilo veoma jasno koju vrstu filmova želi. On je imao vrlo određenu koncepciju toga šta je, ili šta bi trebalo da bude, „novi film“. Želeo je nešto što već odgovara toj koncepciji. Hteo je, na primer, još „cinéma-vérité“, i nije čak ni pogledao istinski NOVA I ZNAČAJNA DELA KOJA SE DANAS STVARAJU U AMERICI, dela koja bi bila pravo otkriće za festival. A to se događa s festivalom čiji je glavni cilj da služi NOVOM FILMU.

Ili uzmete filmski festival u Cannesu. Taj festival me je proletoš zamolio da predložim šta bi, ukoliko ista, trebalo da uzmu u obzir za Nedelju kritike. Napisao sam im otprilike ovo:

„Kad se raspitujete za filmove prikadane za Nedelju kritike, vi još imate na umu onaj isti tip filmova koji ste gledali pre četiri godine. Mogao bih vam predložiti nekoliko naslova. Ili vrste filmova — no, pošto se naš film promenio i još se menja, bilo bi pogrešno pomoći vam da produžavate taj san. Da, postoje drugi i istinski novi filmovi koje treba dovesti u Cannes. Ali šta vredi da se predlaže? Šta vredi govoriti vam da je Andy Warhol uveo cinéma-vérité u savsvoim nova područja i stvorio neke od najznačajnijih savremenih filmova? Ili Erich Segalov SONGS? Cannes čak ne bi ni uzeo u razmatranje tih filmova. Ili Gerda Sterna ili Roberta Whitmana ili Nam June Paika? — Oni se čak ne mogu unapred pregledati! Vi još mislite u starim pojmovima. Vi još mislite da se sve što je stvarno dobro i novo u američkom filmu može spakovati, uviti i poslati vama kao svaki drugi film, na predhodno gledanje. To više nije tačno. Vrlo često, morate dovesti dotičnog filmskog autora, jednog ili dvojicu tehničara, pa čak i opremu. Jer ono što oni rade vrlo često su filmske večeri, kinematografske večeri, ali ne filmovi u običnom, konvencionalnom smislu reči. Te večeri, kao što su večeri Gerda Sterna (USCO) ili Andyja Warhola ili Jerryja Joffea ili Stana Vanderbeeka — s više projekcija i s više zvučnih sistema i uz učestvovanje živih glumaca, pribavile bi sokom nove vizuelne, kinestetičke percepcije Cannesu i uvele ga u film budućnosti. Gledaoci bi shvatili da je tu istinski nov film, da se u filmu događa nešto revolucionarno.“

Idi. Završio sam predlažući šest programa za Cannes. I šta mislite da se desi? Predstavnik Cannes-a je došao u New York, pogledao je neka poznata dela, ignorisao sve ono novo i revolucionarno što se događa, ogledao se o sugestije filmskih stvaralaca i vratio se u Pariz, izjavivši pre odlaska štampi da ovdje nije pronašao ništa zanimljivo i da stoga mladi američki reditelji ove godine neće biti zastupljeni u Cannesu.

Drage kolege, filmski stvaraoci i filmski kritičari: koncepcija filmskih festivala mora se izmeniti. Birokratija mora biti uklonjena. Filmski stvaraoci treba da odlučuju šta će se prikazati, oni znaju šta se događa. Nova treba upotrebljavati ne za dovođenje zvezda ili reklamu, već za plaćanje kopija prikazanih filmova, za transport filmova ili za dovođenje filmskih stvaralaca, njihovih tehničara, njihove opreme (za intermedijske predstave). Na primer, čak i da je predstavnik Pesara hteo da gleda SONGS ili GALAXIE i da su mu se dopali, autori ne bi mogli prisluškati da naprave kopije tih filmova kako bi ih poslali na festival. Film se menja, ali su filmski festivali ostali isti — to je ono što ne valja.

Podrobnije sam se bavio pitanjem filmskih festivala samo da pokažem da se

novi filmski stvaralac (a to važi za sve zemlje) ne može pouzdati ni u kakve komercijalne (ili državne; ili zasnovane na komercijalnoj tradiciji) šeme ili organizacije finansiranja, produkcije, distribucije, eksploatacije ili reklamiranja filmove. SVE MORAMO ZAPOČETI IZNOVA, ISPOČETKA. BEZ KOMPROMISA, MAKOLIKO MALIH.

