

МАКАВЕЈЕВ КАО САМОУПРАВНИ СКОЈЕВАЦ У ЗЕМЉИ ЧУДЕСА: ЗАНАТ И СМИСАО УТОПИЈСКОГ ЈУГОСЛАВЕНСКОГ АНАРХОКОМУНИСТА¹

(Генерацијска и зорли кабасто учевна рапсодија у два дијела)²

*С одложене наде срце малакше, с исцјуњене жеље расцпе
сшабло живоша.
Изреке 13:12*

¹ *Предбиљешка из јула 2025:* Списи имају своје судбине, констатирао је римски пјесник, а овдје је довољно чудна за напомену. Текст је написан 2019. године и требало је да буде готов прије краја године да би се одштампао огледни број агилног и по мени изнимног часописа *Gorgoian* у Загребу; PDF пагинацију тог броја сам добио, али он није никада изишао (познато је да је био омрзнут у министарству које је дијелило потпоре за штампу). Такође није никад изишла књига мојих есеја *Од Крлеже до Макавејева* у сурадњи загребачког и београдског издаваштва, из мени сасма непознатих разлога – напосто је пала завјеса шутње коју сам двије године неуспјешно разгртао... У хиперакцелерираном капиталоцену, то значи, на пример, да је застарјела моја претковидна оцјена како капитализам данас дјелује више испирањем мозгава него убијањем: данас су му економски нужне обје руке, јер осиромашење народâ израубоване планете постаје све читије и морају се наћи други кривци. Но требало би и других измјена за које у овој доби немам енергије. Надам се да есеј какав јест остаје користан за боље бављење Маком – које нужно требамо.

² Нисам готово никад писао о филмовима (мада масовно их гледао – од истог оног Попаја, Свегулице и Ерола Флина које Мак спомиње па преко главних кинотека Европе, САД и Јапана). Да, читао сам након класика и Пазолинија и Делеза о филму, али је прекасно да кокетирам с тим жаргоном.

За великодушно слање информација и материјала захваљујем првенствено Бранку Матану те Даринки Поп-Митић и Свебору Мицићу, такође Борису Будену, Браниславу Димитријевићу, Милени Драгичевић Шешић, Галу Кирну, Ненаду Полимцу, Горану Радовановићу за његов одлични филм о Маку, Крунославу Стојаковићу, Тому Шакићу и другарицама вежавејкама, усто за побољшања текста Зорици Ђерговић Јоксимовић, Никици Гилићу, Ненаду Јовановићу и Тодору Куљићу. Желимир Жилник подучио ме је уз материјале многим непознатим стварима и храбрио ме. Посебна захвала иде дуготрајној познаници Бојани Маријан Макавејев за податке, сусретљивост и критику; морам додати да се моје „вањско“ и Бојанино „унутарње“ тумачење понекад не поклапају.

Наслови и цитати остављени су као у оригиналу што се тиче дијакритичких слова, такође и подвлачења, за које је забиљежено ако су моја. Све је слике изнашао и послао ми Бранко Матан (осим слике 24), а потписи под њима су његови уз моје ревизије (осим слика 23. и 24. гдје су само моји). Имало упућени читалац видјет ће да се овдје не бавим, дијелом због просторвремена, а дијелом због помањкања знања и/или интереса, многим средишње важним питањима из Макавејевљевог контекста. Њихова листа била би дуга, а спомињем два: опћенито, само кратко указујем на

ДИО 1. Дијакронични приступ и анатомија: порозни поглед и преглед

Лењин није само говорио о дружим стварима него Бизмарк, он је такође говорио на дружи начин.

Брехт, "Die Expressionismusdebatte", BFA 22/417–419

Ти филмови били су очи ше револуције, њена стваралачка грозница, њен мучан сан, њена радост. // Када се револуција разболела, разболео јој се и вид...

Макавејевљев закључак о Ејзенштејну

1. Приступ: о Маку кроз Ејзенштејна

Кад сам га упознао, сви су га звали Мак, што је иначе лијепа црвена биљка која опаја и може се слатко јести, а пошто је љубио животиње – зачудио бих се ако не постоје у сваком његовом дуљем филму – ваљда му се свиђао и вокатив којим смо му се обраћали – „Маче“. А упознао сам га два пута раних шездесетих година. Прво преко његовог одличног кратког документарца *Парада*, мислим 1962. кад је изашао и био видљив негдје у Загребу, а затим, годину-двје касније, у соби Милоша Стамболића унутар редакције „Нолита“, на Теразијама 27, дакле у жили куцавици Београда. „Нолит“ су између два свјетска рата основала браћа љевичари Павле и Ото Бихаљи: Павла су нацистички окупатори стријељали одмах 1941, а Ото је преживио као заробљени југославенски официр у Њемачкој за чији жустри рад као комунистичког критичара у Вајмарској републици под псеудонимом Биха нацисти очито нису били сазнали. Ја сам пак пред двије године, на своје потпуно изненађење, сазнао од неког дотад непознатог далеког рођака из Енглеске и Холандије, који истражује повијест своје аустријско-јеврејске (бургенландске) породице Шварц, а из које је моја бака по мајци, да сам у неком врло далеком роду са Бихаљима, Јеврејима из Земуна...

Мишо Стамболић³ водио је феноменалну серију *Сазвежђа*, отприлике преглед оне лијеве мисли коју стаљинисти нису хтјели знати, али су мрзили, врло добро

самоуправно златно доба југославенског филма, упркос присутним тешкоћама (усп. кратак увод у одличној књизи Левија, 16 и *passim*); посебно, не улазим у паралеле с неким радовима групе *Praxis*, које само слабо упућени приказују као изравну филијацију, док оне не указују толико на Маково читање колико на заједнички, мада не идентичан, став поријеклом из колективне имажинације и праксе што га називам утопијским комунизмом (он то изричито потврђује у "Jugoslavische", 165). Споминивање њихових чланова у *Слашком филму* као „Вранички, Супек“ одлично је изабрано: ради се о једном социологу и једном хисторичару марксизма, а фале сви они „чисти“ филозофи на које се брзоплети страни критичари обично позивају. Напротив, управо ова двојица били су најважнији за нашу генерацију; с њима сам и ја на загребачком Филозофском факултету имао више контакта.

Такође се не упуштам у полемике, живот је кратак. Сви су неозначени преводи са страних језика моји. Неке тзв. „туђице“ објашњене су у *Глосару*.

³ Ових сам дана сазнао да је он био брат Ивана Стамболића, који је убијен док је био главни ривал Милошевићев у КП Србије, а Мишо је прешао деведесетих у Канаду, гдје је и Крлежин Оливер Глембај свршио као *steward* на транспацифичкој жељезници (дакле Канада као крај свијета, *ultima Thule*)...



Сл. 1. Тениски рекећи као балајаке:
Ејзенштејн ђосјеђује Чайлина.

окарактеризирани првим насловом серије, преводом Ериха Фрома о психологији слободе (Фром је касније долазио и на Корчуланску љетну школу *Praxis-a*). За то издање ја сам уређивао избор Брехтових есеја, а Мак је већ био направио избор Ејзенштејнових, па је Стамболић логично закључио да би било добро да се упознамо, мислим око године 1964. кад је Маков Ејзенштејн управо излазио, а ја сам увелике писао свој дуги предговор, „Парадокс о човјеку на позорници свијета (пракса и теорија Берта Брехта)”.⁴ Употреба како парадокса, тако и врло старог *шойоса* о свијету као позорници – одлично ју користи, на примјер, *Ушойија* Томаса Мора – ваљда је симпатично сазвучила са Маковим основним ставом који бих по Бахтиновом тумачењу Раблеа назвао карневалским *uncrowning* (*развенчање*): свргавање окруњених (владајућих) лица, појмова и односа.

Прочитавајући данас Маков виртуозни предговор Ејзенштејну „Црвено, златно, црно”, пада ми у очи да он почиње сликом из Холивуда гдје је Ејзенштејн у посети

⁴ Никако друкчије није се овај есеј могао написати него у првом лицу јединине; но треба рећи да је моје познанство с Маком било дуготрајно, али танко. Годину након упознавања 1964, отишао сам на дванаест мјесеци у САД, затим сам годину повратка у Загребу провео што с адвокатима, што у болници, и отишао у Сјеверну Америку. У Београд нисам више стизао до касних осамдесетих. Ипак сам видео *WR* и скоро све његове слиједеће филмове, и пропагирао њихово коришћење на мом одсеку Универзитета МакГил који је имао уз књижевну такође театарску и филмску „струју”. Мак је у Канади био врло познат, снимео је тамо добар дио *Слајшкови филма*, када су уприличена и приказивања његових филмова и дискусије, али сам ја био одсутан на *sabbatical-y* у Кембриџу. Саобраћали смо углавном телефонски, ако је било поштанских писама нисам их сачувао, и тако ми је понекад дао да користим његов стан у Паризу седамдесетих (види биљешку 7). Данас је најважније споменути да ми је једном приликом, мислим тамо, поклатио копију тискописаног нацрта – карактеристична Макова форма полусценарија полуназнаке ставова иза камере – „СЛАТКИ ФИЛМ / Еротична комедија с лаким окусом антипсихијатрије” од шездесет двије стране, „Београд – маја 1972”. То је једна од раних верзија гдје постоји пет љубавних парова од којих су четири разне верзије Милене, „црно-златна, црно-црвена, сива” и „жива”. Коначно, негдје почетком деведесетих у Монреалу, средином марта одржан је мали симпозиј, четири дана приказивања његових филмова и дискусије. Опет сам био одсутан тог семестра, али сам написао скицу за свог пријатеља Дона Тиола који је држао предавање о њему. У скици сам нагласио: подјелу свијета на три дијела, југославенски утопизам и алегорију, теме власти с политичком утопијом и плебејске раблеовске утопије с еротиком и храном, кретање од старе ка „новој” левичи, те изгон Маков из Југославије гдје је дошло до развода између државне и плебејске утопије, па онда преостају само слободне енклаве, као Занзи-бар у *Моншенеиру* или творница пића у *Coca-Cola Kid-y*. Видљиво је да ми се основни став ових тридесет година није промијенио.

Чаплину, оба позирају на тениском игралишту, али рекете држе као балалајке, ваљда глумећи ударање о непостојеће струне.

Ово му је примјер за Ејзенштејнову монтажу гдје се сударају двије слике („појмови, значења” [Макавејев, 1964: 9]), а судар је *однос* који из два прави ново јединство. „Два постаје један”, рекао би Бадју, а ја бих, ближе умјетности и Маку, рекао да службено солидни један у ситуацији игралишта осцилира између двије функције или употребе – од баналнога (справа за ударање лоптица) до непредвиђенога и зачуднога (сугерирана справа за свирање). Управо тако, у Маковој опоруци *Руја у души*, која ни по чему осим дуљини не заостаје за његовим најславнијим филмовима, лијепа ружичаста љубимица свиња трчкара преко, да тако кажем, хегемоничних плоча за потпис и отисак руку најславнијих холивудских глумица/-аца попут Грете Гарбо: од судара мртвих велезвијезда уклесаних у каменим плочама и симпатичне свињице, мегадебело живе и никако хегемоничне или орне за пантеон, настаје ново значење. Оно се, као обично код Мака, не уздиже баш до јасног појма него остаје напола сублиминално, многозначно и неодрживо, прилично сардонично али усто са цртом жалости (мегаиронију Мак је имао увијек, туга му се увукла након изгона из СФРЈ).



Сл. 2. Бешонски блокови с пошћисима и ошћисима руку и сшћалала испред кино-дворане Mann's Chinese Theatre, Холивуд. Текст: Love to you all, Shirley Temple, 14. 3. 1935.



Сл. 3. „Симпћатична свињица” Скауш трчкара преко „плоча за пошћис и ошћисак руку најславнијих холивудских плумица/-аца” – кадар с краја „Макове ошорукe”, филма Hole in the Soul (Рупа у души) из 1994. у шродукуцији BBC-а за Шшкошкy.

Маков предговор наставља листом Ејзенштејнових седам (свршених) филмова, које разврстава у три групе: прва су четири ремек-дјела 1924–1929. године – дакле, данас знамо, прије побједе стаљинизма – „на исту црвену тему: класна борба[; б]орба угњетених за хлеб, правду, слободу, за самосвест, самоуправу”, и овако их оцјењује:

Аишћ-шћакшћски шћон којим су рађени ови филмови нимало их не дећрадира. У чисћој докуменшћарисћичкој факшћури снимљени, шћшћово музички орћанизовани, ови филмови су набићени шћшћешћиком живљeња шћшћоријској шћренушћка оних који су „нишћшћа”, а биће „све” на самом шћрелазу из нишћшћавила у шћсшћојaње, из шћредисћћорије у шћшћорију шћудској друшћшћва. Секвенце ових филмова, једна за друћом, узбућују моћућћношћу акције шћреурећћeња свешћа из шћорешћка који влада шћудима у шћоредак самих шћшћ шћуду. (Макавејев, 1964: 12)

„Ми нисмо ништа, а бићемо све” потиче из српскохрватског превода *Интернационале* (која се цитира пред крај *Параде* – па опет у *Човеку и Невиној* као ослободилачки пандан Рајкином оргазму и Алексићевом спасу у задњи час, а не бих се чудило да се користи и у каснијим Маковим филмовима). А „прелаз из пред-историје у историју људског друштва” стандардни је синоним Маркса и особито Енгелса за прелаз из класног у бескласно друштво, дакако путем револуције одоздо. Оба су ова стилема била позната ако не сваком читаоцу *Борбе*, а оно сваком полазнику Народних свеучилишта, а поготово члану СКОЈ-а, из првих десетак година након 1945, те овдје означавају Маково потпуно, мада врло лично обојено, прихваћање идеално комунистичког преуређења свијета; томе ћу се вратити, као и „документаристичкој фактури”.

Друга је фаза Ејзенштејнова дуга му мука 1930-их с одбаченим пројектима и плувањима по њему плус „најгори” му филм *Александар Невски* (1938). А коначна је фаза двосмислена апотеоза два дијела *Ивана Грозног* (1945–1948, дио 2. недовршен због нагле смрти, објављен након Хрушчовљевог реферата о Стаљину), када режисер „више није онај љубавник стварности и револуције какав је био у својим првим филмовима, него месечар чији је свет сав од необичног густог сна натопљеног свечаношћу и стравом” (1964: 11). Или још боље, у *Ивану Грозном*:

Све је прејуно сјраха, сумње и нејоверења. Чека се нож у леђа, зигови имају очи ојромних свештаца, тамни ујлови дворана прислушкују сваки разговор. Бије се бијка за власт, грозну, царску, монолитну, за свемоћну руску државу. Бијка се бије сплетком, завером и политичким убиствима! (1964: 13)

Усто је та посљедња фаза „поновно прогледавање преминулог генија, који и даље, мртав, сабласно ствара” (1964, 13): много прије Дериде, Мак је схватио сабласти, па и „сабласт комунизма” (како почиње *Комунистички манифест*) – дакле смрт и препорађање.

Најкраће: од Ејзенштејна – и бар толико од често другачијег Дзиге Вертова – Мак је прихватио како неке конститутивне технике, тако и кориштење што изравнијих „уломака живота” унутар драматуршке умјетнине, тако „актуелне паролe, документ[е] са улице, дневн[е] шлагер[е]” (1964: 12). А није прихватио, јер СФРЈ педесетих није била РСФСР двадесетих, потпуну уграђеност (*embeddedness*) у политичке потребе власти, што значи да се гледаоцем прецизно кормилари према исправном идеолошком закључку. Два су проблема овдје: прво, техничко-психолошки, може ли се то постићи или је то у случају софистицираног гледаоца илузија; друго, морално-политички, све ако може, ваља ли то постићи, ако ће то монолитна власт користити за властито учвршћивање, као на примјер код глорификације Хитлера код Лени Рифенштал. Маков ће одговор бити таква дијалектичка монтажа која де-стабилизира монолитну исправност значења и тражи дијалектички флексибилан тип гледаоца (више о томе у закључку). Он дакле не прихваћа умјетност као напросто слављење, које међутим може и мора такође постојати, него само као критичку симпатију с хоризонтима неке власти и њеном користи за плебејске класе – чије је

наличје растуће неслагање с једностраним економизмом и монолитизмом (чини се да је и Ејзенштејн туда смјерао у тридесетима, види Michelson).

Прекинут ћу овдје с Маком о Ејзенштејну јер мене – а заправо и аутора – више занима како користити овог другог за разумијевање првога. На примјер, на Мака се у критици обично примјењује точно таква трихотомија односно дихотомија, „пресечен[а] невидљивим рафалом” (1964: 11): прво је млади и ватрени комунист документарца и прва четири филма, од *Човек није шица* до укључиво *WR* (мада остаје да се испита није ли *WR* више преломно него ли кулминационо дјело) – рецимо 1953–1971, од Макове двадесет прве до тридесет девете године. Друго је плување службене Југославије по њему поводом и након *WR* – првог његовог филма након студентског бунта 1968, задојеног атмосфером те „нове левнице”; затим изгон из вољене земље 1973, наводна катастрофа *Слајкој филма*, и дуга мучна потрага за могућношћу снимања, те још четири „другоразредна” дјела све до филма *Горила се кућа у њогне*, дакле 1974–1992, до његове шездесете. Треће је – додајем ја као минимални исправак, мада ћу такође покушати да бар отпочнем с исправљањем схеме о дубоком паду у другој фази – тријумфална кода *Рује у души* (1994). Маковим рјечником горе могло би се рећи да преминули геније, који је и даље жив, топло, лукаво и субверзивно, мада са скресаним могућностима и компромисима, „саблажно ствара”.

2. Нови и стари органи: од *Параде до Невиности без заштите*

2.1. *Парада*

Силно је у мене ударила Макова *Парада* (1962), њене се атмосфере сјећам цијелог живота. Као што ми је то много касније објаснио Кавел, нека сјећања на филмове виђене пред много десетљећа „грицкају нас и зановијетају тако живо (*pad as vividly*) као тренуци дјетињства” (Cavell, 1979: 17). Ниједан детаљ није ми остао у памети до поновног прегледавања за ову прилику, него дубоки двоструки утисак: прво, насмијане прославе, друго, никако службено улаштене или лакиране (какви су понекад били „филмски журнари” с војним парадама, прославама и слично, а и саме параде које су знале по совјетску трајати до шест сати) већ виђене иза кулиса или боље у припремама што учесника, али још више гледалаца. Заправо бих рекао да су учесници и гледаоци дубоко измијешани, као да су двије функције једне те исте заједнице, која је овом приликом овластила армију, важна индустријска подузећа и младе да покажу остатку гледалаца најчвршће основе даљег развоја: независност и индустријализацију. Присутне индустрије су (бар) из Србије, Хрватске и Словеније, парола „братство-јединство” од више дијелова дословно се монтира пред нашим очима, као да су читали Ејзенштејна. Мак ту дакле афирмира свој симултано заљубљен и ироничан поглед из пука и кроз пук (плебејце) на постреволуционарни живот: пучке су све пјесме, свакодневни и парадни – тада народни као и службени – читати су и плакати.







Сл. 4–8. Кадрови из документарног филма Парада (1962).

Најјасније емблематичне су ми ту двије епизоде. Прва је дјечак сав умотан у заставу с петокраком, лијепо извезену при врху: окренут нама леђима, он се потпуно упилио у велики излог неке трговине на једној од главних улица: застава је рефункционализирана за гријање тијела у хладно мајско јутро. Друга је кад се одмах на почетку доносе овце и свињице за иће и пиће након параде – прослава није ограничена на њу нити просторно нити временски. Не затварају се очи ни пред друштвеним притиском: учитељица вуче закашњелу дјевојчицу, фискултурник муштра своју групу дјеце да слиједи равну линију, милиционери су чести и важни одржаваоци реда.⁵

Ипак, то је све у свему утопијски балкански анархокомунизам који сам себе, као барун Минхаузен, за перчин извлачи из блата и биједи: никако слика неке *Gesellschaft* (друштва) него једне *Gemeinschaft* (заједнице), у коју бар тај документарцац од десет минута вјерује исто тако како је Ејзенштајн вјеровао у „преуређење света из поретка који влада људима у поредак самих тих људи“ (Makavejev, 1964: 12).