Pre pet godina, nama, mladim američkim filmskim stvaraocima dojadilo je ono što smo videli oko sebe. Počeli smo time što smo napustili sve komercijalne iluzije. Počeli smo iznova. Radili smo svoj posao, bez obzira šta su govorili distributeri ili filmski kritičari. Novi američki film je izrastao kao dete, ni iz čega, nije čak bio željen. Naši kritičari stavili su te mu, kao deca, ne slušamo svoje roditelje; neodgovorni smo; upotrebljavamo nepristojne reči; masturbiramo; preosećljivi smo; i ostalo što spada u mlado prirodno raščene. Ima mnogo toga što im se kod nas ne sviđa, mnogo toga što nije zrelo ili savršeno. Ponekad čak nisam ni „lepi“. Neki od nas imaju bubuljice po licu. ALI MI ODBIJAMO DA ISKORISTIMO PLASTIČNU HIRURGIJU DA BISMO SVOJA LICA I DUŠE PRETVORILI U LICA I DUŠE KOJE BISTE VI HTELI DA VIDITE. Mi kažemo — primile nas ovakve kakvi smo, ili idite svojim putem. U francuskim, nemačkim, ruskim filmskim časopisima stalno vidimo napade i iskrivljavanje naše delatnosti — članke koje obično pišu ljudi koji su videli samo jedan ili dva naša filma. Prestali smo da se zbog toga sekiramo; ne bismo mogli manje hajati šta oni kažu, jer znamo da je ono što činimo lepo, značajno, da me nja lice filma širom sveta, da je izraz vremena koja se menja, da proizlazi iz naših srca i iz potreba naših duša i da je na nama gotovo odgovornost da produžimo tim putem, da ga ne kompromitujemo, da ga ne izgubimo — a opasnosti i uskuženja su mnogobrojni.

Pošto su sve komercijalne organizacije za distribuciju i finansiranje filmova zasnovane na temelju privatnog bogacenja i da bi filmskim stvaraocima pomogle da nastavi s pravljenjem filmova — pre četiri godine nezavisni filmski stvaraoci Amerike organizovali su vlastiti centar za distribuciju filmova, Zadrugu filmskih stvaralaca (The Film-Makers' Cooperative), kojim upravljaju sami filmski stvaraoci. Odlučili smo da svoja dela ne dajemo nijednom od komercijalnih distributera. Rezili smo jedan ljudski radni sistem. Pomagali smo se, rasli i razvijali. Kroz Zadrugu smo udesetostručili naše tržište. Stvorili smo distribucijski centar koji obuhvata koledže, univerzitet, filmske klubove, bioskope za umetničke filmove, galerije likovnih umetnosti i muzeje. Mreža još raste. Sad možemo da snimimo film koji košta 10000 dolara i da bez velikog napora povratimo uloženi novac. Mnoge od naših fil-

mova finansirala je Zadruga predumišljajući novac od najamnine. U ovom času organizujemo distribuciju naših dela u 100 bioskopa (priateljskih bioskopa) širom zemlje. U tom cilju upravo je stvoren novi odeljak — Distribucijski centar filmskih stvaralaca, koji će raditi u zajednici sa Zadrugom. Petnaest bioskopa je već obećalo da će prikazivati sva naša nova dela. Ova nova organizacija će nam otprilike za godinu dana omogućiti da povećamo naše budžete — ukoliko iskrsne potreba — na 100.000 ili čak 200.000 dolara, bez velikog rizika i bez komercijalnog distributera ili investitora koji bi nam diktirao šta treba ili ne treba da radimo.

Da bismo potpomogli ideju novog filma, slobodnog filma i pomogli nekim našim evropskim kolegama, u julu otvaramo ogrank Zadruge filmskih stvaralaca u Londonu. Preduzimaju se mere za uspostavljanje distribucionog centra i bioskopa preko kojih će naša dela biti lako i s malo transportnih troškova dostupna svakom mestu u Evropi. Takođe se nadamo da će preko ovog londonskog centra izvesni novi evropski filmovi, evropski avangardni filmovi moći da dostepaju do New Yorka.