⁵ Познато је да је Макавејев од рана имао честа окапања с формалном и неформалном цензуром; први његов потпуно забрањени рад изгледа је *Сиоменицима не треба веровати* из 1958, гдје дјевојка покушава сексуални однос с лежећим мушким кипом (Goulding, 1994: 211). За *Paraguay* је од њега тражено да крати неке кадрове (Mortimer, 2009: 9); од Бојане Маријан Макавејев сазнајем – телефонски разговор и два имејла (9–2019) – да се радило о мање од једне минуте, и то о кадровима гдје Тито излази из бијеле лимузине, прилази му Циганка гатара да му прорекне будућност, „миш бели срећу дели“.

Мак је уопће мајстор два ејзенштејновска сударања: прво, слике и музике, која је овдје брза и весела, народне пјесме за кола, партизанске пјесме, а и понеки ча-ча-ча; друго, сугестивног, специфично симболичног сликовног детаља гдје „манифестни слој” тражи „латентно” дешифрирање,⁶ од којих ме је фрапирао један од црно-бијелих портрета Великих Предака што се у *Паради* вјешају с прозора многократнице, дакле имају рецимо шест-седам метара висине. Уз мученике за Ствар – одмах на почетку су седам секретара СКОЈ-а убијених под краљевом диктатуром, по којима су бунтовни загребачки студенти хтјели 1968. преименовати свеучилиште – ту је Маркс (такве Титове слике нема, мада га се види кад излази да пође на параду), а понајвише Лењин који се преко два и по ката лелуја и гужва на вјетру, „југослави-зиран” додатком обилне кравате, али никако послушно фиксиран. Та се слика (у 3:30 минути) онда аутоцитира у *Љубавном случају* (у 7:30 минути) као увод шетњи Београдом, те ћу се томе вратити у одјелку 2.3.

2.2. Човек није тица и отворена нарација

Драг ми је први Маков цјеловечерњи филм *Човек није тица: љубавни филм* (1965), већ зато што показује како његову карактеристичну полифонију с резovima и сразovima као метод стално отворене топике и симболике, тако и његову иронију и сарказам усмјерене против службене догме, крутости и помпозности, увијек супротстављене лирској жици и основи обожавања љубави, секса и женског тијела као и у својеврсној не-отуђености у животињама и дјечи. Прва је ово пуна прилика да се окуша и начне специфична Макова наратологија. У традицији дадаизма и надреализма (а у филму оној Вигоа и Руша [Rouche]), она резолутно одбацује монолинеарност јер одбацује монокаузалност и монофонију; рађе се повјерава веома вјештој камери из руке која тијесно прати ликове као и убацивању или „урезивању” документарног, односно коментаторског материјала. Политичко-егзистенцијални еквивалент тога Мак је средином седамдесетих овако формулирао: „Ми смо се упорно борили да на филму такорећи 'прикажемо стварност'. Мене су веома занимали крупни планови људи који раде, желио сам да се у њима осјети зрно пијеска под радниковим зубима [као у *Човеку*, оп. Д. С.]. Такве сензуалне слике за мене су врло важне” (Goulding, 1994: 68). Фабула саздана од таквих монтажа атракција и коментара остаје ипак јединствена на метафоричком плану укупног утиска свих конотација – мада у овом филму не баш потпуно, Мак се још учи испреплитању радњи. А ваља и признати да је каткада, у неком, како је сам рекао, „самоубиственом пориву” (Kramer, Makavejev, 1975: 26) остављао гледаоце у превеликој несигурности.

⁶ Усп. Makavejev, 1964: 14. Не могу улазити у очигледно средишњу а посебујну варијанту фројдизма у Макавејева, можда преко његовог студија психологије и Хуга Клајна? Рајха као и Фрома критизирали су с лијева и десна због покушаја да споје Фројда и Маркса, који је и Маков (у *WR*, Фројдова слика на зиду благонаклоно гледа на Јагоду и Милену). Касније, то је још занимљивије покушао и Маркузе у *Eros and Civilisation* (1955), па онда у *One-Dimensional Man* (1964) гдје, врло паралелно неким ставовима *WR*, наоко широкогрудна (*permissive*) атмосфера либералистичког индивидуализма јасно подржава *status quo* смањењем жеље за корјеним измјеном друштвене неправде (в. Levi, 2007: 28–29).

Већ је Вертов приказао рад на високој пећи – као и у телефонској централни – али је нашао врло мало сљедбеника: индустријских радника по правилу ни у совјетском ни у западном филму није било (в. Durnat, цитиран у Mortimer, 2009: 77). Ако се не варам, ово је први и посљедњи пут да Мак користи ејзенштејновски колектив, а к томе још неке скициране радничке класе у тешкој индустрији, фетиш сваког лењинистичког покрета и идеологије. Храбра је ова тема заснована на међудјеловању двију индивидуалних парова и радног колектива топионице. Но радничка је то класа која је заправо дошла изравно са села – у околини Бора усто из једног веома заосталог краја – у нове металне творнице, и донијела са собом не само сирове укусе у музици него и однос патријархалног мачизма у браку физичког радника Барбуловића, а на вишем нивоу, да тако кажем, не сасвим одсутан у пару инжењера-монтера Јана и фризерке Рајке. У филму је то попраћено назнаком надгледничке и командне улоге Комунистичке партије, можда нужне у овом сировом каосу и напору, али свакако круте и елитне: руководилац комитета КПЈ ужаснуто наређује скидање великих паноа са сликама жуљавих радничких руку (добродошлих у *Paradi!*) из хале гдје се одржава концерт.

Чини ми се да филм колеба између двије језгре. Прва је непошtedна грубост пејзажа и људи топионице, која не само што улази под кожу и зубе радника него је и метафорички присутна као ватрено-енергетски распон унутар протагониста гдје се „баналност и драгоцјеност свакодневице мијеша с још нечиме у нама, што може опећи оне које мрзимо и љубимо” (Jean-Claude Morellet, цитиран у Mortimer, 2009: 67–68). Друга је слобода од стеге и хипнотизма као монолитног притиска под којим жртва „може да ради и извршава убиства”: „И ми тако живимо. Гледаш, очи немаш”, схвати угњетена Барбуловићева супруга (никада не сазнајемо њихова лична имена). Истина, обје се симболике срећу у питању може ли човјек полетјети као птица, могу ли људи у сексу – помоћу оргазма, па евентуално и у физичком раду – помоћу машина, левитирати у здраву тјелесну грозницу. Но и ту има колебања: наслов је често тумачен негативно, као људска немогућност да се уздигне изнад друштвене силе теже. Међутим сасма је могуће да је он преузет из Брехтове велике пјесме о кројачу шеснаестог стољећа који је покушао полетјети са врха катедрале помоћу текстилних крила и разбио се; саркастични бискуп закључује: „Човјек није птица / Никада човјек неће да лети...” Од самог почетка, Маков индивидуализам укључује право на љубав, на љутњу и на личне проблеме (интервју с Мишелом Симаном, цитиран у Mortimer, 2009: 4). Али много тога остаје поједностављено назначено, најочитије у лику Јана, и потпуно је развијено у *Љубавном случају* двије године касније. Устврдио бих да је то Маку било сасвим јасно, те је поднаслов првог филма претворио у наслов фокусираног другог, *Љубавној случају или шрапелује службенице ПТТ* (1967).

Преостаје да је *Човек није птица* не само храбар него и мјестимично бриљантан филм, такорећи непотпуно избрушени дијамант, и да су већ такви видови били довољни да изврше дубоки уплив на друге београдске филмације, па чак да након приказивања у Њујорку раних седамдесетих буде у двије главне новине уврштен међу десет најбољих филмова године (в. Polimac, 2007: 59).

2.3. Први врхунац: *Љубавни случај*

Нерадо занемарујем многе дивне секвенце *Љубавног случаја*, рецимо високо стручно прављење штрудле од вишања уз тријумфални марш из *Auge* (тјеше ме лијепа тумачења у Mortimer, 2009: 30–31, 208–210); или пак, као у *Paragi* и неким ранијим документарцима, не само манифестно ситуирајућу него и латентно алегориску улогу Београда.⁷ Мак је овдје, у првом од својих врхунских београдских филмова, напросто заљубљен у овај град који се стално гради, преграђује, хучи и некуд стреми. Камера му је прождрљива, хоће да види и обухвати што више, ништа људскога ни нељудскога није јој страно. Нема за камеру разлике између „играног” и „документарног” филма, чим се отресемо емпирицистичко-„реалистичких” мјерила они су епистемолошки једнаковриједни (мада не идентични); „фикција” је алегоријски психички документ дубина испод, иза и кроз вертовљевске кино-око – очи камере и мозгове иза ње. У каснијем интервјуу, Мак то овако карактеризира:

Увијек сам осјећао да документарне материјале користим као фикцију, фикцију саздану од друшачије сујетанце... Увијек сам мислио да фрагменти документарца у мојим филмовима живе новим живошом, да загодију нов квалитет и чак и нови смисао. (са Benayounom и Cimentom, цитиран у Mortimer, 2009: 111)

Насупрот мрачној провинцији Бора у првом филму, сврха је опуштене шетње Изабелине по сунчаним и сјеновитим улицама након слике Леџина, такорећи под његовим покровитељством, или рецимо вјештог балансирања њене свијетле појаве преко градилишта, да нас овај искричави, витални, нечисти и разбарушени град уведе у индивидуални, али рекао бих симболички „љубавни случај” Изабелине еротике. Не може се замислити да би Ахмед тако шетао овим за њега „модерним” градом (како он забринуто карактеризира Изабелу). Цијела је ова епизода попраћена химничким рефреном пјесме „Југославијо”, такође присутне у *Paragi* – оне послјератне Николе Херцигоње, не оне из седамдесетих – који подвлачи борбу и слободу: „Југославијо, народ те славио...” Београд је главни град те Макове земље, а кад је свог слављеника избацио (и онда се на концу народ расколио и земља распала), остат ће му „рупа у души”.

Овдје могу само указати на језгро филма, оно што Брехт зове „догађај иза догађаја” у њему. Језгро филма је индивидуална слобода и срећа егземплифицирана сексуалном слободом, гдје се сасвим недијалектички сукобљавају два неспојива става. Први заузима Изабела, блондинка која ради у телефонској централи, а други – испоставља се много сумњивији – такође симпатични Ахмед или Мехо, санитарни инспектор за дератизацију (и професије су сугестивне: успостављање веза наспрам уништавања службено – и овдје стварно – штетних живих бића).

⁷ У *Пољуйцу*, Мак накратко спекулира о вјероватној особини београдског менталитета да његује „вештин[у] препричавања обичних догађаја који тачним описом, без икаквих додавања, постану драматични, поетски, бизарни...” Београд му је „тај самопоуздани град-дечак, брбљивко” (Макавејев, 1965: 99). Ово је без икакве сумње такође алегорија, о којој види: Дио 2, 1.3. Почетком седамдесетих, тон се мијења због „јада културног и политичког живота” који не зна како да прими навирну „деласирану масу” (Макавејев, 2002). Класичне странице о томе могу се наћи код Лукића (109ff. и *passim*), којег је Мак још у *Пољуйцу* рапсодично примио.



Сл. 9. Ева Рас као Изабела у филму Љубавни случај или трагедија службенице ПТТ (1967).

Етнички, али важније идеолошки, Мак одабере ту два екстрема Југославије: најразвијенију сексуалну слободу богатијих сјеверних равница и градова насупротив најпатријархалнијој ригидности биједног сељаштва и паланке, те је Изабела сексуално активна Мађарица из Војводине док је Мехо, судећи по имену, из муслиманске традиције Босне појачане његовим одгојем као сирочета у армији, уштогљен и несигуран у модерном велеграду. Обоје су лијепа и млада, али *à la longue* Ахмед се пропије, и при покушају самоубојства (тако ми се чини, инцидент у бунару није сасма јасан) проузрокује њену смрт, можда не свјесном намјером, али свакако подсвјесном нетолерантношћу. Свјесно или не, Мак слиједи Брехтову *Spannung auf den Gang*, а не *auf den Ausgang* – „напетост унутар развоја или хода“, а не „напетост према исходу“. Изабелино мртво тијело види се рано, прије првог загрљаја, мада околности остају лукаво неразјашњене. Стога свршетак никада није кулминација која разрјешава све дилеме: код Брехта исход треба често схватити по супротности какву наратија публици јасно сугерира, а код Мака као отвореност према животу који тече, често (мистериозно и алегоријски) и након индивидуалне смрти. Можда у исту ријеку не можеш два пута ступити, али се можеш премјестити низводно.

У симболичком језгру *Љубавног случаја* дуга традиција преступног екстатичког еротизма, представљена старим црно-бијелим сликама уводних кадрова, среће се са социјалистичком традицијом Фурјеа, Бебела, Енгелса и Колонтајеве у којој је положај жене изричито мјерило за цивилизацију сваког друштва. Сад по Ејзенштејну, рецимо онемо Маковог фаворита *Сћаро и ново*, ситуација би била бољшевички црно-бијела: патријархални Мехо не може издржати самоуправну слободу љубавнице. Но Маков филм је замршенији – Изабела, не издржавши његово службено одсуство, подлијеже упорном удварачу поштару и затрудни, затим помишља на

илегални побачај, постаје изузетно нервозна и одбија Меха, што је узрок његовог пијанства. Имплицирано образложење разлаза темељи се, не знам колико увјерљиво, на Изабелиној сексуалној потреби, но ако већ говоримо о отуђењу у сиромашном и још увијек заправо заосталом друштву сви су/смо мање или више, а усто и различито, отуђени. Штовише, примитивна емпирицистичка реторика криминалистичког експерта као и брзоплета одлука милиције да се ради о убојству приказују крутости службеног црно-бијелог састава. Та су два узрочна састава, црно-бијели – или ново–старо – насупрот различитим интензитетима и тоналитетима сивога или шрафиранога, по мени у филму вриједносно готово уравнотежени па је суд аналоган, а не дигиталан, што значи да увелике зависи од гледаоца.

Ипак, Изабела је очигледни протагонист филма, и њена смрт само је полуирилично названа трагедијом. И опет сасвим брехтовски, на почетку филма двије плакативне пароле указују на тај садржај. Први је: „Хоће ли бити реформе човека?” Други је иронично протупитање: „Хоће ли нови човек задржати неке старе органе?” Органи су ту идеолошки, не биолошки, а одговор филма по мени ипак више нагиње к трагедији: прво, ти су „органи” и те како задржани у Југославији (и у Партији чији је члан инспектор Ахмед, а био је и Мак).⁸ Филм је коначно на страни како мртве жене тако и несретног љубавника (види о њему Mortimer, 2009: 115–117), који су у чудној завршној епизоди поново пронађени, насмијани и складни пар: тај рефункционарани и субвертирани *flashback* је по свој прилици *flashforward*, неостварена моћућност разотуђења чије доба, нажалост, још није наступило, али латентно траје. За разотуђење, дакле срећу, уза сва богата нијансирања, слобода не може бити само економска него мора бити и тјелесна, наине интегрална: не само, како би Фром рекао, (грађанска) *слобода од* него и (комунистичка) *слобода за*. Борба за крух – и чоколаду – важна је, али нема правде ни слободе без „самосвести и самоуправе”. По Епиктету, слобода је напосто право да живимо како хоћемо: а Маркс додаје, унутар неког солидарног удруживања које то омогућава. То ће се разлистати у Маков средишњи став.

Не знам могу ли у овом брзо писаном прегледу довољно богато окарактеризирати тај став – Брехт то зове *Haltung*, држање – који (уз талент) имплицира све остало. У терминима Ернста Блоха, утопизам је то који је у том часу, увјерен сам, био „реална могућност”, што га је Љубавни случај усидрио у наставак доста реалних

⁸ Усто, а није могуће да то Мак није знао, „органи” су у жаргону КПЈ/СКЈ били везани с функцијом власти, и као такви нису могли одумријети него заједно са државом: органи народне власти, органи милиције... Не знам откуда тај лексем, звучи ми совјетски; семантички, органи су дијелови *орјани-зације* (у капитализму на примјер дијелови *орјани-грама* или *organization chart* свих великих корпорација). Најславнији му филм *WR* више воли *орјани-зам*. *Nota bene*: године 1972. изашао је *Anti-Edipe* Делеза и Гатарија који ми је Мак најтоплије препоручио, те сам га нашао отвореног на столу у његовом париском стану близу *Porte d'Orléans*, гдје сам повремено у понеком пролећу смио око тједан дана одсјести када Бојани и њему није требао. Јасно ми је зашто је аутор *Мислерија орјанизма* био одушевљен (ја сам имао интереса, али и резерви), а усто се питам да ли је стилем о „тијелу без органа” већ био курзирао Паризом у неком облику – можда есеја – прије тог филма. Свакако ту постоји Макова дубинска конвергенција коју ваља критички преиспитати, имајући на уму и богато Делезово бављење филмом, а не држати се Рајха као пијан плота. Субверзиван и ту, Мак је волио органе без тијела: главу, фалус, па и руке...

ентузијазама гледалаца и учесника *Parade*, славећи овај утопијски хоризонт као „ваљан и значајан” (Wood, 1970: 21). Но с друге стране отварају се и нове дилеме дугог филма, као већ у *Човек није шица*, па та утопија није ејзенштејновски сигурна у своју реализацију. Насупрот енергично борбеном гласу Ернста Буша пред крај, који закашњелом имитацијом бољшевизма пјева „Напријед вријеме!” (*Vorwärts die Zeit*), родоначелник ове традиције Морус дао је и ту опрезни сигнал: своју *Ушоицу* завршава напоменом да се таквом стању више нада него што га очекује.

2.4. Невиност без заштите, или спознаја као занат

Дадаистички и надреалистички *objet trouvé* Невиности без заштите сретним је случајем разрастао до *film trouvé*. То је епонимни филм акробата Алексића, који је Мак испреплео, прво, колажем с накнадним дискусијама и додацима учесника тог филма, а друго и најважније, са документарним фрагментима о незаштићеном народу окупирани Србије 1941–1944. (види пуни попис двадесет пет елемената у Makavejev, 1969 [1988]: 170–171). Измијенио је дакле језгро од мелодраме *self-made* плебејца-снагаша насупрот подлом богаташу према колективној тежњи ка слободи, као у *Човек није шица* симболизираној летећем, мада овдје, ваљда једини пут код Мака, без секса. Они дијеле снагу и подвиг као идеале, те побједу која отвара хоризонте среће (усп. 1969 [1988]: 177).

Неки су критичари примијетили „шармантну неадекватност” (Goulding, 1994: 224) Алексићевог оригинала. Слажем се: та је наивност такође примитивна и сиромашна, сведена искључиво на физичке подвиге и потхвате по моделу Дагласа Фербенкса и Мери Пикфорд те можда Џонија Вајсмилера или чак Мачистеа – а о говорној колони што мање кажемо, то боље. Ова наивност има двије денотације: физичку снагу и храброст, те ослободилачки хоризонт понижених и угњетених плебејаца; но ови такође конотативно преносе ктонично или приземно друштвено поријекло и продорност Ејзенштејнових „атракција” у циркусима и сличним уличним и сајамским забавама. Мак топло симпатизира са сва три ова смисла, која сâм често користи, а његови документарни додаци пребацују жариште на слободу и њену супротност, фашистичку демагогију окупатора и кољачких недићевско-љотићевских квислинга суочену с једним од Макових најупечатљивијих кадрова, дјететом које агонизира на слами. Накнадни пак снимци Алексића и преживјелих суиграча четврт столећа касније повезују прва два слоја у афирмацију живота, на гробу и преко гробова, укључујући, рекао бих, другарску но брехтовски дистанцирану алузију на Тита (усп. Levi, 2007: 20–21).