Zelimo da naglasimo da Zadruga filmskih stvaralaca i Centar ne dele filmove ni na kakve kategorije prema budžetu, dužini ili temi. Mi film uzimamo kao celinu. Dajemo na znanje filmskim stvaraocima da svaki filmski stvaralac koji poseduje suvišnu kopiju svog filma (sve kopije u svakom času, i u Zadrugi i u Centru, ostaju svojina autora filma) može ova poslati ograncima Zadruge u New Yorku ili Londonu i film će biti distribuiran bez obzira koliko mnogo ili malo koštala njegova proizvodnja. Mi ne kategorisemo filmove. Svaki film u Zadrugi iziskuje poseban tretman, svaki film ima vlastitu publiku, vlastiti život.

Na ovom mestu želeo bismo da vas podstrekne — a ovo *Otvoreno pismo* upućujem nezavisnim filmskim stvaraocima širom sveta, svakom čiji je život film, svakome ko pravi i mora da pravi filmove — da stvorite svoje zadruge filmskih stvaralaca u svojim vlastitim zemljama. Nema drugog vidljivog rešenja. Ne drugog načina izmicanja zahvatu komercijalnih organizacija. Ova mreža međunarodnih zadruga bi onda mogla vršiti razmenu i međusobno se pomagati preko granica svojih zemalja. Granice i tako uskoro neminovno moraju nestati. Sad kad se vremena menja, kad je rasprostranjen novi duh, kad se povećavaju komunikacije i brzina, bilo bi šteta ako bismo morali da odložimo svoju akciju. Moramo obaviti Zetno svojim filmovima, s ljubavlju, kao rukama. Moramo napustiti razmišljanje u pojmovima budžeta i formata i dužina. Moramo napustiti nepotrebne odeljke, niti i podeljenosti. Moramo napustiti komercijalne metode distribucije. S kim

16-44988807

Zanimljivo je da su prvi estetički pojmovi i principi nastali u okviru Platonove misaone pobune na postojećju umetnosti. Izgleda nazumljivo, onda, što istoričari filozofije korene filozofske, pa time i estetičke, refleksije otkrivaju na temelju spora između aktuelne prakse, onoga ovde i sada, i „apsolutnoga“, kakvu bi postojela, mogla trebati biti buduću da ono što egzistira iz svoga opstanka ne nalazi u sebi samom. Tako je kritička refleksija o postojanju u isti mah vesnik priselosti civilizacije ka fazi svoje zrelosti, samosaznaju da se sve stvoreno, jer je ograničeno prostorno-vremensko koordinato, javlja samo kao deo, nikako kao celina — kao ono savršeno. Totalitet je misaoni koncept za čije se realizovanje valja uvek angažovati. To znači da je pojam akcije medijum u kome se ukrštaju deo i celina, postojeće i njegova bit, konačno i beskonačno. S druge strane, akcija je uvek nužna pošto, na nam totaliteta, ono što se stalno gradi. Uzimamo za primer deob antičke Grčke, koje je svoju zrelost pokazalo misaonim nagonom u izmeni osnovna postojeca. Naravno, ovo je samo primer da je grčki duh dosega do saznanja razlike između onog prolaznog — postojećeg i stvarnoga — ideje, mada mu promiče mogućnost poimanja da se jedinstvom ova može realizovati misaoni izmene svega postojećeg unutar postojećeg. Jedna epoha se može nazvati zreloom tek onda kada su svi vidovi njene prakse podvrgnuti sistematskoj kontroli razuma.

1. Ehtika i estetika, nauke o etičkom, odnosno estetskom fenomenu, neposredno vezane za određeni sistem filozofskog umovanja, nose u svim svojim osnovnim i izvedenim principima prevashodni karakter sistema iz koga su dedukovane. Ako je sistem etički fundiran, kakav je, primera radi, u Platona, onda je i smisao posebno — filozofskih principa, u ovom slučaju estetičkih, pre svega u koretionu izmeni umetničke prakse (diskontinuitet) ili u njenom usmeravanju (kontinuitet) onom jednom, celovitom, kome, prema filozofskoj ideji, treba da stremi sve što ulazi u sferu neposredne prakse: politika, moral, vaspitanje, umetnost. Realizacijom ošte ideje apstraktnosti se misaoni koncept konkretizuje, osmišljava.