Овдје бих волио да се позабавим Маковим *занајским еџосом*, наиме средишњим, неизбјежно друштвено и чак класно усидреним карактеристичним ставовима, понашањима и хоризонтима. Слиједим Бенјамина и његовог пријатеља Брехта који су инзистирали на ставу интелектуалца, а посебно филмског режисера, не само према процесу производње него и унутар њега: у све више поствареном и *по-робљеном* свијету масовне производње роба и њихових полуропских потрошача испраних мозгова, ваља се бринути како обнови вриједности комуналног или заједничарског

искуства и традиције. Егзистенцијално, интелектуалци нису ни капиталисти, који живе од организације и експлоатације живог рада других, нити мануелни радници, а од широке масе „средњих класа“ (намјештеника и слично), између моћног и богатог врха те обезвлашћених и осиромашених физичких радника, разликује их управо изравни и лични однос према својој радној материји и урођеност у њу. У Брехтовој драматургији интелектуалац је занатлија који влада технологијом истраживања, како размишљања тако и приповиједања (рецимо Аздак или Галилео – в. више у Suvin, 2016; Suvin, 1984). У једној од његових хисториозофски врхунских pjesама „Кројач из Улма“ – оригинал *Ulm 1592* – из које држим да је Мак узео наслов свог првог дуљег филма, протагонист му је и јунак *малоградски занатлија-лењач*, нека врста прадијед Алексићевог. Истина, сашивена крила не омогућавају му летјети, он се слама на тлу, али дакако у двадесетом столећу лете најприје све армије (попут њемачких авијатичара у *Невиносџи*) да бомбардирају шмитовске „непријатеље“ – урођенике, цивиле, па тек онда друге армије; коначно, негдје од средине столећа лете многи од нас, а касније чак и готово сви масовни *шурисџи*.

Службено „играни“ и „документарни“ дијелови, које сам започео разматрати у 2.3, епистемолошки су не само једнаковриједни него заправо и консупстанцијални. У првом реду за Мака, као и за Маркса, сви ми ионако живимо између редова наше имагинарне мозговне енциклопедије, унутар њених хоризоната и идеологија. Друго, чим се неки ентитет службено каталогизиран као факт прометне у поданика заправо чудесне и утопијски отворене „земље филма“ (види Маков интервју у Privett, 2000), он постаје врста фикције, измишљене сликовно-звучне стварности која ту енциклопедију деформира да би ју – у најбољем случају – исправила и разотуђила у животнију и праведнију. Ово је дубинска поука двију револуција, у којима је љубавна афера кина и комунизма прошла све проблеме које у својим еротским паровима разматра Мак, између полова екстазе и убојства. Ради се ту, прво, о руској совјетско-лењинистичкој у свом првом десетљећу, пренијете путем Вертова и Ејзенштејна (па онда Довженка и Пудовкина, а зачудо је био чуо и за Медведкина, прије ускрснућа му заслугом Криса Маркера).⁹ А друго, ради се о југославенској титовској народноослободилачкој, која је у повољнијој свјетској и унутарњој ситуацији, а захваљујући такође реактуализацији ма колико ограниченог радничког самоуправљања, потрајала око два десетљећа и издисала негдје баш у вријеме *Невиносџи без зашџиџе* (то тврдим, мада данас држим хронолошки недовољно одлучно, у свом *Само једном*). У тој констелацији, Брехт и Бенјамин су оптимистично примијетили, интелектуалци су, по својој класној бити занатске производности, „објективни“ савезници пролетаријата с којим дијеле уживање мајстора строја или

⁹ Медведкин, којег документарца Криса Маркера из деведесетих зове *Посљедњим бољшевиком*, „свесрдно је подржавао службене политике“, укључивши колективизацију, али „уприличује ту подршку придржавајући почетни заиграни, утопијско-субверзивни подстрек; тако у протурелигиозној *Сређи* (*Шчасџе*, 1934) показује попу који замишља да види опатичине груди кроз њену одјећу... Тиме он ужива јединствену привилегију да бива ентузијастичан комунистички филмација чији су филмови сви били забрањени или у најмању руку тешко цензурирани“ (Žižek, 2002: 327). Жижеку се ту, као често, мало жури, јер би се могло набројати још таквих имена, на примјер Макавејев након 1968...

алата када добро ради. Мак је то видео не само код многобројних занатлија у својим филмовима – у *Љубавној џричи* има их бар четири, укључив мајсторицу секса и штрудле од вишања – чије помне и вјеште употребе алата Мак слиједи с очигледним ужитком. Видио је он то и код монтера Јана па и код хипнотизера у *Човек није шица*: првога је потцијенио, бојећи се да инжењери постају технократи „научног менаџмента” као у тејлоризму, а другога је увећао до симбола сваке власти. Међутим оваква је занатска радна реторика (монтажа, резови и све касније техничке варијанте, дакле комплет алата) у свим бољим случајевима, а јасно код Мака, привилегирани или заправо једини ефикасни начин спознавања најзамршенијих и најболнијих односа појединца и друштвене заједнице, „који [му] омогућује да позудано продр[е] равно до њених основних истина” (Aumont, 1986: 320).

А на концу, но никако најмање важно: стално играње временским слиједом – које је још у *Паради* наоко строго хронолошко, скандирано откуцавањем сатова од пет до осам ујутро Првог маја, кад почиње парада – сад отворено разраста у поигравање *ејохама*, дубински различитим али никако несумјерљивим раздобљима старог монархистичког, па фашистичког, па социјалистичког (свременог, али овдје сасма ретроспективно усмјереног) Београда. Ово је основно егзистенцијално искуство Макове и моје генерације, које нас је обојицу одвело у визије Могућих Свјетова, са много наде, али коначно без икакве гаранције линеарно прогресивног напретка и хомогеног временског трајања. Истина, фашистичко је доба тек назначено *from the horse's mouth* – ограничено расположивошћу фашистичких докумен-тараца у и о Србији – али и ту нас убоду ледени *punctum*-и (Barthes, 2000: 26) горућег града и умирућег дјетета: „ствари [које угризу срце] неправдом својом, зарију се у њега својом нечовечношћу” (Макавејев, 1965: 55). Нов је у *Невиношћи* овај нагласак на разним епохама, који ће довести у *WR* до Макове глобалне опозиције трију бахтиновских кронотопа, Истока, Запада и „треће алтернативе” – Југославије.

Све је ово позадина и контекст изборне сродности Мака према *Невиношћи без заштитице*, почевши од наслова који би готово могао бити и наслов биографије Душана Макавејева (и Вилхелма Рајха). Сва Брехтова лукавост малог појединца ту слабо помаже – „ако не будем имао среће, пропао сам”, закључио је он.

3. Радост и ужас спознавања

3.0. Филмови шездесетосмаша

WR и *Слашки филм* квалитативни су скок у Маковим спознајним амбицијама: у њима се отворено ради о одређеној „јакој” интерпретацији цијелог данашњег морално-политичког свијета. „Данашњи” ту назначује урбанизиране, масовне и грубо поремећене међуљудске односе раздобља свјетских ратова и револуција, виђеног првенствено кроз женски принцип као мјерила „цивилизације и њених не-лагода” – како гласи Фројдова књига из тридесетих, која поставља питање могу ли цијеле цивилизације бити болесне, наиме с поремећеним односом љубави и смрти. Од микрокосмоса југославенских проблема, ма колико симболички опћених,

простори су се проширили да обухвате проблеме САД, СССР-а и планете пропале (неуспјеле као и дегенериране) комунистичке револуције. Та два филма почивају на међународној омладинској побуни шездесетих и раних седамдесетих година двадесетог стољећа и представљају један од њених врхунаца. Они су богатији, узнемиренији и замршенији у односу на прошла – па и будућа – дјела овог режисера, што значи да су сва расположива тумачења чак и технички могућа само као критичарев пробир из тог богатства.

Моја је хипотеза да први филм сагледава и спознаје планетарну цивилизацију кроз призму генерацијског става и „структуре осјећаја” око конотација *њежностии* насупротив крутости (чему ћу се вратити у закључку), а други око конотација *слаш-коће*. Вилијамс дефинира структуру осјећаја као друштвено-повијесно посебни квалитет људских искустава и односа који преноси смисао како неке генерације или раздобља тако и одређене друштвене класе, а у двадесетом стољећу понајвише смисао или смислове „супротности, расцјепа или мутација унутар неке класе”. У умјетности то се специфично односи на ритмове, облике и конвенције које навјештавају обликовање нове структуре. Таква је структура по правилу „отопљена” (*in solution*) за разлику од већ сталожених и кристализираних које су „изравније и очитије приступачне” (Williams, 1977: 134). Унутар ње, *WR* балансира на оштрици између наде и слома друштвене правде, а *Слашки филм* је с надом раскрстио и пита се како изаћи на крај с новим Левијатаном потпуно разузданог капитала и превирањима унутар његове осиромашене и фрагментиране опозиције.

3.1. *WR: World Revolution* као пат-позиција

3.1.1. *W. R.: Мисџерије орјанизма* (1971 – даље *WR*) има двије главне нити: похвала и обрана оног стремљења Вилхелма Рајха које налази у оргазму кључ људске среће, потраћена допунским материјалом из САД, те прича о Милени, комунистичкој пропагандистици у Југославији за интегралну људску срећу, која вербално одлучно агитира за тај вид Рајха и равноправност жене, али на крају изгуби главу (метафорички и дословно – в. Макавејев, 1965: 31, 110) због „романтичког” стаљиниста.

Какав смисао имају ти обилни и увијек импресивни материјали, како наћи црвену нит у овом пребогатом филму гдје чуда слиједе у пиротехничком ритму (види интервју с Аћин у: Дијелу 2, 3.1.2)? Лично, по први пут, не могу сасвим слиједити Макове претпоставке у првој нити. Наиме њен добар дио почива на „лоше сročеном” силогизму:

- (1) службеном (тј. државно-партијском) комунизму недостаје лична срећа појединаца;
- (2) лична срећа се остварује кроз секс и оргазме;
- (дакле) службеном комунизму недостају секс и оргазми.

С првом или главном премисом се слажем, са другом или мањом не, јер је једнострана: све ако бисмо повјеровали у неопходност секса и оргазма, недостају ту бар фактори психофизичке сигурности од повреда, глади и пратећих болести, те смисленог задовољства у стваралачком раду и његовој колективној организацији.

Хајде покушајте рећи бомбардираним и изгладњелим стотинама тисућа који бјеже са југа на сјевер да им је главни проблем секс и бит ће јасно да говорите унутар претпоставки размјерно добростојеће Државе благоволјања – које су пред пола стољећа вриједиле (можда, у најбољем случају) само за већину становништва тог сјевера. У мање очитом, али на дуљу пругу не мање оштром облику ова непримјењивост важи и за бесмислено живљење слабо или никако запосленог, психофизички осиромашеног „прекаријата“, велике већине чак и на данашњем сјеверу.

У овом есеју не могу се дакле упустити у питање колико је Рајхова друга фаза у САД не само осиромашнија од његове првобитне идеје *Sexpol*-а (усп. Reich, 1972; MacBean, 1975), која је стварно покушавала интегрирати антифашистичку борбу и психоанализу, него и напросто погрешна (цијели „биокозмички“ вид оргонске индукције): могу само са жаљењем примијетити да Мака та политичка ампутација, коју је добро познавао, уопће није занимала. Тиме није обеснажена наша људска индигнација против моралног погрома на Вилхелма Рајха и насиља које је проузрочило његову рану смрт, те против уништавања свих његових списа у САД потпуно еквивалентног најгорој хитлеровској ломачи књига и стаљинистичкој мегацензури. Међутим велики дио материјала у филму о тзв. биоенергетским и *primal scream* терапијама остаје релевантан само унутар хоризонта жалосне сатире на САД, већ доброано присутне како у интервјуима с Рајховим суграђанима тако у економско-пропагандним пјесмицама које прате већи дио те нити (о кока-коли као *real thing*, о креми копертон с којом „власници сте сунца“ итсл.). За Гулдинга, епизоде са бисексуалном Џеки Кертис као и сликарицом мастурбација Бети Додсон сатире су на „механичке и доктринарне побуне против сексуалних табуа“ (Goulding, 1994: 232): држим да је то једнострано читање, па бих те епизоде схватио као двосмислене – са симпатијом гдје крше табуе и очигледно уживају, а раздаљином гдје остају секташки ирелевантне по политику очовјечења (усп. Levi, 2007: 24). Међутим видјели смо да сексуална еманципација – у смислу више јебања – на сјеверу без оригиналне Рајхове „радничке демократије“ слабо шкоди капиталистичком угњетавању и милитаризму, дапаче даје му ново поље инвестиција и хегемоније. Првобитна замисао *WR* може се жанровски схватити као непотпуно успјели покушај (не знам колико свјестан) уздизања сатиричке порнографије, рецимо типа Раса Мејера (Russ Meyer), на разину авангардне филмске спознаје: Макову пионирску голотињу и отворени секс „индустрија разоноде“ размјерно је брзо усвојила и данас је у капитализму норма која више никога не шокира. Из те нити преостаје као пуно релевантан вид *take love not war*, тј. епизоде сатиричког мима и пјесника, битника и анархисте Тулија Купферберга о психози убијања усред протеста против Вијетнамског рата, уз његову пјесму *Kill Kill Kill for Peace*, која је повезана са сексуалном фрустрацијом у другој пјесмици о посесивном мачисти који пријети драгани да ће њу и себе убити „ако јебеш било кога другог“ (*I'm gonna kill myself over your dead body / If you fuck anybody but me* – Makavejev, 1988: 227).

Од два разрјешења акронима *WR*, бирам дакле данас као кључ филма „револуционарног кубиста Макавејева“ (Vogel, 1974: 254) *World Revolution*, свјетску револуцију, која значи могућност личне среће за све, науштрб несумњивог подстрека у Вилхелму Рајху.

Језгро *WR* чини у том приступу: екстензивно, Макова глобална визија сасвим титоистичких *шрију свјешова*, несврстаног југославенског (умирућег али непокореног, као Милена), капиталистичко-америчког, те империјалног совјетско-руског гдје је Лењин – коме ће се Мак вратити – замијењен уштогљеним и укрућеним Стаљином; интензивно, ради се о супротности нељудских сустава власти и могућег очовјечења.¹⁰ САД су ту морално-политички једнако оштро одбијене као и СССР, мада различито третиране (у првом реду стога што у САД странац са довољно пара може снимати). Филм је чак прилично оптимистичан што се југославенског слободарског социјализма тиче: „[У]спркос свих сатиричких критика против југославенске државне идеологије, рајховске замисли о сексуалном ослобођењу изговорене су [...] унушар Југославије и по јујославенској револуционарки (Милени). [...] [И]нтегритет и оригиналност 'аутономног пута у социјализам' ове земље тако су још увијек сачувани” (Levi, 2007: 25). Визија *WR* никако не одбија утопијски комунизам Милене, па и знатног дијела Макове и моје генерације, дакле основну спознају – можда потпуно јасну само погледу уназад (Suvin, 2012) – да су појам па и пракса комунизма разапети између ослободилачког и властодржачког пола. Ако ово двоје не бисмо оштро разликовали, цијела друга „Миленина прича”, која допуњује и тумачи прву, била би бесмислена и депласирана. Визуелно, та је супротност аналогна сликовности и метафорици *крушосши* (од Баклијевог фалуса, који прво постаје ригидно вертикална смола, а онда улаштена и снажна монолитност Стаљина, до Владимировог клизања), еквивалентној гашењу револуционарне енергије у смрзавању, леду и усњеженим пејзажима, на крају усто са бодљикавом жицом, као протуполу јакој али гипкој *њежностши*, наиме топлој путености и разиграном ентузијазму који повезује Тулијеву пјесничку сатиру и драматургију са Милениним програмом и Јагодином праксом. „Изобилна револуционарна и сексуална енергија, ослободилачка снага 'запела је [или заглавила, оп. Д. С.]' под поствареним политичким оклопом социјалистичке државе [...] али њено разуздавање још је могуће – или бар се тако чини у Југославији у то вријеме” (Levi, 2007: 26). Ова је њежност и опуштање консупстанцијална с Маковом јединственом „ведром фриволности и чудесним хумором” (Vogel, 1974: 255).

Друга нит *WR* почиње насловом у Београду 1. маја 1971, дакле точно десет година након дана тако радосно фиксираног у *Paragu*. Слаткогорка је то супротност јер након 1968. вјерник реално владајућег титоизма не може а да не посумња у њ, као и добар дио те скојевске генерације – ја сам двије године раније закључио да могу бити отуђени интелектуалац било гдје у свијету и отпутио се ван СФРЈ. Усто,

¹⁰ Гулдинг идентифицира као језгро *WR* скуп „репресивних асоцијација између комунизма, фашизма, САД-овског милитаризма и беспоговорних (*authoritarian*) институцијских лудости” (Goulding, 1994: 233). Но као код знатног броја страних критичара (рецимо Шавира и Портонa у Erent, Rhoads, 1988), његово је знање о одлучним контекстима Мака – донекле о европском „моменту 1968”, а поготово о Југославији тих времена – из друге руке и врло крње, почевши с незнањем језика пјесмица на српскохрватском и рускоме као и несхваћањем богато диференцираног става према комунизму. Мак се не усредсређује на изолиране институције – Гулдинг ваљда мисли на оне које су прогањале Рајха – него на свјетске суставе и оштро супротставља југославенске и руске идеале. Као што примјећује Буден, реченица „не стидим се своје фашистичке прошлости” немислива је у *WR* и у цијелом Маковом опусу.



Сл. 10. Милена Дравић и Душан Макавејев за снимања WR – Мистерије организма (1971).

Мак гледа са сумњом на сваки теоретски програм – а посебно у „супер-вербализираним тзв. социјалистичким земљама” (Kramer, Makavejev, 1975: 27) – због чега се Милена приказује као сексуално уздржана „након партијске школе” те падне у погубни романтични занос према Владимиру. (И тај је однос морално-политички алегоричан: занос стаљинизма добро је био познат нешто старијој генерацији од моје, на власти рецимо 1944–1948, а погубне последице у годинама након 1948.) У том је погледу Милени супротстављена Јагода, коју по правилу видимо или голу или у сношају с Љубом: пракса и теорија еротике су раскољени. Службени умјетник Владимир пак политички је преосмишљена и глобализирана варијанта Ахмеда из Љубавне џриче – човјек са слеђеним „мишићним оклопом” по Рајху, који не може издржати губитак контроле у сношају и вишеструком оргазму те проузрокује смрт партнерице.

Теоретска љубав за човјечанство чак и прорајховског сустава доводи се дакле код Мака у интерну кризу отварањем могућности фашистичког „оргонства” или оргијања:

*Орџазам масовној марширања!
Орџазам крви код алкохоличара и наркомана!
Орџазам мозга код дојмачичара и религиозних мистичара!
Орџазам радне френезије код шампиона рага, сјорша и уметности! (Makavejev, 1988: 209)*

Усто, Рајхов *cloudbuster* за довођење оргонске енергије из козмоса изгледа идентичан протуавионском митраљеу: Мак то – самокритички? – назива „необјашњеним уметком” (1988: 230).

3.1.2. Бар у њеној смрти, филм Милену не држи на раздаљини. Пошао бих и даље: за гледаоце попут мене најважнији је и најфрапантнији кадар филма у којем

глава службено мртве Милене проговара: „Другови, ја се ни сада не стидим своје комунистичке прошлости!” (1988: 235). Како се данашњи гледалац може односити према овој поруци?

Прво, уза њу имамо изравних индикација, како у Маковим филмовима и текстовима и у свједочанствима о њему, којима ћу се вратити у закључку, да је он с одушевљењем прихватио пучко-слободарске видове титоизма, тако закључни пасус *Програма СКЈ* из 1958: „Ништа што је створено не сме за нас бити толико свето да не би могло бити превазиђено и да не би уступило место ономе што је још напредније, још слободније, још људскије!” (присни му пријатељ Попов свједочи: „Кад ми је Макавејев, крајем педесетих година [...] егзалтирано величао програмску мисао 'ништа нам не сме бити тако свето...' да не би могло бити превазиђено” – Роров, 1988: 73). А сигурно се Маку једнако тако свиђао пасус: „Социјализам не може личну срећу човјекову подређивати некаквим 'вишим циљевима', јер је највиши циљ социјализма срећа човјека” (*Програм*, 1958: 132–133), који по мом мишљењу одјекује у Милениним изљевима. Тродјелни свијет *WR* ваља схватити, по Леви-Стросу, као двије двојке: дихотомија на утопијски комунизам мучно покушан у Југославији – као и у Лењиново доба – али чак у својим крњим облицима једини извор вриједности, насупрот неједнакој али чврсто отуђеној двојки рата, насиља и психозе у империјалним колосима САД и СССР-у. Да варирам *Програм СКЈ*, који је нажалост коначно остао плод компромиса са полустаљинизмом усредоточеним како у СССР-у тако и у СФРЈ напросто на власт, те никада није практички преведен у стварност (в. Lalović, 2009): „Ништа слободарскога и човјечнога што је умртвљено не смије за нас бити толико мртво да не би могло бити (с нужним иначицама) оживљено!”

Као друго, одлучно по наше схваћање мора бити синкхроно тумачење из повијесног момента у ком је Мак интензивно био присутан, заправо њиме опсједнут, а према којему ми ваља да по Бенјамину заузмемо став заступања наше данашњице у тој прошлости. *WR* је рађен најприје у САД од јуна 1968. а затим у СФРЈ закључно с мајем 1971. године (в. Макавејев, 1988: 179), и сасвим прожет како претхисторијом комунизма у Југославији и СССР-у тако и утиском омладинског покрета који ће довести до свјетских побуна око 1968. године (то расправљам у *Suvín*, 2020). Ово имплицира најдубљу одбојност насупрот државном насиљу – рату у Вијетнаму, а затим насупрот грубој превари па онда оштрој репресији бунтовних студената у Београду за вријеме прољећа 1968: Мак је био њихов горљиви симпатизер и ватрено учествовао у њиховим дискусијама, бескомпромисно осуђујући неконтролирану употребу капиталистичког тржишта као мјерила (види сјећања Роров, 1988: 73; Stojaković, 2019: 257–258), а студентска је и парола: „Уа, црвена буржоазијо!”, којом „пролетер” Радмиловић блокира мерцедесе олигархије (Макавејев, 1988: 200 и 203).

Миленина коначна опоручна изјава има дакле велику специфичну тежину одређене кулминације. Међутим, она захтијева да буде уврштена у низ асоцијација дуж цијелог филма о комунизму и посебно комунистичким партијама (југославенској и руској, осим којих за Мака постоји још симпатична и огромна кинеска). Само један примјер: на самом почетку, усред првог увођења слика Рајховог ослободилачког *Sexpol*-а из маја 1931, збор пјева народну пјесму: „Компартијо, мирисаво цвеће, / Компартијо, злато моје, мирисаво цвијеће” (објављени синопис изгледа

не мари је ли то екавско или ијекавско), а Мак коментира: „Чује се песма хора, врло нежна“, пјесма се варира при крају, непосредно након међусобног ударања Милене и Владимира, а прије њиховог сношаја, као: „Компартијо, злато моје, рука ти је света“ (1988: 233). Уз тај збор, Рајхов млади пар, виђен издалека, нејасно и растворен у призматичко приказивање, полако се спрема на сношај: „Све је споро тихо и романтично. [...] Камера се покреће сасвим благо и нежно“ (1988: 182). Ова монтажна паралела еротике и политике темељи се на заједничком називнику врхунски сретног човјечног ослобођења. Насупрот томе, на крају, унутар „Владимирове теме“, чује се руски збор: „Хвала Партији / Великој Партији / Зато што срећу / Уноси у сваки дом“: за разлику од српскохрватског збора, то је груба и непоетска пропаганда, чија се четири кратка стиха више пута напосто гебеловски понављају (1988: 212). Ваља закључити да у филму важе другачији, у ствари опречни ставови према пјесмама о комунистичкој партији на српскохрватскоме и на рускоме. Ова потоња галами из свег грла и очито је лажна, усто мање конкретна неголи похвала кока-коли или креми копертон, да не говоримо о њежности коју Мак својата за југославенску народну агитпроп пјесму. Употреба руске пјесме је саркастична док је став према југославенској много замршенији: пјесма је слављеничка, али није у први мах јасно је ли Маков став напосто одобравајући или резервиран или нека смјеса обога; но у Маковом накнадно довршеном сценарију претеже симпатија.

У свему томе нема никаквих „националних“ видова: као и цијела моја скојевска генерација, Мак позна и љуби руску књижевност, тако Мајаковскога, који се цитира више пута, и његовог достојног наслједника, Булата Окуцаву – такође увјереног комуниста лењинистичке филијације, упркос родитеља у Гулагу – са чијом дивном Молишвом Свемоћному филм завршава, крај ватрице у снијегу гдје се грију вјечни маргиналци и анархисти Цигани. (По мени је та сажална молитва за мале људске милости погрешно стављена у уста крутом Владимиру.)

Што се тиче СССР-а, политички мислећим Југославенима било је од почетка педесетих потпуно јасно да је стаљинизам насилно уништење Лењиновог комунистичког хоризонта (в. Suvin, 2013; Suvin, 2017); то је феноменално приказано у „дирљив[ој] секвенц[и] која ће живјети у повијести филма [гдје Милена туче Владимира] износећи најтужније и најдубље разочаране оптужбе против стаљинизма у кинематографији“ (Vogel, 1974: 255). А што се тиче СФРЈ, Мак је у години 1968. на рубу схваћања реалне немогућности праведног пучког комунизма, чак ни ту. Овдје је врло потицајна Буденова проницљива теза и увид да је *WR њосћкомунистички*, с тиме што држим да се она у потпуности односи на *Слашки филм*, а овдје јој се Мак тек приближује као могућој алтернативи. У таквој визури комунизам се просуђује *реширосјекшивно*, као емпиријски пропала, мада још увијек вриједносно једина могућност. Ту се слажем са Слободаном Шијаном: „Револуција је [Макова] централна тема – комунизам као потрага за бољим животом“ (у нештампаном броју *Гордојана*). Какав је то дакле посткомунизам? Нема сумње, потпуно опречан повијесном раздобљу које настаје падом олигархија у СССР-у и источној Европи. Буден сматра да је цијели филмски тзв. „црни талас“ реакција на „либерализацију“ односа према радној снази и тржишту у СФРЈ шездесетих година, и представља антиципацију „коначног пораза комунистичког обећања у осамдесетима“ (Buden, 2008: 6). Чег се Милена не стиди јест цијело њено искуство:

Она се борила за слободу, изјубила је борбу, а у њој и живош; ња ипак, нишко јој не може одузети искуштво слободе што ња је у тој борби доживјела кроз своју наду, разочарање, ња чак и пораз. Због тога нам се она, чак и мртва, може обратити – зато што се истинско искуштво слободе може артикулирати само кроз његов накнадни живош (afterlife). (2008: 5)

Зато се може и умиљато смијешити, као не-религиозна варијанта одсјечене главе Ивана Крститеља, навјесника праве вриједности (усп. Erent, Rhoads, 1988: 274; а Владимирив плес на леду био би паралела Саломиним плесу са седам велова).

3.2. *Sweet Movie* (Слатки филм): слат и смрт (тезе)

ПРЕТПОСТАВКЕ: Имам свега шест тједана да набавим материјале, филмске и писане, од Мака и о њему, и да напишем овај есеј. Налазим *Слатки филм* (1974) исувише замршеним да бих га потпуно схватио у том року. Наиме, Мак се овдје упушта у мучно истраживање епохе која се тек мутно обрисује, па је зато смјештена у будућност. У филму гдје је потпуно пробављена реалност репресије „реалног социјализма” против сваког слободарства, како у Чехословачкој тако и у Београду, потпуно вриједи Буденова теза споменута у дискусији поводом *WR*; да поновим: комунизам се ту просуђује *ретроспективно*, као емпиријски пропала, мада још вриједносно једина могућност. То је став према изгубљеном идеалу, *швојосу* и просторвремену који је истовремено нужен као врхунско добро и одсутан као стварност, дакле утопија у најплеменитијем смислу вјесника и сликара одсутне вриједности и могућности. Новонастајуће вријеме назвао бих епохом савршено грјешног капитализма, дакле антиутопијом која се изравно може третирати само грубом сатиром против дементно самозадовољног Мистер Капитала и његовог стерилног позлађивања умјесто сношаја. Пошто се и сама тек рађа, ту епоху у години 1974. нитко не може разумјети, па ни Мак, али ју авангардни умјетници и спознаваоци свих врста могу – непотпуно јасно и сигурно дијелом погрешно – наслутити, наиме дјеломично назначити. Послије готово пола стољећа владавине тог Пост-Фордизма, а потпуно глобалног капиталоцена након слома совјетског блока, сматрам да га ја на примјер (уза сво поштапање Вилијамсоном, Џејмсоном и Буденом) не разумијем довољно. Зато могу овдје ставити само тезе за даље размишљање.

ТЕЗА 1. Ово је научнофантастични (SF) филм, јасно и несумњиво смјештен у 1984, мада априори одбацује Орвелов безизлазни и застарјели хоризонт из истоименог романа (усп. Dimitrijević, 2017: 41; Suvin, 2019). *Слатки филм* истражује могућности и облике живота репрезентативних прогледалих и непрогледалих ликова након смрти вриједносне идеје заједничарства или комунизма (мој K1 у Suvin, 2012). Како сам цијели живот тврдио – на примјер у: Suvin 2010a, 2010 и 2009 – SF наратије су данас отворене параболе, између полова Брехтових неолењинистичких и Кафкиних нихилистичких ставова, а Макова јасно титра негдје унутар анархокомунистичког континуума. Као и Милена у *WR*, он се тог хоризонта не стиди и не одриче, само (само!) ваља га редефинирати:

Када Ана Пруцнал и Пјер Клеманџи ђјевају сџих из *Bandiera rossa-e* – [ev]viva il comunismo e la libertà [„живјели комунизам и слобода” – Д. С.] – џи виђиш да је џо све узалудно, али у џоме има неке њежностџи. За мене џе ђјесме нишџа нису изјубиле од ђривлачностџи коју су их имале када сам их чуо као дјечак. (Polimac, 2007: 59)

ТЕЗА 2. Упркос другачијим Маковим почетним плановима богате разуђености у „три Милене” или више, и овај филм користи дихотомију на двије испреплетене нити; у просторвремену снимања фиктивно се истражују будући, и здравом разуму знатним дијелом монструозни међуљудски односи кроз екстремна поједностављења. Прва нит, крижни пут и неуспјело освјештавање *Miss World* кроз глобалне кавезе капитала (стално ју некуда затварају) напросто је саркастично сатиричка, при чему одлично регистрира екоцидне и убилачке пориве капитала. Друга нит је замршенија пловидба без циља Ане Планете по амстердамским каналима, сличнима па ипак битно различитим од петроградских Ејзенштејновог *Окшобра*; она се бави апоријама смрти и ускрснућа старих „слатких”, а сад неефикасних и сумњивих идеала. Заједнички је називник обију нити: „Има ли живота на Земљи? Има ли живота послџје смрти?” – како пјева Ана кад ју прво сретнемо као капетаницу брода *Survival* (*Преживљавање*) и понавља то пуну минуту (то је друкчије у синапису филма *Слатки живођ* – Макавејев, 1988). „Има ли живота” ја бих протумачио утопијски: емпиријски га има, а вриједносно слабо или никако. То је Брехт у пјесми унутар *Дана Комуне* формулирао као „одлучили смо да се бојимо лошег живота више него смрти”. Јесу ли нужне смрти да буде ускрснуће? Чије смрти, када, колико?



Сл. 11. „>Има ли живођа џослџје смрти?< ђјева Ана Планеђа...” – Ана Пруцнал и Макавејев за снимања *Sweet Movie* (*Слатки филм*, 1974).

ТЕЗА 3. Однос ових двају теза јесте онај „славенске антитезе” („Шта се бијели у гори зеленој? [...] Нит је снијег нит су лабудови, / него шатор аге Хасан-аге”), у којој је Веселовски пронашао језгру *зајонешке*. Народна пјесма почива на извјесности-ма те се на крају загонетка прецизно разрјешује. У модерној поезији разрјешење често напросто фали, а код трагалаца за смислом оно се мучно тражи: претпоставља се да разрјешења може или мора бити, али ми га не знамо. Стога Маков филм почиње подсмјешивом варијантом – наводно пољском, али очигледно сроченом према „Хасанагиници”: „Што се црни у гори зеленој / Је ли оно гомила гована / ил’ је оно моја мила драга?” Срећа, праведни пут након смрти комунизма, није нити онај „гована” Мистер Капитала или, додао бих, комуне Млечни пут, нити онај смртоносне и заводничке „миле драге” Ане (коју бисмо ипак само дјеломично смјели идентифицирати с пуком кастрацијом и садизмом, јер је у потрази за том правдом и срећом иако ју не постиже); срећа је нешто треће које се у филму не може показати него му се мора пипаво приближити по супротности, као што се пуноћа дефинира празнином, а пиће жеђу.

ТЕЗА 4. Најтеже „пробављиве” за све гледаоце *Слајкоџе* филма јесу епизоде трансгресивне комуне, Аниног завођења дјечака као и убиства морнара пропале револуције (критичари обично наглашавају прва два, као да је убиство након сношаја људски нормално, а не инсектоидно).¹¹ Колико метафоричка или „реалистична” смију бити смрт и психичка позледа на филму? Моје би мјерило било (како разглабам у *Suvin*, 2020) да ли се ради – стварно или сугестивно – о *одобравању психофизичке љозбеде* или не: чини ми се да при свој њиховој једностраности то за комуноу не важи, за убиство важи, а завођење дјеце је сива зона (по Маку не важи, в. *Макавејев*, 1965). Пионири у том полуслијепом и полусвјесном приближавању – а Мак је био међу сасвим првима у умјетничком спознавању, мада спомиње Р. Д. Леинга (*Laing*) као претходника у психологији – могу и често морају бити несигурни и изложити се погрешкама, јер само неуспјели експерименти дефинирају какви путеви према успјелима преостају. Ваља испитати у коликој је мјери нелагодност и одбојност гледалаца њихова (наша) кривња, а у коликој је ауторова; претпостављам да ће резултат бити аналоган, а не дигиталан, јер држим да се те три епизоде не могу нити потпуно осудити нити прихватити. Овуда по свој прилици спада и метафорика слаткоће, очито повезана са смрћу *Miss World*, морнара и дјеце.

На крају, као да се Мак унапријед хтио изругати тези Фукујаме, воз хисторије поново креће – незнано куда. У том возу сви ми још сједимо.

3.3. „Потонули период” изгнанства: претпоставка за приступ

Макова четири филма изгнанства у туцету година од *Моншенејра* до *Гориле* (1981–1992; овај последњи је мој фаворит из те групе) у већини се обухватних приказа за омаловажавају или мање-више одбацују. Не нијечући да су прилично другачије фактуре, а нажалост немајући овдје ни могућности да диференцирам како унутар

¹¹ Пошто овај филм одлучно отклања помодно антикомунистичко дисидентство, наишао је на врло мало разумијевања код критичара, в. за податке о томе корисни приступ Димитријевића (*Dimitrijević*, 2017).

свакога тако између њих, волио бих доћи до једне прве тезе као претпоставке сваком даљем раду на тој фази. Она није напросто овисна о нема сумње важном осигурању финансија и увјетима под којима су оне даване, него и о емоционалном и рекао бих епистемолошком велешоку да те избацује земља гдје си не само рођен него која је била и твој идеал могуће друштвене правде, а разоткрила се као дегенерација у нешто друго (о чему бих и ја могао отпјевати пјесмицу). Таквим дубљим узроцима другачије фактуре вратит ћу се у Дијелу 2.

3.3.1. Постоји једна прилично непозната, понешто учтива но држим искрена, дихотомија југославенског репертоара у Маковом чланку 1960,¹² гдје он (у мом рјечнику) раздваја утопијску пуноћу на половине „живјети данас унутар емпиријски заданих могућности” и „живјети пуним људским потенцијалима”, дакле на категорије филмова *status quo*-а – сјетимо се да је он био горљиви присталица тадашњих друштвених хоризоната, па то за њега никако није било *априори* негативно – и филмова епистемолошког или моралног вриједносног провјеравања могућности онкрај *status quo*-а. За Мака су примјер прве и популарније, „широке” категорије у ондашњој Југославији *Miss Stone* Ж. Митровића, *Пукошина раја* В. Погачића и филмови Ф. Чапа у Словенији, а друге су Куросавин *Рашомон*, Фелинијева *Улица* (*La strada*) и Вајдин *Канал* у свијету те загребачка школа цртаног филма и *Кроз прање небо* С. Јанковића. Ови потоњи су „дубоки”, „узнемиравају” гледаоце и тјерају их да размисле о приказаним дилемама (Макавејев, 1960а: 11). Онкрај учтивости, нема сумње да Мак више цијени ову другу опцију.



Сл. 12. Драђо Бахун (предсједник СЕК-а), Дарко Сувин и Душан Макавејев у дискусији на шрећем ИФСК-у (Интернационалном фестивалу сшугеншких казалишта), у Загреб 8–15. 9. 1963.

¹² Ни ја не бих за њу знао да ми ју није самоиницијативно послао марни Бранко Матан, који је дакле донекле суодговоран за ову моју тезу.

3.3.2. У повијести умјетности познати су случаји гдје су се славни аутори на врхунцу својих способности знали упустити, као свјесни компромис, у дјела која нису досезала њихову највишу разину. Разлози за то могу бити различити, а у случају лијевих или субверзивних умјетника најчешћи је разлог егзистенцијална (политичка и/или финансијска) немогућност да наставе радити на жељеној максималној разини, дакле дилема да ли „писати за ладицу” – која је за филм посебно апсурдна – или пристати на компромис. Изнуђени компромис по мени није срамотан под условом да се он, прво, не одриче постигнуте разине (ренегатство) и друго, не онемогућује способност повратка на ту највишу разину кад и ако се прилике промијене (дегенерација). Дајем три хронолошка примјера не тако далека од опсесија Макових:

- Шостаковичева *Пејша симфонија* (1937), у доба најгорих стаљинских чистки и службених напада на његову *Четврту симфонију* као и на једну оперу, кад су му многи најближи рођаци и пријатељи свршили у логорима КГБ-а.
- Брехтова „америчка верзија” *Живоћа Галилејевој* (1945–1947), с којом се након туцета година немогућности да озбиљно ради за театар намјеравао афирмирати у САД, а био се спријатељио са Чарлсом Лотоном (Laughton). Лијеву поруку коју је до тада носила његова драматуршка композиција пренио је на бродвејски неизбјежну средишњу улогу протагонисте-„матадора” (*star*), који ће на крају комада емпатизирање публике у себе искористити за самокритичну дијагнозу разлога свог пораза. Ово је постао и остао његов најпопуларнији, тако да кажем „народно-фронтовски” комад.
- Пикасова *Голубица мира* (1949), направљена за (Маковим рјечником) „широку” потрошњу Свјетског конгреса за мир те године и његових присталица широм свијета. Нема сумње да је у совјетском зазивању мира у то вријеме постојала одређена нота хипокризије, пошто тада још нису имали нуклеарну бомбу, а не баш слаба струја у САД од 1945. надаље радила је на превентивном рату. С друге стране, већина народâ свијета била је најискреније против рата, а Пикасо је не само био увјерени антифашиста – сјетимо се само *Гернике* – него се био и учланио у КП Француске (из које је изишао након Мађарске 1956), те је ваљда радо пристао на компромис класичног цртежа у доброј ствари.



Сл. 13. Један од филмова из финансирања – истраживања (не Маков!) за Montenegro (1981).

3.3.3. Моја је теза једноставна: ова су четири Макова филма својеврсне мјешавине његова два пола „широког” и „дубоког”, рецимо између Фелинијеве *Улице* и филмова непосредне животне афирмације. Продора к потпуно новим ставовима овдје по свој прилици нема, нити их се може очекивати у срамотним условима старења епохе, изгона из Југославије и капиталистичког аналноретентивног финансирања за профит. Ипак видим у њима сасвим несрамотна достигнућа, по свој прилици знатно изнад просјека свјетске кинематографије у то доба, чији степен успеха ваља појединачно помно проанализирати.