2. Drugo je pitanje sada: da li se ustino postojeca praksa podvrgava ideji filozofskog sistema, i ako je, kako je upotrebe moguća korepondencija između filozofskih sistema, kojih u klasnoj epohi ima bar dva, i aktuelne egzistencijne prakse; ili, ako korepondencija postoji, kakve je prirode sam filozofski sistem koji je s praksom u savezu, koji delom proizilazi iz nje, i delom njenom usmeravanju? Odgovor, koji često zadovoljava, glasi da su to one filozofije koje, u našem značenju termina, zadovoljavaju uslove principa kontinuiteta misli i akcije, odnosno, koje u onom pojedinačnom, prostorno-vremenski ograničenom, pronalaze one još nerealizovane mogućnosti i zalažu se za njihovo objektiviranje. Ovaj princip kontinuiteta implicira jedinstvo ošte i pojedinačnog. Tako je često slučaj, da su od najviše vrednosti upravo oni filozofski sistemi koji su razvitak usmeravali ka napretku.

3. Iznenaduje, međutim, da su veliki umovi svojim sistemima uticali, ako ne u praktičnoj revoluciji postojećeg, ono bar u misaonoj, koja je, ako smo pravedni prema duhu, od značaja za potvrdu ljudske prirode (termin „ljudska prirodna“ uzet u Schillerovom značenju — Menschheit). Kao da je ovim narusen neposredni kontinuitet misli i akcije (posredno, vremenom i u delu sasvim). Ali ubrzan razvitak duhovnih delatnosti, Platonov reformizam, zašeci Augustinonog egzistencijalističkog pristupa ljudskoj pri-

rodi, iako još pod nestvarnim formama, predstavljaju misaone projekte koji se, dođuše, graniče s imaginarnim, ali dodiruju i ono stvarno izvlačeći iz njega mogućnosti (ne sasvim optimalne za vreme koje još nije tu). Iako se, dakle, nisu neposredno umetali u rešavanje problema etičke prakse, videne iz drugačijeg ugla, ovi nam se misaoni koncepti pokazuju kao koncepti „par excellence“.

4. Postuliraćemo, već sada, neke ošte stavove: a) Neposredni uticaj prakse, onog ovde i sada, na određeni filozofski sistem ne pretpostavlja, po sebi, i bezuslovnu vrednost datoga sistema; b) Nužno da se vrednost jednog sistema ocenjuje sa stanovišta njegove trenutne aktuelnosti (u vremenu njegova nastanka) i c) Misaoni i akcija moraju biti u nekoj vezi: ili posrednog ili neposrednog diststva. (Odnos apsolutne diskrepacije između njih nije moguć, kao što nije moguć njihovo apsolutno i jedinstvo u kome su utišane sve razlike, u kome je nestala razlika između duha i materije, između i pojedinačnog, misli i dela).

5. Ako sada ovaj problem konkre-

sreten petrovic

O JEDNOM ESTETIČKOM PARADOKSU

uzujemo u formi koja je za nas, ovde, od posebnog značaja, onda se postavlja pitanje: otkuda do često dobri poznavoci umetnosti, kojima se ne može ništa prigovoriti na poznavanju stvarnih tokova umetničke prakse, jesu slabiji estetičari (Da Vinci, Plehanov) od onih koji se, iako skromnim poznavanjem umetnosti, ubrajaju u eminentne estetičare (Kant, Schelling, Baumgarten). Naravno, ne treba zaboraviti i mogućnost onog trećeg, da se ponašati estetičarima pripisuje i izvršno poznavanje istorije umetnosti i, posebno, umetnosti koja je u toku, (Platon, Schiller, Hegel). Ono što, međutim, pobuđuje poseban interes u okviru ovog trećeg slučaja jeste da su estetički principi i pojmovi spekulativnog karaktera izvedeni iz apstraktnosti filozofskog sistema, pa se „iz česte visine one opštosti silazi tada u realno — empirijsku oblast pojedinačnog, vremenski prostorno lepog, gde se sve pojedinačno premerava prema idealnom ošte“ (G. Th. Fechner). Platon, a delimično i Hegel, mada uzimaju za svoje estetičke stavove primere iz umetnosti dana, same ove stavove zasniavaju na temelju osnovnih ontološko-gnoseoloških i aksioloških pretpostavki sistema od kojih polaze. Poznavajući to — ovi umetnostimani je smešna u tok njihovih estetičkih koncepata. Tako je Platon, čini se, u dva maha prekorao vrednost aktuelnoj umetnosti: prvi put, ne dozvolivši joj da sa ostalim vidovima društvene prakse ma kako utiče na konstrukciju (termin „konstrukcija“ uzet u Schellingerovom značenju — Konstruktion) vlastitog sistema; drugi put, ukazujući da se u njoj samoj, u tome kakva jeste, ne nalazi *raison d'être* njenog opstanka. (Pojam opstanka gledan je ovde iz ugla Platonove filozofske vizije).

6. Ovom analizom dopsevamo do prvog paradoksa: kao da se o postojeca estetičke teorije, kojima je jedan od eminentnih ciljeva da preko umetničke kritike kao posebnog instrumenta utiču na usmeravanje tokova umetnosti jednome cilju, oglašuje aktuelno egzistencijalno umetnostimani kao da se o postojeca estetičke teorije, kojima je jedan od eminentnih ciljeva da preko umetničke kritike kao posebnog instrumenta utiču na usmeravanje tokova umetnosti jednome cilju, oglašuje aktuelno egzistencijalno umet-

nost. Tako se iz ove diskrepacije umetnosti i kritike postavlja i normalno pitanje o smislu estetičke teorije upošte i umetničke kritike, posebno. Na jednoj strani je estetička misao koja, podložna istim istorijskim zakonima promene, razvoju, negacije, kao i istorijski razvoj filozofske misli, zasutvava (na nju se može primeniti kategorija napretka), a na drugoj strani je umetničko delo koje se pojavljuje kao jedan organizam, „apsolutna struktura“, koja kao da transcendiru o no prolazno u kome delo „slučajno“ nastaje mada sama nije slučajna već je nužan proizvod čoveka. Zahvaljujući tome samo umetničko delo uronjava u ono „vanvremeno“.

7. Umetnost je postojala i pre nego što je stvorena filozofska refleksija o njoj. Slepa na pozive kritičara (koji su je hteli imperativima jedne određene estetike, a ovih je u jednome razdoblju bilo više jer je bilo i više samih vrednosti sistema, privošte za određene — u velikom broju slučajeva — ne estetičke ciljeve) umetnost je istrajavala u vremenu, pružajući uvek i svuda estetski užitak. Tako, stalno aktuelna, uspešno je opovrgavala pretenzije na istinitost, svake (gledano posebno) estetičke teorije. Iz ove „diskrepacije“, dakle, proizlazi: m o g u ć n o s t izlaganja estetičke misli u vremenu (o to pretpostavlja njen prvi ressus), ali, isto tako i: n e m o g u ć n o s t primene kategorije progresa u istoriji umetnosti.