ДИО 2. СИНКРОНИЧНИ НАСТУП И ФИЗИОНОМИЈА: НЕДОВРШЕНА ЗАКЉУЧИВАЊА

*У мом свршећку је мој ђочешак.
Мери Стјуарт (краљица)*

*Ој Србијо, ђесмо међу народима
[...] Ој Србијо
буно међу народима.
Оскар Давичо (пјесник)*

1. Скојевац као интелектуалац: о Маковом самоуправном „Вјерују”

Једва да се тко од Макових критичара позабавио специфичном тежином и важношћу његових, колико знамо, двију главних и трајно формативних „јавних” интереса у младости: одрастањем и радом у Кино-клубу Београд „као заједници заснованој на филмофилском гледалачком искуству, теоријском истраживању и аматерском експериментисању”, те усто врло богатом публицистичком активношћу. Кино-клуб је био творевина „социјалистичке културне политике и подршке оном уметничком стваралаштву које настаје 'одоздо', а које је у вези са идејама еманципације друштва кроз савлађивање техничког знања и праксе ('техника народу')” (Dimitrijević, 2017: 27); Мак у њему – помоћу цијелоноћних гледања свих расположивих филмова, од совјетских до оних које је био донио Лонглуа (*Langlois*) из Париза – стиче како режисерски „занат” тако и практично братство унутар једне заједничке страсти (в. за почетак: Janevski, 2010; Babac, 2001). Публицистика му је важним дијелом, али непотпуно скупљена у раном *Пољуйцу за грујарицу ђаролу* (1965), која јој никако није крај, помислимо само на бројне текстове с разних фестивала ФЕСТ-а и ГЕФФ-а које је организовао (види: Makavejev, 1977; Boynik, 2014; Daković, 2019). О првом фактору знам врло мало, али се надам да архиви постоје и да ће бар два-три докторанда на њима ускоро порадити, јер их требамо. Морам се дакле усредоточити на други, користећи углавном *Пољубац...* (одакле у овој потсекцији потичу сви цитати, а мајускуле су Макове). Та књига садржи, *pell-mell*, како Макове утопијско-комунистичке ентузијазме тако и почетну идентификацију њихових озбиљних унутарњих препрека и протутежа.

1.1. По мени је необично важна компонента Маковог повјерења како у потенцијал СФРЈ тако и онај њене омладине, наиме наше генерације, његово искуство на *радним акцијама* омладинских „радних бригада” плус војних јединица (сасвим по Фуријеовом рецепту армије рада за мир и изобиље). Оно је обилно присутно у његовој публицистичкој активности прије професионализације, коју би требало што прије инвентаризирати и проучити. И сам је учествовао у многим таквим радовима: године 1947. „са 15 година [...] [омладина изграђује] села колонистима у Бачкој и Срему [...] додир женског тела, доживљај љубави и сексуалности” (Вучинић, 2019: 94); године 1948. на ауто-путу Загреб–Београд у новосадској бригади „Млади пролетер” у Сријему – а ја сам био можда четрдесет километара даље, с иностраним бригадама; године 1949. крај Капеле Батрине и у мочвари Новог Београда; па десетак година касније као новинар на ауто-путу Ниш–Ђевђелија 1959–1961. године (Макавејев, 1965: 29, 34–42, 47). У тим радним акцијама Мак види првенствено усмјерење ка тоталитету аутономног човјека: „А ми, доследни сну који живи са нама, измислили човека од једног комада, живог, који хода, мисли, говори и осећа из самог себе” (1965: 32).

У Пољујцу... се могу слиједити нека његова одушевљења:

Приликом завршетка радова на Аушолоу 1959, војници једне Војне поште поздравили су своје другове следећом поруком: // „Живимо у стварности инвентивнијој од снова... Знамо да прекорачимо реку која нам се испречи на путу и померимо брдо ако смета, па што да не позовемо и само сунце на чај као што је то чинио Владимир Мајаковски?” (1965: 29)

Ово му је и отворено утопија: „Погледајте шарене цртеже по баракама омладинских насеља и одмах ћете се сетити да је утопијски комуниста Кампанела тако некако описивао свој Град Сунца” (1965: 36). За разлику од Макове честе одбојности према „литератури”, овдје се посебно наслађује и плебејским формулацијама у омладинским паролама. Од мноштва марно прибијежених цитата (које су потакле Бојника на цијелу теоријицу о паролама, од Лењина до Макавејева) навест ћу кратко неке, уопће не најекстремније:

Речи [...] озваничене навикама, ушкробљене руџинском уштробом, сајетне прошколом у хладна академски исписана слова на славолуцима, на радној акцији поново добијају боју људској узбуђења. [...] Прекојају џадину брда изнад насеља и посеју сунцокрећ у облику слова. [...] Парола посејана људском руком клијала је и сјоро расла из земље. После неколико месеци израсла су из земље и процвјетала ђесетиметарска слова из сунцокрећа: ТИТО. [...] [Маков коментар овоме:] Верујем да су се младићи [...] радовали својој ири. Ако жуљеви, ако зној, само да направимо нешто чега се нико пре нас није сешио. (1965: 35–36)

Ја сам тих година почињао читати *Принцип наде* Ернста Блоха; у Маку му нисам нашао трага, као ни уопће чистој филозофији, али би га вјероватно био заинтригирао лијепо наднаслов Блоховог поглавља 17 гдје први пут уводи појам Новума: „Свијет у коме утопијска машта има корелат; стварна могућност, категорије фронт,

новум, ултимум и хоризонт” – а стварности која се јавља као постала и мртва у тексту Блох супротставља стварност „као мрежу путева дијалектичких процеса што се збивају у недовршеноме свијету”, стварност која тежи к реалној – наиме за њега као и Мака комунистичкој – утопији (Bloch, 1981, 1: 257).

Пароле су Маку спонтане, како „израз солидарности, воље” тако и надреалистичка „игра”:

ПРЕМАШИМО ОЧЕВЕ ДА БИСМО ИМ ПОСТАЛИ РАВНИ!

Вичу: Кликнимо шријуш за команданша! И цела бригада виче: „КЛИК! КЛИК! КЛИК! Један, два, три: / НАКУБИКЕ НАГАРИ! / Чешири, ђеиш: / ВАГО НЕТ! / Шестш, сегам. / ЈОШ ЈЕДАН! / Девеш, гесеш: / СТО ПЕДЕСЕТ! / Сшо ђегесеш: / ДВЕСТА ДЕСЕТ! (Макавејев, 1965: 29, 34, 44)

(Моја глоса: кубизи су они ископане земље или шљунка, постојале су квантифициране радне норме, а бригаде су се такмичиле да их пребаце; са радилишта транспортирало их се тешким малим вагонетима ускотрачне или дековиљске пруге; нагари: хрватско-српски жаргон за притисни, упри; риме су и ритам овдје доста комплексни.)

И коначно, млади Београђани у 1961. пјевају: „ДА НАМ ЖИВИ, ЖИВИ РАД / ЧА ЧА ЧА ХУ!” (1965: 45). Дакле, рефрен познате и свеprisутне пјесме: „У дивљака лук и стријела: / Жељезница село и град / То су наших руку дјела / Да нам живи, живи рад!” овдје се надопуњује популарним ритмом ча-ча-ча музике, кориштене и у Маковој *Паради* (то је „Пјесма раду” из 1945, аутора не знам, можда је Перо Готовац, очито прављена по Островитјанову – в. 1.2. доље).

Овдје спада и однос према умјетности (1965: 71–77), алегоризиран у примјеру Калдерових *mobile*-а које треба цимнути или дрмнути јер су „стабилно нестабилни”. Повезано је и с прихваћањем смрти, толико карактеристичним за Макову филмску поезију: помоћу филмова Ламориса (*Lamoris*), Ејзенштејна и Буњуела он устврђује да „[ш]ок лежи у нашој ненавикнутости да у смрти видимо [нужан и леп] тренутак живота” (1965: 74). Или пак пружа „конкретној музици” најбољу обрану коју познам:

Конкретна музика радује чудном слободом којом ше исјуни шо, мелодично чак, низање шандрка, уздаха, шкрије, звек, кашља и комада ђојединих речи или делова људској смеха. Све шшо чујеш и доживиш дојаћа се у шшлико новом ђољу без икаквих одредаба како се ша музика слуша и доживљава да си ђошјуно бесђомоћан и невин и ђошшен... (1965: 76)

Закључак је Маков рапсодичан и оптимистичан, а понајвише слободарски динамичан:

[У]мешностш треба цимнуши, ђа шша буде.

А она шако радо заира, разнобојна и човечна. Као и свака најушшена ђорука човекова која самим шим шшо је ђорука не може да избледи, макар је нико не слуша.

Изговорена, ђа шша буде. (1965: 77)

1.2. Двије године млађи од мене, Мак је примљен у СКОЈ точно као и ја: дефакто крајем 1945, дејуре почетком 1946. године (1965: 10) – не знам зашто су примања морала чекати преко зимских ферија, ваљда су ишла до ЦК СКОЈ-а у Београду. Читали смо готово исте ауторе, и добрим се дијелом формирали на њима: Мајаковски и Крлежа у поезији, мада уз неке регионалне („републичке“) разлике – он је усто волио Зоговића и Давича, касније Попу и Миодрага Павловића, ја Горана Ковачића, Видрића и Матоша, па и неке старије као Станка Врза и бар прва два стиха „Кипа домовине“ Павла Штооса. Затим, као сви скојевци „прорађивали“ смо *Посѣћана животи* по Опарину, повијесни слијед преткапиталистичких друштвених формација по Островитјанову, а касније се појавила и *Теорија књижевности* Тимофејева о социјалистичком реализму – три превода совјетских књига, од којих мислим да је прва била одлична, друга мање, а трећа размјерно пристojна, али с фаталном грешком раскола на важно *што* и секундарно *како* (в. 1965: 16, 87). А 1948, избацивањем из Коминформа, „[и]сторија нас није тада благо мунула у ребра да нам скрене пажњу на нашу наивност – био је то ударац песнице по зубима...” (1965: 26).

Последица ортодоксне *црјамољине*не самоувјерености, да не кажем опојености, била је понегдје добра, особито у дјечјој књижевности, али је водила и до приличне количине кича уздигнутог на ризину идеала, који се добро спајао с малограђанштином и патријархалним побудама већине совјетског и југославенског становништва. Проблем је што је то био узвишено оптимистички ротквица-кич (извана црвен, изнутра бијел), апстрактни утопизам који се ослања на постигнућа првог десетљећа након Октобарске револуције и чија је главна мана да је ужасна лаж суочена с каснијом стварношћу. Револт против ротквица-кича уздигнутог у судбину, спојен с претходним револтом против отвореног људождерства фашизма, увелике је формирао ову генерацију скојевских интелектуалаца, Макову и моју (в. примјерну му полемику против филма *Крст ракоц*, 1965: 78–89). Закључак му је: опредјељење за црвену боју, али у изразито слободарској, а не етатистичкој – Мак то преводи у „државистичку” – варијанти да она има смисла само ако није „шематска, светачка, лажно оптимистичка концепција”, „самоубилачка [...] идеја државистичке аскезе”, него је боја извучена из спектрума „бирајући најтоплију, најнемирнију, најкрвавију” као једну између многих, слободно одабраних могућности (1965: 86–88). Кичасто схваћање повијести је оптимистичко, точно као и оно младе буржоазије: напредак води до „неминовности позитивног краја” (1965: 82). Истина, пропорција кича много је већа у култури капитализма – што је онда од шездесетих надаље преплавило и СФРЈ; то је, међутим, социјалдарвинистички, црни кич који не нијече да је бијег од збиља страшне стварности и очајничко индивидуалистички, само тврди да таква стварност извире из људске природе. Усто, кич технологизираниог капитализма и сенилне буржоазије рјеђе него ли у свим варијантама стаљинизма води до грађанске или чак физичке смрти аутора и његових сумишљеника, јер се писаној ријечи, умјетности и уопће *eggheads* – јајоглавима, тј. интелектуалцима – придаје много мања важност, кад су сви под бичем пауперизирања и омамом телевизије.

По Маку је гледати, па стога и правити филм нека врста полубудног сањарења, те се ту ради о поларној опреци „сна у акцији” – у Југославији утјеловљеног како у

омладинским и другим радним акцијама тако и у ослободилачком рату, кад су „[љ]уди у револуцији плодили [...] својом вером у будућност један непријатељски и јалов свет и рађала се једна стварнија стварност од постојеће” – насупрот „патолошк[ој] друштвен[ој] мај[ци] – револуци[и] у фази административног социјализма – [која одбија да пусти децу] да ходају у правцу којим их сопствене несташне ногиче воде. [...] Тако настају неуравнотежена бића, [...] људи чије се тежиште налази изван њиховог тела” (1965: 136–137). У том смислу Мак својата наслијеђе надреализма „у пробијању емоционалних баријера човекових. [...] у отварање свих забрањених и за грађанско друштво непријатних људских интима”, укључивши и Давичово пјесништво о ефикасности револуционарних снова (1965: 136). На примјер, Београд како га је Мак видео као дјечак након ослобођења 1944, и дјеломице показао у уметцима *Невиношћи*, био је надреалистички: „Јесте, биле су зубарске столице по улицама, лежао је зелени цокеј покривен *Новим временом*, једна жена скупљала је црева људска у врећу да сахрани свог сина...” (1965: 84).

Ево му кратког закључка из пубертетских одушевљења објективизмом у средњој школи:

Дарвинизам, дивљи коњ Пржеваљски, бласџула и ѿасџрула, ѿеорија ѿосџанка сунчевој сисџема и овце које су ѿојеле сељаке, све су ѿо била сјајна објашњења неѿознаџих ѿојава. [...]

Тако је некако из свеџа ишчезао и човек. Као да у свему ѿома није нужна консџанџа, он који ѿо све сазнаје користџи и мења. (1965: 20)

Тај је човјек онда, истовремено и дијалектички, јединка удруживања и неповљив индивидуум, личност, лик, микрокосмос. *Everyman*, Сваки. Ако је интелектуалац, мора да се и свјесно упита:

[...П]ред звездама смрџан, ѿолажеш исџиџ: живим ли ја довољно да бих моѿао мирно да умрем, живим ли ја акџивно сада, за овој живоџа, да бих моѿао часно да се ѿреџворим у минерале и ѿосџанем анонимно вечиџ као звезда. [...] Јесам ли ѿосџао добар крисџтал човека који живи и расџиње се свим својим хџењима и љубавима да би на крају осџавио лей и чисџ ѿејео за собом, да ме сад не буде срамоџа ѿред џим звездама? (1965: 18)

А стратешка карика која повезује друштво и појединца за Мака је самоуџрављање, како радним јединицама тако и „сопственом личношћу” (1965: 102). „Закључак” *Пољуйца...* је утопијско-комунистичка визија развијена у реферату „Млади интелектуалац данас” на Стражиловском сусрету 1960. и нескромно насловљена „Морални и социјални смисао индивидуалног људског живота” (1965: 103–138),¹³ којој

¹³ И ја сам држао покоји реферат на таквом омладинском сусрету, обично карактеризиран рјечцом „данас”. Та је наоко невина ријеч била у ствари прешутни генерацијски програм који Мак ту слиједи у стопу; наиме, с једне стране ми се најискреније дивимо и одушевљавамо старијом, рецимо Титовом генерацијом, а с друге стране сматрамо да су они отворили врата кроз која ћемо ми придодати битне важне новости, у првом реду интегрално самоуправљање од дна до самог врха, дакле Лењинов програм у *Држави и револуцији* који Милена чита у *WR* – а због теоретизирања (усп. Suvín, 2011, и други дио есеја) Кидрич је већ педесетих добио у Политбироу по носу и увукао је роге. Мутан осјећај врха власти о томе ваљда је разлог да је СКОЈ убрзо укинута, што

ћу се вратити доље. У њој се прави „инвентар ситуације” интелектуалца у СФРЈ, чији је хоризонт Маркова Једанаеста теза – „да се сиђе са катедре и узму у руке економско-материјалне полуге којима се помера свет”, и уопће његови рани радови. Млада генерација слиједи три судбинска заокрета што их је извршила старија: рушење грађанског друштва и социјалистичка револуција; непристајање на стаљински конципирану породицу социјалистичких држава; и коначно, „најепохалнији резултат – [...] одлучно и самосвесно ослобађање унутрашњих друштвених снага, [...] ОТВОРЕНИ ПУТ ЧИТАВЕ ЈЕДНЕ ДРУШТВЕНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ КА СЛОБОДНОМ УДРУЖЕЊУ НЕПОСРЕДНИХ ПРОИЗВОЂАЧА” (1965: 114–115). То пријечи човјек „ЧИЈА ЈЕ ДУХОВНА СТРУКТУРА НАСЛЕЂЕНА ОД ГРАЂАНСКОГ ДРУШТВА” (1965: 125).



Сл. 14. Сувин држи предавање о СФРЈ у Београду, 1. маја 2014, код проф. Младена Лазића (посљедњи десно), Макавејев је у њублици.

1.3. Дакако је Душан Макавејев, у шездесетима и касније, упијао и стваралачки развио друга стремљења, у нашој младости непозната: постструктурализам типа Делеза и Гатарија и *make love not war* Нову левичу. Но Париз и Њујорк су му израшли из дјечака-Београда: држим да су горње двије реченице у мајускулама остале његов основни Вјерују.

Овдје спадају два основна теоретска ситуирања за Мака. Прво, сиромашно социолошки речено, али ваља и то: прави су интелектуалци плебејци у чијем је интересу слобода и удруживање – не господа. Мак је непоправљиво „лијеви”, чак

коментирам у својим Мемоарима – а још прије њега бар исто толико сјајан АФЖ; за то има у америчком енглеском одлична слика, *shooting yourself in the foot*, пуцати себи у ногу.

ултралијеви или боље (како би он ваљда рекао) интегрално лијеви, само што има властиту – не само личну него и осебујну, надреалистичку – дефиницију левеце. У тој дефиницији он мени ту и тамо није прихватљив, особито кад потпуно напушта замисао снажне лијеве партије, па дакле и бригу о крвавим економско-политичким чворовима за мене слабо сводивима на личну психологију. Али што је најглавније, његова је звијезда водиља трајно остала *ослобођење* у свим доменима и приликама, на свим разинама. То почиње интегралним самоуправљањем и самоуправом сваке људске јединице – а усто животиња и дјеце – на свим разинама, и наставља се еротичким паром као средишњом цивилизацијском јединицом: тјелеса са рукама и главом и споловилима (в. о рукама, каткад насупрот глави, 1965: 110, 31, и 55–56). Какве су осебине идеалног еротичког пара не видимо, по супротности се могу наслутити у цртици „Мало људождер, мало грађанин” гдје малограђанин види у жени принцезу, злато, богињу, а у ствари је се боји (1965: 53–54), а такође у неуспјелим паровима Макових филмова.

Друго, основни теоретски приступ и захват овог мог есеја користи огромно разраслу теорију и праксу *алеџорије* – текстова који суставно упућују на другачије (*allos*) значење; најагилнија врста алеџорије је „мала форма” параболе. Алеџорија и популарна параболо настали су као однос приповиједања (фикције) према религиозним суставима, што је за јудеокршћанску традицију објаснио Ерих Аuerбах. То се, међутим, протеже и на обухватне свјетовне сужаве вјеровања, првенствено марксизам, те сам с Аuerбахом анализирао Брехтову драматургију (у Suvin, 1984), а с параболом научну фантастику укључиво утопије (у: Suvin, 2010a и касније). Фројд нас је, не хајући много за религију, обогатио сасма аналогним паром „манифестног” и „латентног” у психи, који је за Мака потпуно средишњи. Наводим два примјера:

Прво и позитивно, јарка је потврда ове тезе Маково *коришћење личних имена*. Она су у његових ликова након првог филма често – манифестно, наоко – иста као и она глумаца: по правилу лична (као Милена), али каткад и породична (као Радмиловић). У тој манији тобоже документарног подударења има методе: сва су та имена, самим тим што су у филмској фикцији а не свакодневици, у Могућем Свијету. Тај је варљиво сличан нашем, али је заправо Земља филмских могућих Чудеса, Мелијесова, Чаплинова и Ејзенштејнова: гдје Мјесеца боли око у које се заболо интерпланетарна ракета, сиротињски скитница Чарли је неуништив као Иваница Будалица (*Иванушка Дурачок*) из прича, а камени лавови се дижу и ричу да би наговијестили гњев револуције. Свијет је то ослобођен емпиријске силе теже и подигнут на параболу ризину значења, као предика рабина Јехошуе о најмањем зрну горушице које израста до небеса јер је вјера. Имена те ономастике указују дакле на латентности (на оно друго) тих управо створених снимљених *моућности*, потенцијално утопијских или антиутопијских. Зато и паралелно томе, фиктивни симулакри тјелеса која та имена носе и њима су означена покаткад могу чак пробити баријеру посљедње козмичке антиутопије коју познамо – смрти.