8. Na pitanje „šta je bit umetnosti?“ (takode eminentno pitanje estetike) veliki broj estetičkih teorija odgovara jednostrano. Ista istorijska ograničenja, koja važe za svaki filozofski sistem, važe za teorije o estetskoj pojavi. Budući jednostrani prikaz istine o onom suštinskom (das Wesentliche) u umetnosti, a u težnji da umetnost usmere „određenim“ — ograničenim tokovima, estetička misao kao da dopseva do neke vrste samosaznanja da se u onome što čini nalazi ponešto suštinskog. Iz ograničenosti iste filozofije, čiji je utilitarni (otuda i ograničeni) karakter proizlazi iz istorijskog interesa klase čiji je ona misaoni izraz, proizlazi i ograničenost, odnosno utilitarni imperativ, koji se preko estetičke misli o bit umetnosti, umetničkom kritikom želi da nametne umetnosti da sferoga vremena. Ovim putem se u stvari kmetnosti treba da realizuje i konkretizuje ideja određenog sistema. Umetnost je, kako se čini, izuzetna od mogućnosti vlastitog podvrgavanja ma kakvoj parcijalnoj istini. Možda, čak ne ni onaj apsoluonj — kad bi ona bila moguća! Ovo dalje pretpostavlja da je umetnost (odavno u nesudaru s onim utilitarim. Od sanog početka, klasičnima društva, od vremena kada se svekoliki napredak čoveka pomišlja i ostvaruje putem tehnike — koja nosi u sebi i mogućnost oslobađanja čoveka ali u isti mah i nemogućnost one mogućnosti — umetnost, uprkos alijaciji čoveka, uspeva da u okvirima klasičnih socijalnih sistema, i kroz utvaru i utvaru čovekove prirode (ova funkcija umetnosti njeno je ontičko obeležje) omogućiti, iako idealno, prevladavanje homo duplexa i razbijenu ljudsku prirodu. Mada neistorijski fundirana, kritika upućena na tobožnju dekadenciju evropske kulture, koja prema Nietzscheu potiče od socijalističkog filozofskog raspoloženja intelekta i afekta, nosi u sebi izvanredno tačnu misao da je umetnost od samog početka ovog, rekli bismo, nužnog rušenja prvobitnog integriteta ljudskog, ocrtavala horizonte one prihvatljive mogućnosti koja je rezultat pretvaranja tehnike u sredstvo.

9. Umetnost je, međutim, prevashodno prisutna kategorija „vanvremenog“, umetnost je, kao i čovek, nastala u određeno vreme, te se bar sa te spoljne strane u njoj prelama ono postojeca. Mada

o no nije bitno, kao što po rečima Marxa čitava klasna istorija nije još „prava istorija čoveka“, ipak o no, delom, ulazi u umetnost kao grada (Stoff). „Prava istorija“ tek se očekuje. Međutim, upravo zbog prisustva ove spoljne materije u umetnosti, umetnost je, mada ne u materijalnom, mogla dobiti — u klasnoj istoriji — karakter borbe za ciljeve jedne klase. Crte humanizma postaju vidljive buduci da se umetnost „bori“ protiv parcijalizacije a za celovitu ličnost. No, kako je u umetnosti ontički strukturirano pojavljivanje unutrašnjeg čoveka (izraz — *innere Mensch*) uzet je u Schillerovom značenju), to se kao relevantna kategorija za umetnost uzima ono humano, za koje se umetnost ne bori jer je ono u osnovi njene forme, *conditio sine qua non* njenog opstanka.

10. Koji su onda uslovi mogućnosti jedne adekvatnije estetičke teorije — buduci da je pitanje adekvatne teorije postalo skoro nemoguće? To je ona teorija koja se, delimično oslobođena stroge vezanosti uz određeni filozofski sistem, bavi i ispitivanjem strukture umetnosti — fenomenalnih data. Naravno, nije nužno da sam estetičar bude umetnički genij, iako ne sme biti estetski neosetljiv. Duhovito je Lotze, s ovim u vezi, rekao za Kanta, koji se zaista ne može pohvaliti širokim poznavanjem umetnosti a ni rafiniranim ukusom za lepo, da „Tamo gde se je stvarala opšta naučno-saznajuća priroda lepog, ima možda ovo hladno (Kantovo — S. P.) držanje prema predmetu više nade da će uspeti nego neka osetljiva fantazija, za koju je svako poniranje u stvarstveno uživanje lepote, bio nepotrebna uslov“ (H. Lotze, *Geschichte der Aest in Deuts. S. 32*) Iako je određena filozofija forma ideološke svesti, ona upravo time nosi i svoju unutrašnju granicu. Ovom principu istorijske ograničenosti podleže i estetika kao posebno filozofska disciplina. Na drugoj je strani, međutim, umetnost, koja se kao specifičan vid transcendencije svega postojećeg — ograničenoga, okreće budućnosti, ka onom idealu čoveka (idealnom čoveku) koji je Marx nazvao „carstvo slobode“. (Kada je reč o alijaciji ne mislimo reći da je ona nebitno svojstvo stvarnosti. Isto tako, mada definisana kao „iskrivljena svest“, ideologija, naročito ona progresivna, osnovni je duhovni pokretač istorije klasnog društva).