Друго и негативно јест Маков однос према *скривању лајшенјноћа*, дакле политички ка нијекању јавности, а морално ка табуу. Мак је горљиви присталица пребацивања у плебејску данашњицу Судњег дана када „Све што је скривено, појавља се (или: изложено је погледу)” (*Quidquid latet, apparetur, из Dies irae*): то важи од

припреме војне параде преко Рајховог рада до наличја Мистер Капитала и разних тенденција унутар Арке Спаса под ликом Карла Маркса. Ту спада свакако и јавност извјештавања народа насупрот челичном правилу свих владајућих класа да „државне тајне” не смију бити јавне, види ужас покоља у Катинској шуми који је Мак по први пута послјије 1945. јавно представио у *Слашком филму* (разглабам примјер големе негативности олигархије СФРЈ у: Suvin, 2023, Дио 2, 3.2. „О мрској тајновитости”, а големе позитивности Леџиновог објављивања свих тајних уговора о рату у: Suvin, 2018). Не смијемо дозволити владарима да помету под тепих повијести оно службено неизрециво и неприказиво, стално обзнајују Макови филмови: бомбардирање Београда, Катинску шуму, а такође голотињу, секс (укључив пориве код дјеце) и садо-мазо видове еротике.

2. Повратна веза филма са гледаоцем као претпоставка слободе

2.1. Имагинарни гледалац

Можда је за сваки закључак кључно размислити какав је претпостављени и имплицирани гледалац због којег су Макови филмови прављени. Ту прихваћам тезу најјаснију код Павла Левија да се за разумијевање Макових филмова, више но код већине других аутора, морамо упитати *и*ко је идеални, и за Мака идеално *и*рећ-иосћављени, „самоућравни” *и*ледалац и *и*ледалица његових филмова? Сам је Мак то почетно овако теоризирао:

Посћављање идеала самоућраве и независности на ойићедрућивеном илану мора изазваћи иосћављање истих идеала на сваком ијојединачном, индивидуалном илану.
(Макавејев, 1965: 24, а в. и цијели тај „социолошки интермецо” на 23–25)

Леви то формулира као мећусобно прожимање „обиљ[а] текстовно разасутих (а контекстуално по правилу дестабилизованих) жеља и претпоставки” (Levi, 2007: 34) на филмској траци с активним, чак и страсним, кориштењем гледаочевих жеља и претпоставки. Настаје имплицитна стална дебата, резимирам, за коју ваља да с обје стране – аутора и гледаоца – постоје мећусобно можда не увијек сугласни, али свакако разумљиви и привлачни ставови као и вриједносни сујави. Макови филмови, дакле, никако не претпостављају некакав индивидуалистички релативизам него дубоко епистемолошки „лијевог” гледаоца који је вољан да уз афирмацију својих ставова и вриједности ове исте покаткад (код Мака прве фазе доста често) стави у питање или чак доведе у кризу. Како ли сваки од нас зна оно што мисли да зна? Повијесно је доказано и прокажено снажним свјетским бунтом омладине шездесетих као реакције на дубоке недостатке и неуспјехе свих варијанти не само буржоазије, него такође и службене левиче, њене идеологије и праксе, да наша сазнања па чак и начини сазнавања нису достатни: нису предвидјели, на примјер, прелаз социјалдемократије у лијечника капитализма нити фашизам нити стаљинизам! Стога, не морамо ли размотрити нужду преосвјештавања, наине прелажења досадашњих спознајних граница па и промјену неких метода? Колико горљиво и потпуно,

на којим неуралгичним тачкама управо и јест садржај дебате о којој говори Леви; код Мака, главна је тачка однос секса и револуције унутар поља слободе и угњетавања. А нужна претпоставка ове дебате јест да обе стране посједују осјећај одговорности према успјеху или пропасти ослобођивања, који омогућава да она не буде напосто антагонизам него плодна супротност.

Какав би био заједнички називник оваквог заједничког, мада полифоног, става? Јасно, *нијекање*: одлучно одбијање Јединога, било индивидуалистичког било колективнога – идеолошко-политички: било зоолошког социјалдарвинизма капитализма било патријархално-религиозног стаљинизма – са становишта плебејског индивидуализма или личности. Удруживање у *Gemeinschaft* ту је толико само по себи нужно и разумљиво да га се претпоставља као заданог, али усто тражи као равнотежу право на пажњу за сваку људску (или чак животињску) појаву јер је она јединствена и у неку руку суверена. То је у „Закључку” *Пољуйца...* навело Мака да борбено демократски дефинира као интелектуалце „све духовно, животно, стварно људски продуктивне људе”, укључиво најбољих радника у производњи, и да предлаже „мерила духовне продуктивности”, наиме сваке оне активности у којој „учествује цео човек (то разумно, осетљиво биће...)” и за коју је он као личност одговоран (Макавејев, 1965: 110–112); томе одговара и његова знатна сумња у академизам, уску професионалност и друштвени ауторитет, а касније и у „карневалску демистификацију” окошталих паролa (1965: 118–119). Такви грамшијевски интелектуалци су Макова имплицитна публика и дијалогски партнер, што води до горње коначне паролe о слободном удруживању непосредних произвођача. Њихов дијалог није уобличен само Марксовом *Кришником Гојској пројрама* него и жустром и непрестаном југославенском дебатом, чији је непревазиђени пионир био Борис Кидрич. У његовим „Тезама о економици прелазног периода у нашој земљи” из 1950. ово је Кидричев хоризонт:

Пошребно је да се шћо љрије љо [љривредним] љранама увегу раднички савјетши [цјјеле љране] за чишаву Јујославију [...] Деценљрализиација ојерашљиве љо државној линији, без исљовременој ценљралисљичкој и демокраљској удруживања радних колекљива шљ. нељосредних љроизвођача, не води наљријед, нељо неизбљежно води наљраљ у државни каљљшализам (заљправо у неколико државних каљљшализама, љарљликуларисљичких љрема цјјелини, бирокраљско-ценљралисљичких надоље и љрема радним колекљивима). (Kidrič, 1979: 88; в. много више у: Suvin, 2011)

То би укључивало обавезно планирање одоздо нагоре, које је међутим шездесетих одбачено у корист слабо контролираног тржишта.

Овдје морам нешто рећи о *имајнарној љородици* Маковој. Из кратких натукница ту и тамо схваћам да је он био јединац пионирског београдског ветеринарског пара, да је рано отишао од куће, похађао гимназију у Новом Саду, неко вријеме становао у Београду код једне тетке која га је на крају избацила, и онда око 1961. живио у одбаченим циркуским колима испод Дедиња. Прави су му дом биле омладинске организације попут Кино-клуба Београд или дијела редакције, рецимо, „Нолита”, *Дела и Данаса*, а браћа другови његове генерације. У филмовима му срећемо врло мало отаца, а кад их има, као Рајх, ту је да поспјеши еротику пара, а усто



Сл. 15. „Алексић је Маку нешто као старији браћ” – Невиност без заштите (1968).

мени звучи понешто форсирано. Орвелов Велики брат као трансцендентални очински ауторитет (Макови негативни епитети су „светачки, аскетски, светосавски”)¹⁴ за њега, и за бољи дио моје скојевске интелектуалне генерације, напосто није постојао, мада је однос према Титу тада био близу идолатрије – није ни чудо, човек који симболизира и води егзодус из фашизма и стаљинизма! Међутим, како он, тако и Лењин, којему се Мак стално враћа, оно су што бих прозвао важан услован отац. Мак њежно тумачи да је то родитељ који дозвољава дјеци да иду куда их „сопствене несташне ногице воде”, покровитељ а не заповједник: никако није отац-фалус, вирилни снагаш који стоји чврсто и непомично „кано клисурина”, те га се персифлира у славном резу *WR*-а. Едипов комплекс по Фројду бар ова наша самосвјесна фракција СКОЈ-а није познавала или га је (као ја) свјесно одбацила. Алексић је Маку нешто као старији брат, мало надреалистички луд, који јест снажан, али само зато да се пробије кроз плебејски живот. У филмовима до 1975. југославенски су парови без родитеља – Ахмед је ратно сироче – а у *Горила се кућа у њогне* совјетског мајора Лазуткина напуштају армија и држава (точно као Мака Партија и Југославија), преостаје му само да се брине о Лењину – *in effigie*, о његовој слици и прилици, како то филму приличи. Замршенији је однос према мајци: Рајх као да је једва имао жене, а у *Слашком филму* постоји она добра што те храни, као црна дојиља „Мама Комуна” која, међутим, помаже само дјеломично, али онда и патолошка мајка (в. цитат у 1.2.) која од дјеце ствара неуротичаре што се грчевито хватају власти и, ако треба, насиља; таква је вјештица-маћеха Mrs. Марта, чувар капитализма, а ваљда и убилачки, кастраторни вид Ане Планете. Све у свему: потпуно је средишње *брајсштво* – дакако политичко, али не само то – а рачуни са старијом генерацијом су отворени и комплексни.

¹⁴ Види само један, али вриједан примјер у: Makavejev, 1960: 10.



Сл. 16. Свејшозар Цвејшковић као мајор Лазушкин у *Горила се купа у подне* (1993).

Важно је не само што је Мак студирао психологију него и што ју никад није престао студирати, све до Леинга и Делеза: сви су његови филмови студије психолошког сукобљавања, често у фројдовској алтернативи Ероса и Смрти. Но за разлику од утопијског колективног програма, актант протагониста му је љубавни пар, а средишња вриједност Човјек, фојербаховско и надреалистичко генеричко биће, кињено и побуњено, али сасвим овоземаљско, као у Марковим раним радовима. Добри многоглави колективи већи од еротског пара Мака фасцинирају као могућност, али их такорећи нема: *Човек није шица* показује рањивост радног колектива; изнимна комуна у *Слашком филму*, упркос Маковом одушевљењу (в. Макавејев, 2008а), није ми увјерљива: чисто је реактивна, истјерује врага отуђења сотоном тјелесног гађења, катарзу антикатарзом, како Мак примјећује, то је „анархија без хумора“, врло теутонска – што никако не оправдава прогоне власти. До солидарне и стваралачки плодне многоглавости изгледа је теже доћи него до безглавости.

Можда би стога било точније схватити Маков хоризонт као колебање између утопијског и пасторалног вида којему не треба политичка економија (достаје му љубав и власт), у нововјекој варијанти урбанизиране пасторале, али то би тражило толико додатних објашњења да одустајем од даље разраде.

Према његовом дубинском ставу, Макова су интимна браћа били они самоуправни гледаоци на које је (и с којима) хтио да дјелује.

2.2. Контекст дијалога, стварно могући гледалац/-лица, те коначно о надреализму

Како је, дакле, могућ плодан, обострано стваралачки *дијало* филма на траци и гледалаца? Ова сложеница значи отприлике „ријеч“, мада каткада и „смисао“,

плус „скроз”, за њу су потребне заједничке „основне претпоставке”, те идеално, ако било тко у дијалогу побјеђује, обојица побјеђују (*dia* није два, наглашава се у: Bohm, 1996: 2, него је између). Стваралачки дијалог може довести до „хармоније индивидуалнога и колективнога” (1996: 8). Укратко ћу размотрити овдје друштвене претпоставке Маковог става, и онда оно мало што знамо о тадашњим гледаоцима.

Унутар Кидричеве визије, самоуправљање има смисла и може ефикасно дјеловати само ако се прошири до врхова власти, у коју уноси велику дозу изравне и асоцијативне демократије одоздо науштрб „државизма”, још потребног због вањских непријатеља. Да би се схватила Макова путања и њен контекст, треба да ове теоретске наде – дијелом реалне од почетка самоуправљања па до краја шездесетих – суочимо са веома нечистом праксом. СФРЈ оног доба окарактеризирао сам као полусоцијалистичку државу, наиме компромис који се колебао између, с једне стране, Марксовог и првобитног Лењиновог интегрално слободарског става и, с друге стране, Државе благостања под вођством партијске елите; тај је компромис међутим од шездесетих и седамдесетих надаље све више бивао прошупљен елементима старинског конкурентског капитализма – који на Западу једва да је још постојао (Suvin, 2010, усп. Suvin, 2023; Suvin, 2016). И такав је напредак био нечувен за Балкан, али унутарње недосљедан и лабилан, те је довео до олигархијске власти која се потпуно конституирала отприлике 1968–1971.

Контекст филмске индустрије био је присуство радничких савјета састављених од представника стално намјештеног особља у свакој установи, рецимо београдској „Авали” или новосадској „Неопланти”, који су заједно с директором и ужим управним одбором доносили оквирне одлуке и одобравали финансије за производњу, дистрибуцију и приказивање филмова. Усто су „креативци” – режисери, сценаристи, и остали *ad hoc* најмљени техничари – добили статус „слободног умјетника” који је имао загарантирано здравствено осигурање и пензију, али не приход (као и многи писци и већина визуелних умјетника). Они су били везани уговорима о одређеним пројектима, који су често били „заједничке инвестиције групе аутора и [иностраног] филмског студија који је посједовао невјероватно скупу технику – лабораториј, камере, звук и освјетљење. У таквим копродукцијама израчунали би се финансијски параметри инвестиција, те би ауторска група била сувласник филма – ризико и одговорности били су дијељени” (Žilnik, 2018: 3). Уз брзу индустријализацију и пораст дохотка по глави, то је навело партијско језгро да у неким раздобљима – и с разним краћим таласањима – препусти културу мање-више преговорима креативаца, установе и локалних власти, дакле преносом из домене државе и власти у домену цивилног друштва. У констелацији политичке и особито економске отворености према свијету, те су бројне копродукције постале како извор неопходне стране валуте тако велики технички и политички адут за креативце; Макови филмови након *Невиношћи* нису без тога замисливи. Такво је филмско експериментирање трајало отприлике од почетка шездесетих па до шока 1968. године – до цезуре студентских побуна и гушења чехословачког експеримента „социјализма с људским лицем” војскама Варшавског пакта, те огромног раста совјетског притиска на СФРЈ.

Став политократије – професионалног језгра СКЈ – није проистицао из интимне подршке експериментирању него више из заузетости другим пословима, те се лако могао вратити на стару сумњичавост: „У сваком новом случају, филмски ствараоци морали су отимати своје право на ангажованост, на интерес за друштвене теме” (Makavejev, 1967: 1126, усп. и Boynik, 2011). Ретроспективно се може закључити да је апорија југославенског, па и филмског, самоуправљања била што оно без сведржавног оквира економске демократије кидричевског типа није никако могла бити потпуна самовлада него суодлучивање у сталном герилском рату између експерименталних – без сумње, бољих или лошијих – и „државистичких” – овдје увијек погубних – тенденција.

Какав је пак био опћејугославенски контекст за гледаоце? Ево неких података (из: Suvin, 2023, ако није другачије наведено): године 1961. СФРЈ имала је 18.6 милиона становника, а 1971. 20.6 милиона. Године 1969. „радна снага” била је 8.78 милиона, од чега у „друштвеном сектору” 3.62 милиона, у приватној пољопривреди и обртништву 4.39, у иноземству 0.57, а „пријављени незапослени” 0.2; године 1950. број становника на једног лијечника био је 3360, а 1970. пао је на 1010 (2023: 110, 293, 235). Проблем „друштвеног самоуправљања”, наиме свих радних организација ван привреде, лежао је у ограниченој моћи коју је имало, јер је било финансирано из одређеног постотка државних буџета (савезног и републичких), а затим све више из опћинских – године 1960. „колач” за „умјетност” износио је 1% (2700 милијарди динара у „текућим цијенама” из 1963. године [Vukos, 1964: 20]), а 1970. 2%. Све у свему, материјална база „културе” била је танка. Па ипак, негдје до краја шездесетих трајало је златно доба специјализираних новина, тако у творницама, и свеприсутних радио-емисија са око сто осамдесет станица, а „студентски театри и омладински кино-клубови били су слободни и витални расадници који су цијелу културу гуркали ка раскоши слободе” (Suvin, 2023: 254, види за филм: Žilnik, 2008). Отприлике у периоду 1961–1965. долази до успјешне протуофензиве конзервативне већине политократије против даљњег експериментирања с изравном демократијом, а затим и до распадања тог монолита на републичке полиархије и растући национализам (Suvin, 2023: 131–132, 255). Одбијање изравне и асоцијативне демократије значило је да нису постојале удруге корисника које би финансирале рецимо организације у култури уз учествовање корисника, а јавно је мнијење имало слаб или никакав утјецај на новине, телевизију или филм гдје су проблеми у крајњој линији рјешавани одозго надоље; стога су те институције у растућем циклону маркетинга касних шездесетих лако тонуле у сензационализам и кич (2023: 253, усп. Supek, 1970: 236–237 и *passim*). Мак је имао потпуно право да је, паралелно с преласком филмских радника у „слободни статус са концепцијом такмичења стваралачких и организационих снага” крајем педесетих, државно-партијски апарат стално спуштао слободно економско дјеловање креативаца безбројним прописима те именовањем директора и савјета установа, особа које су одлучивале, али нису одговарале за економске посљедице (Makavejev, 1967: 1125).

Што можемо према свему овоме нагађати о гледаоцима филма? Лични издатак становништва 1961. за „културне и спортске приредбе” износио је 1145 милиона динара, по службеном курсу милион и по америчких долара, а по омјеру цијена

можда еквивалентно с три милиона долара; рекао бих да је од тога спорт имао бољи дио. Изгледа да је становништво било оштро подијељено на оне који иду и који не иду у кино. Један је фактор ове подјеле био онај интереса и могућности након рада, особито различит у граду и на селу, а други незадовољавајућа мрежа кинематографа којих је 1963. било 1629, један кино на 12.000 становника, тако да 60% грађана нису имали у својим мјестима сталног кина. Годишње посјете филма у педесетима нагло су расле: године 1960. било је сто тридесет милиона посјета, од чега је домаћи филм гледало преко двадесет милиона особа (Vukos, 1964: 10–11). Врло грубо може се израчунати да на „посјетиоце” филмова, наиме преосталих 40% или седам и по милиона, долази просјечно осамнаест гледања годишње. Број сталнијих посјетилаца домаћег филма мени је непознат, али се може нагађати да је био шестоцифрен. Но укупни број посјета почео је примјетно опадати наглим растом телевизије – ТВ пријемници стизали су почетком седамдесетих до сваког десетог становника (Suvín, 2023: 254) – и других „разонода” (тако спорта), те је већ 1963. спао на 113 милиона, дакле за 10% у двије године!

Моја је приближна импресија по подацима и сјећањима да су југославенски филмски гледаоци били подијељени на три групе. Прва су они који не иду у кино, наиме већина становништва. Друга, они који иду 1–6 пута годишње, наиме већина преосталих 40%. У другој групи налази се знатан број оних паланачких, патријархалних и/или олигархијских профила који су били искрено или због интереса скандализирани Маковом визијом те их је власт могла мобилизирати против ње, као у дискусији о *WR* у Новом Саду 1971. године (в. реконструкцију Горана Радовановића у филму *Случај Макавејев*, а о забрањивању без пуноважне легалне забране: Nikodijević, 1995). А трећа су љубитељи с језгром фанатика: не знам како да тај профил квантифицирам, могуће је да се колебао негдје око 50–200.000 особа, великим дијелом младих. То је заправо гледалац на којег је Мак реалистички могао апелирати јер му је врло вјероватно био близак по отворености и слободољубивости.

Није то било много, али је била потенцијална језгра за сузбијање онога што су београдски надреалисти назвали „балканском полукултуром”, а у правцу субверзије „нестварн[е] слике стварности. [...] Све што омета пуно изражавање човека сажето је у ономе што се бесправно назива 'стварност'...” (Popović, Ristić, 1931: 23, 26, 165): том се субверзијом Мак очигледно инспирирао од својих најранијих дана. Сва Макова осуда „аскезе”, „литературе”, „академизма” и „упарађеног ја” потиче из потпуног упијања надреалистичког става Коче Поповића и Марка Ристића у корист „живе и отворене, раскриљене идеје, која би, ослобађајући се, омогућила и стварима да делују у својој неочекиваној необузданости” (1931: 161, 75, 79–81, 148). Као за њих, оно револуционарно је за њега поезија као „процес ослобођавања, изражавања основних, [...] елементарних, што значи пре свега подсвесних, захтева човечје духовне стварности”, поезија која „изискује дакле једну нову, физичку геометрију поетске мисли [...] чије последице повлаче за собом проблем пуне и неодложне моралне одговорности...” (1931: 138, 140–141). Не спомињући отворено тада, у тридесетима, илегалну и жестоко прогоњену комунистичку партију, коју шифрирано називају „активном, практичном мисли за неопходну промену материјалних услова”, они хвале њену „револуционарну непоколебљивост” и потпуно се с њом солидаризирају као

с неминовношћу, која ипак мора „да буде савремен[а] и субверзивн[а] у свима областима” (1931: 168, 172, 169). Управо је такав, наиме по мом суду утопијски како у позитивном, тако и у обухватном смислу, био комунизам у филму раног Буњуела и Макавејева.

Ја сам ову књижицу двојице веома значајних надреалиста купио у загревачком антикваријату 1963. и нисам тад био дорастао да ју схватим – осим што сам одмах прибиљежио сродност с једнако снажним Блоховим одбијањем те окамењене стварности. Али ми је драго да Коча П. и Марко Р. примјећују како паралелно с фетишизмом појма, као у Марковом примјеру новца, постоји и фетишизам предмета, као у „примитивној” мисли (1931: 60) – која се пак у надреалистичкој традицији, рецимо од Цариника Русоа и Гогена надаље, често својата и за умјетност (од Гогена потиче за мене недовољно славна парола – „Умјетност је или плагијат или револуција”). То значи даље да се против дубоких узрока „закржљале, [психичком] цензуром дефигуриране, цензуром заштићене и цензуром наметнуте свести [...] може борити само [...] измењеном, модернизованом, поправљеном свешћу, стављеном под знак просуђивања...” (1931: 166–167). То и ја овдје покушавам, и потпуно одобравам Мака када и докле се овог програма држи.

3. Измакнуто тло: од самовладе до рупе у души

3.1. О изгону роде да ти појем

3.1.1. Емигрант и структура осјећаја

У интервјуу из 2001, Мак је објаснио свој одлазак из Југославије не толико жестоким критикама којима је био изложен његов WR него сигналом – претпоставља се полиције или Удбе – кад је почетком 1973. пронашао „три шарафа с котача мог малог фолксвагена педантно посложена под раткапну (*hubcap*), стварајући чудну опроштајну ларму” (цитирано у: Mortimer, 2009: 12). Као одличан познавалац невербалне комуникације схватио је да сад ваља напустити земљу *or else*. Прелаз у Трст снимљен је у малом личном филму уврштеном у *Рују у души* (минуте 8:30–9:30) и спомиње царинску листу од 43 „привремено извезен[а]” предмета. Ах, како добро познам такве листе, правио сам их два пута – само што је већ моја прва у 1967. била дуга плахта у три цифре јер је садржала, уз зимску одјећу, масу поименце пописаних књижица, и с њом сам се укрцао на пољски брод *Стефан Бајори* у Шербуру за Монреал (ваљда судбински кажипрст), па оданде жељезницом у САД. Духовити свршетак Маковог цитата – „Кад би ме питали о мом статусу у Југославији, одговарао сам да сам осуђен на присилни рад у иностранству” – можда је дијелом ироничан, али никако није неточан. На срећу, интелектуалци – овдје мушки – имају једну главну супругу, музу-спознају; ако су сретни (као нас двојица) другу живу као драгу сурадницу у слушању музе; а све остало, као идеологије и нације, приљежнице су које се могу мијењати – осим ако су, и уколико, виђене као поезија, могуће не-мјесто, дакле муза... Југославија као један аватар музе сад је Мака напустила.



Сл. 17–21. Пеџ кагрова из Трсѡа, 1973; Душан и Бојана – A Hole in the Soul (Рупа у души, 1994).

Што значи интимно такав дефакто изгон, до какве структуре осјећаја он доводи (види: Део 1, 4.0.)? Мак је то веома аутоаналитички одлично формулирао:

Тешко је љри ѡликим скоковима рећи шѡа насѡаје биолошким сѡарењем а шѡа љорким искушѡвом. Прво најравиш неке филмове онако недужан, свеж и несвесѡан шѡа ље ѡи се све дољодиѡи од слободe и весеља којим љравиш ѡе филмове. Онда се сруче на

шебе разне каџасџрофе. С једне сџране џи се разне сџвари сручују на џлаву, а с друџе сџране џи се измиче џло исџод ноју, и џо физички, јер џи се на џлу на коме си одрасџао не да да живиш и да радиш, џа мораш да ходаш џо неким друџим џлима, да радиш са џудима који џоворе друџи језик, различити од џвоџа, да џливаш у водама у којима ниси на- учио да џливаш. (Аџин, 1982: 28)

Опћенито, као и посебно у Маковом случају егзистенцијалне цезуре након *Слаџкоџ филма*, долази до губљења основног осјећаја ситуираности у заједници (*Gemeinschaft*) која тражи и прима личну лојалност у корист обају. Преостаје ти дакле вриједносно индиферентно друштво (*Gesellschaft*), које је потпуно туђе ма каковом потенцијално опћеважећем смислу, дословно отуђено. Можеш се или позабавити неким *post mortem* разглабањем о новом опћем стању (као у *Слаџком филму*, види Тезу 1 у Дијелу 1, 3.2.); или пак окренути се, у Маковим филмовима изгнанства, већ и из практичних материјалних разлога, ка дјеломичним увидима у супротности које су у даном раздобљу непревазилаживе, те им се могу наћи само привремени и ограничени смислови у некој врсти енклаве. Слом утопијско-комунистичке могућности да Југославија буде самоуправно и плебејски демократска, нека врло материјална варијанта приближења и приближавања Земаљском рају, сада је схваћен као дефинитиван. Многоструке су посљедице поуке о немогућности инкарнације – за Мака увијек веома важне – такве идеје у раздобљу нашег личног живота. Радиш онда без реалних колективних савезника осим (у најбољем случају) појединаца и мањих рецимо професионалних групица ту и тамо, уза све такве колеге или студенте те повремене сураднике прилично осамљен – ваља имати солидну психу!

3.1.2. Насиље и њежност: како слиједити анархокомунизам кад њега нема?

Држим да је комунизам – као свака проширена морално-политичка оријентација – суштински поливалентан, а посебно је био у лењинској фази ушао (како сам споменуо у Дијелу 1, 2.4.) у два наизглед сретна и плодна брака: један с филмом, а други са Југославијом. Нажалост, сретни бракови неријетко прелазе у рутину, доминацију и присилу, што коначно, а к томе у непријатељском окружењу, доводи до дубоко трауматичних раскида. Ваља дакле да погледамо какве је врсте био Маков комунизам прије и послје изгона. На темељу првог дијела мог есеја, дефинирао бих га као *надреалистички обојен анархокомунизам*, на пола пута између Бакуњина – или боље Кропоткина – и одређених фаза Маркса и Лењина, чија имена и слике срећемо у његовом опусу. Нисам специјалист који би могао просудити о повијесном спору Маркса и Бакуњина, али ми се чини да је у оном часу Маркс имао право. А у даљој повијести, никада анархизам није успио довести до трајне народне власти. Комунизам пак који је дошао на власт и задржао ју, никада није успио обранити комунизам као слободу народу. Очигледни закључак по мени јест да, иако је повијесна кавга анархизма и комунизма о улози државе донекле неизбјежна, ваља престати с трајним антагонизмом: обоје имају врло много да науче један од другог (и да забораве). Мак је то добро знао: увијек се борио против „државизма” с једне

стране, али, што је мање познато, и против „пананархизма” с друге, на примјер оног Нове левнице у САД у интервјуу из 1972: „[О]вакав потпуно неорганизовани начин реагирања на структуре моћи није ефикасан јер му фали организација. [...] Држим да се треба борити против моћи помоћу спонтаности и хумора, али на организовани начин него сада” (Sitton et al., 1971–1972: 6) – укратко, треба нам „добро организована анархија” (1971–1972: 9). Додао бих прво да ту бољу организованост није никада пропиткивао, а друго да је ово одличан умјетнички али слаб политички хоризонт: на организацију спонтаног хумора и субверзије моћ одговара изгладњивањем, а гдје треба митраљезима и можда дроновима.

Најинтимније је повезан с тим утопијским комунизмом Маков карактеристични афект јаке али гипке *њежностџи*, који он чешће спомиње, али чини ми се без појашњења. Осврнуо сам се кратко на њ у дискусији поводом *WR* гдје је повезан с топлом путености и разиграним ентузијазмом, те близак како опуштању – насупрот нездравом грчу, на примјер у сношају *Miss World* из *Слајској филма* и лажно револуционарног пјевача Ел Мачоа – тако фриволности и хумору. Кад бих имао доста простора и времена ваљало би опширније размотрити Макове сасвим средишње афекте, захвате и ћуди, као хумор, њежност и невиност. Нажалост о афектима уопће, научио сам у разматрању Брехтове симпатије, знамо мало (в. Suvín, 2011a), а о Маковима много премало. Хумор му има распон од пријатељског до саркастичнога, али средишње је подсмјешљив, сумња у монолитност сваке хегемонски прихваћене и службене појаве. О дјечачкој невиности нешто сам рекао поводом *Невиностџи без заштитџе*: она је искрена, али на макове дјетињасто неодговорна. То га спријечава схватити колико ће дубоко повриједити многе гледаоце комуном гађења и завођењем дјеце у *Слајском филму*: не да су те епизоде саме по себи мале-волентне, оне су реакције на отупљење чула у реифицираној нормалности капитализма, како нам је објаснио Бенјамин. Али напросто има превише тога пребрзо, шок „сваких десет секунди”, како је то Мак изврсно формулирао након бича изгона и нерада (Aćín, 1982: 31). То се преклапа с можда другим по реду омиљелости Маковим тропом након сраза (оксиморона), *хиџерболом*. Она обично повлачи за собом крајње поједностављење, све или ништа, црно или бијело, бог или ђаво. Међутим и напротив, то није случај код Мака баш због њихових прожимања: најдубљи сраз наоко инкомпатибилних оријентација код њега и јест дубока брига за непоновљиве визуелне и путене вриједности, чак фасцинација њима, стопљена с потпуном вриједносно-политичком бескомпромисношћу. Тако су Недић, Мистер Капитал и Стаљин с ону страну барикаде људскости или очовјечења, док су све недоучености, недоследности и чак гадне грешке левнице с ову страну (рецимо Миленине у *WR* па великим дијелом и Анине у *Sweet Movie*).

Од ћуди не ваља заборавити ни наоко супротну лукавост без које нитко не може бити добар режисер. Примјер: кад жели у *Пуџи у души* снимати у холивудском сједишту Удружења режисера САД (*Directors' Guild*) па му то не допуштају – а он успије снимити управо у тој згради бирократски процес одлучивања да забране снимање: Брехт би се поносио, а Кафка би уочио да смо још увијек пред вратаром.

Да се разумије што Мак подразумева под „њежношћу”, може бити корисно повући паралелу с одличним филозофом културе Станлијем Кавелом, који је са

Маком имао прилично богате контакте на Харварду и о њему написао прворазредне странице. Не тврдим да је то Маков извор, прије је конвергенција, али му је у најмању руку сугестивна и блиска аналогија. Наводим само два фрагмента да охрабрим даља истраживања:

Прво, Кавелу је, у књизи *Conditions* и многим другим освртима, једна од животних тема Емерсон, који у есеју „Пријатељство” дефинира њежност као једну од двије компоненте пријатељства. Она је мјешавина „крепости правде, точности, вјерности и самилости” уз дозу ванредног или новог (Emerson, 1979: 120–121). Пријатељство не значи наметање: пријатељ је довољно значајан да буде дубоко поштован (*revered*), али такво поштовање захтијева слободу извјесне *раздаљине*: „Поступај с пријатељем као с призором (*spectacle*). Дакако, он има заслуга које нису твоје и које ти не можеш поштивати ако га мораш држати близу себе. Макни се у страну; дај простора тим заслугама; пусти их да расту и да се распростиру” (1979: 123). Пријатељска близина уједно је и удаљеност! (То звучи сасвим брехтовски, што није чудно јер је посредник међу њима Ниче који је Емерсона пажљиво читао управо прије писања *Зарашусџре*, а којег је млади Брехт такође пажљиво читао.) Ово кулминира у наоко парадоксалном захтјеву Емерсоновом: „Чувај га [пријатеља] као свог пандана (*counterpart*). Нека ти он заувјек буде неки дивни непријатељ, непокориви, побожно поштовани, а не тривијална погодност коју можеш ускоро прерасти и одбацити” (1979: 123–124).

Друго, говорећи поводом холивудских филмова раздобља *New Deal* о еротској екстази, Кавел примјећује да је она „насилна, а истовремено њежна, као да леопард ту лијеже са јањетом” (Cavell, 1981: 31).

Налазим да Мак тако поступа са Изабелом, Миленом – а особито с Аном Планетом. Његова њежност виђа њихову с критичком симпатијом, дакле никако с уживљавањем, а гдје треба и у кубистички оштром испреплету и резу насиља и њежности: једно не може без другог. То је оличено у Милениној агитацији у *WR* с војничком капом и јакном, а доље спаваћицом.

3.1.3. Расцјеп политичке и соматске утопије

У повијести утопизма познато је да постоје плебејске „утопије тијела” које игнорирају постојећи сустав знања и моћи, на примјер легенда о Земљи Дембелији (*Cockaigne, Schlaraffenland*) гдје ти печене шеве лете у уста и сви пију с Извора младости, вјероватно сеоско-провинцијална, као и интелектуалне „суставне утопије” које субвертирају постојећи сустав знања и моћи, вјероватно градске, на примјер Морова *Ушойија* или Беламијев *Поћлед уназад* те велика већина утопијских романа (које пишу интелектуалци) до, рецимо, *The Dispossessed (Људи без ичеја)* Урсуле Ле Гвин. Плебејско-материјалне утопије бјеже од неслободе и физичког рада, њихов мото је: *У се, на се и ѿда се*. Суставно-идејне утопије бјеже од неслободе и нереди, те су попраћене програмима и нацртима каква је у двадесетом стољећу Лењинова *Држава и револуција* (толико важна по Мака), њихов мото је слобода одлучивања и уређивања друштва. Тјелесни или соматски утопизам најчешће је окусно-јестевени, али се отвара могућност и еротскога, те обоје продиру у „високу” књижевност

ренесансним ремек-дјелом Раблеа *Гаріаншуа и Паншаіруел* (в. о повијести: Suvin, 2010a). Традиција социјализма обухваћа „Бахтинову 'једаћу разузданост' (*prandial libertinism*) Земље Дембелије и Раблеа, који претпостављају магично неометено, изравно присвајање природе без рата, оскудице или рада, као и Фуријеову будућност страствених привлачности” (Suvin, 2006: 185).

За најбољу марковску традицију од средишње је важности спој обају тих традиција, често спречаван строгим табуима у буржоаској слици свијета, особито у узвишеној умјетности. Маков став је – од припрема Првوماјске *Parade* до наличја Мистер Капитала и слатких импликација унутар Арке Спаса са главом Маркса – очито раблеовски, али је у спрези с лењинским као нужном материјалном базом разотуђених уживања, како су то схваћали београдски надреалисти. Питање је могу ли се ове двије утопије слубити, дакле како политички међусобно потпомогнути као средства, тако и успоставити хоризонт интегралне тјелесно-колективне човјечности као циљ? Да, могу (упркос немалим „заостајима” класних и патријархалних предрасуда): то је теза и нада прва три, потпуно југославенска, филма, која у *WR* почиње да се колеба. Не, бар за повијесни период овог нашег преосталог живота: то је теза *Слајској филма* и свега што слиједи, фазе коју видим као потражњу за хуманијим тјелесним енклавама унутар губитка политичког ослобођења. Прва се фаза одвија унутар интегралног хоризонта наде темељене на Југославији као побуни и самоуправљању, друга је фаза Не-Југославија. „Два пута потпуно опржени (*scorched over*)” Мак, због разних, али у бити конвергентних табуа службених социјалистичких и службених капиталистичко-филмских власти (Power, 2010: 43, која набраја и конкретна шиканирања Мака и глумаца му), налази у тој фази утјехе и мале виталне среће унутар и упркос антиутопије, спасавајући, како сам назначио у првом дијелу, што се спасити даде. Као у мислим Кафкином вицу, није чудно да циркуски „мудри коњ”, *der kluge Hans*, зна точно сумирати бројеве (ударајући копитом), чудно је да уопће зна бројити.

Како живјети, како радити, како дисати без кисика у зраку? Па јасно, с маском за дисање. И приручном незграпном боцом очуваног кисика.

3.2. И коначно, и врхунски: рупа у души

За мене је један од Макових врхунаца филм *Рупа у души* (1994), болно трагикомични поглед уназад на себе, филмове и „Југославију” – филм који снимљени Мак тврди да жели снимити, популарну пјесму која се овдје фућка, и земљу коју упоређује с катастрофом приликом монтаже (у: Vidan, 1982: 116). Покушат ћу да сугерирам неке квалитете тог посљедњег његовог већег исказа, који у својих педесет минута има релативно једнаку густоћу монтажних скокова и дестабилизација као његови славнији наслови. Као обично, филм има двије испреплетене нити: у Београду и у САД, но у објема ради се о животу и раду без Југославије. У САД интервјуи с његовим агентом и једним теоретичаром откривају да је рад немогућ због „великих корпорација” које иду на сигурну проћу и траже осигурање у постојећим европским обећањима финансија и проће. Преостаје само биљежити апсурдности и помодне идиоције, као и симпатичну свињицу Скаут, најплебејскије могући поглед

одоздо (о којој в. на почетку овог есеја). Три петине филма од педесет минута, укључив цијели свршетак, дешавају се у постјугославенском, вољеном, али добрим дијелом унакаженом Београду – све зло произлази, вели му суговорник метонимички, из три зграде: Централног комитета КПЈ, Генералштаба и Парламента, гради се и кућа ратног злочинца Аркана, а као протутежа стоји Хигијенски завод гдје је његова мајка гајила бијеле мишеве.



Сл. 22. Пјер Клеменшић као Лев Бакуњин, „морнар с револуционарне оклопнице Потемкин” са својим сјасоносним мишићем, *Sweet Movie* (1974).

Из овог богатства указао бих на три епизоде с почетка и краја које разјашњавају став и афект који би гледаатељка/-лац требало да заузме. Прво, у снимању на крову родне куће, режисер нам показује цијелу апаратуру „иза камере”, укључивши кратак поглед на себе, и тим формалистичким „огољењем захвата” (*обнажење пријема* – усп. и Vidan, 1982: 117) успоставља став брехтовске критичке раздаљине, само овдје прожете тугом губитка Југославије и могућностима рада о каквима је у младости те земље сањао. Какав би филм био „Југославија” не сазнајемо, само се Мак полукомично слаже да му требају два-три или бар 0,8 милиона долара – *drei millionen dollar*, вели му колега поп музичар, бит ће да се чује тко је нови хегемон на Балкану. Југославија ту није више алегорија ослобођавања него посмртна рефлексација. У њој се додуше коначно спајају лично и колективно, али само као туробна констатација промашаја и пролазности. Ипак, држим да лоша стварност овдје мора претрпити освету умјетности. Наиме, локуција, површински израз, говори о катастрофи и смрти, а непоколебљива спознајна перлокуција, Маков ефект уздиже то у статус не само јадиковања и осмртнице него и прекасно постигнутог схваћања стотине хиљада оних које је Предраг Матвејевић назвао „екс” (екс-комуниста, екс-Југословена...) да је нестанак Југославије проузрочио рупу не само у Маковој души; из чега закључујем

да ју је можда ипак требало спасити. Илузије повезане с Југославијом су испале погрешне, али нису биле само грешке нити Потемкинова села него неостварене вриједносне могућности, те њихови лешеви леже пред нама као мртва дјеца и мртви морнар с револуционарне оклопаче *Поштемкин* на амстердамском кеју – имплицирајући дакле цијелу повијест „лењинизма” од Ејзенштејновог *Окшобра* до Стаљинових бројних Катинских шума, али и недовршеност њеног почетног ослободилачког порива.