11. Svaka dosadašnja estetika, sa izuzetkom one marksističke — za čije konstituisanje postoje dobri razlozi, nije prostao bez vrednosti mada nosi u sebi svoju unutrašnju granicu. Od Platonova vremena do danas, saznanje o bit umetnosti dosta je prošireno. Istina je da su sve ove estetike koje su nastale u tome intervalu bile iako zato što su prema drugim mogućim pristupima umetnosti. Svaka ponosob izdavala se za jedino moguću istinu o umetnosti. Osnove na kojima bi se mogla uspešno koncipirati estetika u okviru Marxove filozofije, jesu bitno drugačije od osnova drugih teorija o estetskom fenomenu. Ako je Marx u svojim delima ostavio nešto mesta pretvaranju umetnosti, buduci da se intenzivnije bavio problematikom od „aktuelnije“ važnosti, ne znači da umetnosti upošte ne pripada i izuzetno mesto u okviru drugih delatnosti društva, naročito onog čija je mogućnost Marx predvidio. Ima razloga verovati da su pojmovi Marxove filozofije: *totalni čovek*, *hermonotano društvo*, *svet u kome su utišani sporovi i sukobi ljudi*, građeni na sličnim osnovama na kojima, na primer, Schiller pomišlja mogućnost obrazovanja totalnog čoveka, a Kant razrešenje teorijskog i praktičnog uma u estetičkom; naine, da je pojam onog humanog (totalnog) o vde tesno povezan sa estetskim. Ispitivanje ove mogućnosti stvar je posebne studije.

se nadmetemo? Sami sa sobom? Filmski stvaraooci treba da organizuju zadrugne distributer centre, zadruge, i da eliminišu vaskoliki konkurentski i negativni duh koji još prožima film. Nemojmo brinuti o velikom komercijalnom uspehu i milionskoj publici. Ako to iziskuju zdravlje i sloboda naše umetnosti bit ćemo spremni da se povučemo u svoje domove, domove naših prijatelja: kinematografija kao kućni film. Filmska umetnost se ne može stvarati novcem već ljubavlju; ne može se stvarati kompromisima već čistotom našeg sveta. Izvesne jednostavne istine zvuce kao pridruvanje. Međutim, nije ni namerna da pridrukije. Ovo je izraz jednog stava koji delim s mnogim filmskim stvaraoacima.

Beleška o finansijskoj organizaciji Zadruga filmskih stvaralaca: Autor filma dopoujuje svojaj kopiju kod Zadruga. Ta kopija je njegova članska karta. Na našim godišnjim sastancima filmski stvaraooci biraju savetodavnij odbor koji nazdize i daje savete za rad Zadruga. Autor filma ostaje vlasnik svih svojih kopija. Može ih povući kad god začeli. Ne potpisuje se nikakvi ugovori. Povučeno je temelj Zadrugu. To je prvi uslov. Prihod: 75% najamnine (bruto ide autoru filma, 25% Zadrugu za pokrivanje tekućih troškova, transporta itd. Pošto je najamnina u Evropi mnogo manja, londonski ogranak će (bar privremeno) poslovati na osnovu podela 50% (bruto prihoda) Zadrugu, 50% autoru filma. Zatoru filma je dopušteno (i na to se pod-

stiče) da isti film distribuira preko drugih distributera — dokle god taj drugi distributer nema ništa protiv Zadrugine distribucije filma i radi u ljudski prihvatljive uslove. Mi smo pokušavali da razbijemo ideju monopolističke filmske distribucije. Bilo bi smešno pokušavati, na primer, prodaju knjige preko samo jedne knjizare ili njeno pozajmljivanje samo preko jedne biblioteke. Ali to još uvek nalazimo u distribuciji filmova. Filmove treba distribuirati preko koliko god je moguće distribucionih centara. Do idućeg Božića Zadruga će pustiti u prodaju 8 mm a 16 mm kopije filmova u knjizarama, prodavnicama ploča i radnjama s namirnicama i kućnim potrepštinama. Vreme je da revolucionisemo, osavremenimo metode distribucije i prikazivanja filmova. Kopije naših filmova će uskoro biti u svakoj kući, na policama, kao knjige: tako da ih čovek može uzeti i gledati kad god je za to raspoložan.

Filmski stvaraooci širom sveta: Učinimo to sad. Vratimo se kućama i počnimo rad. Ne gubimo vreme sa starinskim organizacijama: one nisu za nas. To su ružni, bolesni ostaci egoizma i konkurencije. Oni su iz drugog sveta. Ne žele nam ništa dobro. Vuču nas dole. Raspostrimo nove vibracije duha širom sveta i rastimo i volimo.

Što me dovodi do poslednjeg pitanja: društvene angažovanosti. Na sve strane se priča da smo neodgovorni, da je novi film (širok sveta) neodgovoran, društveno dezangazovan. Ne slušajte je. Mi smo najubudnije angažovan film što postoji. Kad

filmski kritičari kažu da ne odražavamo društvene realnosti oni time misle da ne odražavamo one društvene realnosti koje ONI SMATRAJU BITNIM a to su, obično, realnosti (ili vidovi stvarnosti) jučeršnjice, ne današnjice. Filmski kritičari i publicisti po inerciji tegle na svojim leđima jučeršnjice angažovanosti. Mi, umetnici, kad zaista stvaramo iz srca, radimo s promjenljivim, novim realnostima, novom sadržinom duha i tvrdimo da smo najbliži biću čovekovog srca, mi znamo šta ga boli i šta mu je potrebno i kuda ide, ali bi trebalo da ide. Nemojmo postati slabiji, ne popustimo pred baljšegnjem štampe ili filmskih distributera ili filmskih kritičara ili političara; mi moramo uraditi ono što moramo uraditi.

Tokom minule dve godine Zadruga filmskih stvaralaca je slala izložbe naših dela u razna mesta sveta. Mi pratimo šta se događa u novom filmu širom sveta: često se smisljenim. Najčešće nalazimo da je ono što Cahiers du Cinéma ili Cinéma 66 nazivaju novim filmom samo druga varijanta onog istog starog filma. Pazite se: Dorian Grey je na slobodi! Donian Grey, taj dandy navodnog Novog filma uskoro će umreti i vi ćete videti kako se ispod divne šminke pošto ukazuje njegovu smežurano, suvo staro telo. Čuvajte se filmskih kritičara: svojim terminima i kategorijama oni vas drže vezane za neke prihvaćene pojmove „novog“. Filmski stvaraooci, u Pesaru, ili Cannesu, ili Oberhausenu ili Karlovim Varima ima vrlo malo Novog filma. Ne zavaravajmo se. Biće malo Novog fil-

ma na ma kom filmskom festivalu ukoliko se festivali ne promene, ne promene smesta, drastično i totalno. Međutim, rasprostranjenije osećanje da stvari počinju, da će početi da se kreću, da se već kreću, a kretanje će dobiti u brzini dok ne dostigne brzinu svetlosti i ne zaiskri vatrom. Komercijalne, konkurentske imperije se osipaju. Ne traćimo energiju čak ni na borbu s njima, ni na to da ih ritamo: one će se pouzdano srušiti same od sebe. Važnije je da obavljamo vlastiti stvaralački posao, posao građenja, bez obzira na budžet, format ili dužinu filma; bez obzira hoće li filmski festivali ili bioskopi prikazivati naša dela ili ne; bez obzira koliko će ih ljudi videti: mi to moramo obaviti na način za koji osećamo da je ispravan kad istinski slušamo sami sebe, svoje najubudnije intuicije. To je jedini način da se to obavi.

To je ono što smo (sam) želeli (želeo) da vam spaštim(o).

Nekoliko činjenica o nama, nekoliko osećanja, nekoliko strasti. I nadamo se da ste uz nas. Mi smo uz vas. U stvari, među nama ne postoji razdaljina.

JONAS MEKAS
New York, 18. maj 1966.