Друго, као на почетку цитирана Миленина глава, *Руја у души* коначно приопћује: „Другови, ја се не стидим своје прошлости” (она у *WR* вели комунистичке, а овдје бисмо могли рећи пропале, али оригинално такође под сретном партизанском звијездом рођене југославенске). Није случајно да су уз *WR* у *Руји* кратко цитирани *Љубавни случај*, *Невиношћ* и *Слашки филм* – филмови самоуправног утопијског комуниста. Је ли тај избор или није свјесна најавна фаворитизма – у некој врсти опорукe, *tel qu'en lui-même l'éternité le change* (како га у себе самога вјечност преобрази, Маларме) – од секундарне је важности. Међутим, кад бих ја имао изабрати његове најважније филмове, изабрао бих управо ове, плус филм који их овдје иовако цитира.

Треће, на завршетку Мак спази на мосту циганску гласбу: „Дај, бре, тугу мало”, позива их, те уз слободни лет галеба као и дјечака с још несрушеног Мостарског моста, тог симбола комуницирања разних етнија у Југославији „прије рата”, и уз Цигане, увијек прогоњене и гоњене а никад недоклане, завршава овај филм, као и *WR*.

А на крају, али не најмање важно, у њему једини пут видимо изравно, кратко и дискретно, и његову супругу Бојану Маријан, која му је, од ране посвете *Пољубца...*, десна рука у свим видљивим и невидљивим подвизима. Тко год је проучавао Шекспира, нашао је да он масовно раби фигуру „хендијаде”, изражавање јединствене замисли помоћу двије блиске ријечи које су спојене тако да се међусобно прожимају и мијењају. Примјер из *Хамлета* је *the expectation and rose of the fair state* (3.1.152), „ишчекивање и ружица лијепог стања”; модифицирани примјер са Гугла је *nice and warm*, што би се могло – мање елегантно – рећи и као *nicely warm* или *warmly nice* (лијепо и топло као лијепо топли или топло лијепи). *Hen dia douin* дословно значи једно кроз двоје, те би се Маков опус лијепо и топло могао звати Макавејева-са-Маријан.

Разматрајући Маков такозвани „потонули период” филмова у изгнанству, споменуо сам Брехтовог Галилеја као модел, јер се уживљавање публике у „звјезду” (тачније, суосјећање са њом) даде искористити за самокритичну дијагнозу разлога свог пораза. То вриједи и за овај филм. У Маковом рјечнику, не вјеруј споменицима, али вјеруј мени у овом случају, јер сам болан, имам рупу у души.

Сада, за оне које Маков средишњи слободарско-самоуправни синдром не занима, *Руја у души* бит ће само потврда занатске вјештине, тужног хумора и досљедног супротстављања како „неолиберализму” тако и хрватско-српском убилачком национализму: „[О]ткако је почело националистичко бјешњење”, каже Мак непосредно након документарца хрватског артиљеријског рушења моста у Мостару, „Београд се стубоком измјенио, људи се крећу [...] као да имају масовну амнезију” (43. *минућа*). Но држао бих да губе превише тога, јер одмах после тога, Мак опет оживљује цјеловити мост, и опет с њега скачу храбри дјечаци, с камена кроза зрак

у ријеку: као за Милену и убијене на броду *Преживљавање*, смрт је свеприсутна, а ускрсавање је могуће.

4. Закључно

4.1. Врхунска добра

4.1.1. Паришки надреалисти тврдили су да поезија ваља служити револуцији, а ситуационисти покатакд обротно (Debord, 2006: 151). У коријену ових ставова лежи присилни однос господар–слуга, чије нам је погубне психолошке и филозофске посљедице објаснио већ Хегел. Очито је дакле да њихов прави однос може бити само онај неопходних савезника: Маковим рјечником, љубавног и уједно братско/сестринског пара. „Власт живи од украдених добара”, примјетио је Дебор. „Не ствара ништа, присваја. Кад би она одређивала значење ријечи, не би било поезије него само корисних ‘информација’.” Насупрот томе, „[п]оезија је ослобођени говор [...] који слама крута значења те истовремено пригрљује ријечи и гласбу, повике и гестове, сликање и математику. Поезија стога овиси о најбогатијим могућностима живљења и мијењања живога на одређеном ступњу друштвено-економске структуре” (2006: 150). Укратко, кад поезија – широко схваћена као све стваралаштво – угуши у себи радикално превредновање свих вредности и аурорално гледање изнова, постаје стерилна. Када револуционарни напори за материјално и суставно ослобођење угуше у себи свестрано ослобођење интегралног појединца, сами себе стерилизирају.

„У револуционарним раздобљима масе постају поете у акцији.” А ван таквих раздобља често преостају „мали кругови поетског догађања [...] као неостварен, али блиски потенцијал, као сјена одсутног лика. Поетска су догађања тешка, опасна и никада загарантирана [...] готово немогућа у [таквом] раздобљу” (2006: 150–151). Мак је ту, мислим, као и сва југославенска поезија, негдје у врло измијешаној и замршеној средини: живи у револуционарном раздобљу које престаје бити таквима, окоштава се, и више не трпи много поете чије антене хватају мијењања живота – особито у масовно ефикасном филму. Лажна је револуција долазак на власт, и точка. Права је револуција непрестана, њен је циљ мијењање живота народа, за који дакако треба и народна власт, али мјерена смањењем насиља. Насупрот томе, „поезија ужасава контрареволуционаре. Гдје год се појави, они се труде да ју униште помоћу свакаквих егзорцизама, од ломаче до чисто стилистичког истраживања” (2006: 152). Кампања критике на Мака догађа се, као и његова средишња фаза *WR* и *Слајкој филма*, у раздобљу колебања између револуције и контрареволуције, које се веома неједнако утјеловљује и прелама у аутору, критичарима и гледаоцима – на примјер у новосадској изманипулираној дебати 1973. године.

Међутим, сви људи, били они службено дефинирани као креативци или не, имају право на живот, слободу и потрагу за срећом (Џеферсон). У цијелом првом дијелу есеја представио сам како је у Маковим филмовима слобода предуслов за срећу људских удруживања и љубави. *Срећа* дакле није само Медведкинов наслов него програм који обједињује многе такве радикално утопијске, а посебно комунистичке дисиденте. То је ударно формулирано на крају романа *Пикник уз руб цесће*

(Пикник на обочине, 1972) браће Стругацки, много бољег од кршћанског егзистенцијализма истоименог филма Тарковскога, у њиховим мајускулама:

СРЕЋА ЗА СВЕ, БЕСПЛАТНА, И НИТКО НЕЋЕ ОСТАТИ НЕЗАДОВОЉЕН

– које Џејмсон дивно коментира као „израћање утопијског импулса онкрај 'море повијести', а из најархаичнијих чежњи хуманог" (Jameson, 2005: 295).



Сл. 23. Душан Макавејев у сџаријум годинама, *tel qu'en lui-même l'éternité le change*.

4.1.2. Млади Андрић записао је у *Ex Ponto*-у, сасвим социјалистички: „Ни у чему се не опажа апсурдност данашњег друштвеног положаја као кад се ради о хљебу и жени. / И баш то, да у питањима уређаја тих двају увјета људског опстанка влада толики неред и неправда је доказ како је друштво неизљечиво болесно" (Andrić, 2003: 53).

Споменуо сам у првом дијелу улогу жене као мјерило сваке цивилизације, по Енгелсу и по Фројду. Ово је опсесивно варирано код Мака, у еротици и у политици међу којима није правио велику разлику; усто, у његовим се филмовима види да су нас одувијек (или бар од почетка класног друштва) жене храниле: прво млијеком, па онда кућањем. Да не наводим мноштво примјера из *Слајског филма*, рећи ћу само да би антологија мојих најдражих призора отпочела с Изабелином израдом штрудле од вишања у *Љубавној причи*. Насупрот томе, у *Човек није шица*, радник баца тешку векну круха на жену. Маков и мој спол очито су ту инфериорни. Пречесто гајимо рат, а не љубав.

4.2. О есеју овоме и писцу му

Је ли ово исправан, „вјеран" приказ главних чворова, постигнућа, заслуга, па успут можда и граница Макових?

Дакако да није; таквог Јединога нема. Има само дјеломичних приказа.

Увијек пристраних, као и Мак.

У најбољем случају, за који бих имао амбиција, то би могла бити лећа (*lens*). Простор је то који настаје улажењем једног круга у други тако да им је заједнички. Узимам га у Гадамеровој варијанти да кругови представљају хоризонте (који су увијек кружнице виђене из средишта), на примјер у односу алегоријског критичара и алегоријског умјетника. Заједничка им лећа представља нешто као имагинарни простор – а и вријеме ми неминовно схваћамо као простор – њихових бар типолошки заједничких вриједности, намјера, узбуђења и толеранција.



Сл. 24. Гадамерова лећа, настала фузијом хоризона – само унушарње рађа се сјознаја.

То се заједништво неизбјеживо описује, у критици представљеној ријечима, помоћу мање-више апстрактних појмова. Одабрати довољан број довољно прецизних појмова те врсте, провјерених и мијењаних повратном спрегом са знаковним текстом на који се односе, умијеће је критике: моји су „скојевски, самоуправни, југославенски, занатски, анархокомунистички“, а усто можда „надреалистички, поетски, подсмјешљиви“ (на те сам све мање стизао)... Граница тог појмовног тополошког састава мјесто је гдје царује идеологија у негативном смислу ријечи: што нисам видио? Што сам можда мутно назрео па недовољно јасно пренио? Што сам потпуно криво протумачио – не по мишљењу аутора или његових ближњих, него у поређењу с Ековом *intentio operis* (намјером дјела, која се, увјеравам вас, даде бар назрети)? Па сигурно врло много тога. Било које богато знаковно дјело производи потенцијално неисцрпан број „лећа“, у првом реду већ зато јер је неисцрпан број критичара у промјењивој повијести, а друго по дефиницији, зато јер је дјело богато. То вриједи за сваку значајну пјесму или новелу или слику или кратки филм, а како не би за цијело туце пребогатих знаковних творевина Душана Макавејева, филмских и књижевних. Непоновљив и јединствен, он може рећи, као пјесма Паула Анке (Paul Anka) и Френка Синатре, *I did it my way*.

Кад бих имао претензија и просторвремена да будем много потпунији, ваљало би позабавити се и Маковим границама. Сваки свијет, ма био богат као и Маков, негдје престаје. Неке су у овом есеју натукнуте, али не спадају у почетни преглед.

Преостајемо дакле ми овдје и сада, уцвиљени. Руја у души, особито завршни сегмент, дакако не може а да не реагира на постјугославенске национализме, напухане до трагикомично усудне и често опет убилачке улоге. Данас империјализам штеди војне издатке подупирући периферне национализме, као што је Британија некад управљала огромном Индијом добрим дијелом помоћу махараџа, који су

смјели задржати дио вишка рада и правити се важни. Макавејев, који схваћа национализам као дословно крњење особе – цитат у 3.2. могао би се знатно проширити – никад није упао у ту клопку (треба ли подсјећивати да је у младости много објављивао и снимао у Загребу?). Он је космополит укоријењен у Југославији, укључиво своје непосредне српске околине, изгнан из ње али трајно обликован њом, који позна свијет и гдје год може говори свијету. Враћајући се епиграфу из дивне пјесме Давичове: не могу се упустити у то је ли Србија заиста то што она најавља и тражи у идеалној хиперболи, пјесма и буна међу народима. Али могло би се слутити да је најбоље у Србији управо то. Без сумње, сваки народ и свака земља има понешто најбољег. А Мак је – уз још двоје или троје њих – био својеврсно оличење најбољег што сам ја знао и спознао о Србији и у њој (и то у војвођанско-београдској варијанти). Зато је и могао бити за комунистичку и пјесничку Југославију – до које није дошло. Но мој је живот, као и онај десетака тисућа његових гледалаца, богатији и дражи ми зато што сам био његов савременик и уживалац.

Конечно, пошто сам управо одслушао Маков реконструирани новосадски говор 1971. у филму Радовановића: бит ће да је овај есеј нека врста пројективног текста, гдје – као увијек – судија суди и себи самом, а критичар се подвргава критици.

ГЛОСАР:

зорли кабасџио учевна = израз Давида Штрпца за своју као и „кнежеву” жену, у великом Јазавцу *прег* сугом Петра Кочића (1904), на којем сам развијао теорију сценских актаната на предавањима на Филозофском факултету шездесетих; не знам тачно што значи турцизам, али отприлике „хипер-супер учена”, са смјешком;

objet trouvé = умјетничко кориштење неког природног и наводно случајно нађеног предмета;

self-made = самостворен, самоук, успјешан властитим напорима; идеал енглеско-америчког узлазећег грађанства је *self-made man* насупрот племићу, нашки никоговић против коговића;

from the horse's mouth = идиоматски: из директних или с правог извора оног времена;

pell-mell = насумце, збркано, на брзину измијешано;

prjamoljinjēni = (руски) праволинијски, изгледа омиљела Стаљинова ријеч;

tel qu'en lui-même l'éternité le change = „како га у себе самога вјечност претвори”, Малармеова карактеристика Поа у гробу;

sabbatical = студијска година, у теорији свака седма.

ИЗВОРИ:

Aćin, Zdenka. (1982). „Zašto smo sretni: Razgovor [sa Makavejevim]”. U: Blaževski (ur.), 27–47.

Andrić, Ivo. (2003). *Ex Ponto...* Zagreb: Konzor.

Aumont, Jacques. (1986). “Several Routes to a Reading: Switchboard Operator”. In: *Cahiers du Cinéma 1960–68*. Hillier, J. (ed.). (D. Matias, trans.). Cambridge: Harvard University Press, 303–306. <<https://archive.org/details/JimHillierCahiersDuCinema19601968/page/n317>>

Babac, Marko. (2001). *Kino-klub Beograd: Uspomene*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka.

Бахтин, Михаил Михайлович. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*. Москва: Художественная литература.

Barthes, Roland. (2000 [1980]). *Camera Lucida: Reflection on Photography*. (R. Howard, trans.). New York: Vintage.

Blaževski, Vladimir (ur.). (1988). *Dušan Makavejev: 300 čuda*. Beograd: SKC.

Bloch, Ernst. (1959). *Das Prinzip Hoffnung*, 2 sv. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [(1981). *Princip nada*. 3 sv. (H. Šarinić, prev.). Zagreb: Naprijed]

- Bohm, David. (1996). *On Dialogue*. Abingdon: Routledge. <<http://sprott.physics.wisc.edu/Chaos-Complexity/dialogue.pdf>>
- Boynik, Sezgin. (2014). *Towards a Theory of Political Art: Cultural Politics of 'Black Wave' Film in Yugoslavia, 1963–1972*. *Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research*, 511. Jyväskylän yliopisto: University Library of Jyväskylä [ovaj doktorat sadrži kao dodatke /?/ slijedeća dva Bojnikova eseja, koje navodim jer su mi u ovom naslovu nečitljivi].
- . (2011). "Between Necessity and Spontaneity: The Cultural Policy of Dušan Makavejev". *KINO! Journal*, 15: 87–108. <www.academia.edu/3537741/Between_Necessity_and_Spontaneity_The_Cultural_Policy_of_Dusan_Makavejev>
- . (2012). "On Makavejev, On Ideology". In: *Surfing the Black: Yugoslav Black Wave Cinema*. (Kirn, G. et al., eds.). Maastricht: Jan Van Eyck Akademie, 106–120, 137–152. <www.mediantrop.rankomunitic.org/mediantrop-specijal-mak/163-on-makavejev-on-ideology-the-concrete-and-the-abstract-in-the-readings-of-dusan-makavejev-films>
- Buden, Boris. (2008). "Behind the Velvet Curtain: Remembering Dušan Makavejev's *W. R.: Mysteries of the Organism*". *Afterall*. 18 (Summer), 118–126 [prevodi moji prema neobjavljenom rukopisu].
- Cavell, Stanley. (1979 [1971]). *The World Viewed*. Cambridge: Harvard University Press.
- . (1981). *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press.
- . (1990). *Conditions Handsome and Unhandsome*. Chicago: University of Chicago Press.
- Daković, Nevena. (2019). "Dušan Makavejev: Invisible and Visible Theory". *Lamed-E*. 43: 1–4.
- Debord, Guy. (2006 [1963]). "All the King's Men". In: *Situationist International Anthology*. (K. Knabb, trans. and ed.). New York: Bureau of Public Secrets, 149–153. <<https://libcom.org/files/Situationist%20International%20Anthology.pdf>>
- Dimitrijević, Branislav. (2017). *Slatki film Dušana Makavejeva*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- [Emerson, R. W.]. (1979). *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*. Vol. 2. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Erent V., Rhoads B. (eds.). (1988). *Dušan Makavejev – Eros Ideology Montage*. Praha: Litteraria Pragensia.
- Goulding, Daniel J. (1994). "Makavejev". In: *Five Filmmakers...* Bloomington: Indiana UP, 209–263, 269–271.
- (1977). "Introducing Makavejev". *Ciné-Tracts*. 1.1: 48–50.
- Jameson, Fredric. (2005). *Archeologies of the Future*. New York: Verso.
- Janevski, Ana. (2010). "We can't promise to do more than experiment: On Yugoslav experimental film and cine clubs in the sixties and seventies". MACBA. <www.macba.cat/uploads/publicacions/quaderns_portatils/P_27_Janevsky.pdf> [takode u: Kirn et al. ur. [vidi gore pod Boynik], 46–77].
- Kidrič, Boris. (1950). „Teze o ekonomici prelaznog perioda u našoj zemlji”. *Komunist*, 6. [citira se po Kidrič, Boris. (1979). *Socijalizam i ekonomija*. (V. Merhar, ur.). Zagreb: Globus].
- Kramer, Robert, et Makavejev, Dusan. (1975). "Conversation sur 'Milestones'". *Positif*. 176 (déc.), 18–27.
- Lalović, Dragutin. (2009). „Program Saveza komunista Jugoslavije – konceptijski razlaz sa staljinskim totalitarizmom?”. U: 1948: *Povijesni razlaz sa staljinskim totalitarizmom*. (T. Badovinac, ur.). Zagreb: Savez društava „J. B. Tito” Hrvatske, 137–161.
- Levi, Pavle. (2007). *Disintegration in Frames*. Redwood City: Stanford UP.
- Lukić, Sveta. (1968). *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965*. Beograd: Prosveta.
- MacBean, James R. (1975). *Film and Revolution*. Bloomington: Indiana UP. [Dio o Rajhu i WR, 230–253, skraćen kao Dž. R. MekBin. „Seks i politika: Svetska revolucija Vilhelma Rajha i WR: Misterije Organizma Makavejeva”. U: Blaževski (ur.), 133–147. (I. Damjanović, prev.)].
- Makavejev, Dušan. (1960). „Svetosavska estetika u akciji”. *Telegram* 18. novembar, 10.
- . (1960a). „Široki i duboki repertoar”. *Telegram*. 29. oktobar, 11.
- . (1964). „Ajzenštajn – crveno, zlatno, crno”. U: S. M. Ajzenštajn. *Montaža atrakcija*. Beograd: Nolit, 8–26.
- . (1965). *Пољубац за грџапуцу њаролу*. Beograd: Нолит.
- . (1967). „Uzimam reč na sastanku reformisanog Saveza komunista...”. *Gledišta*. 7: 1125–1127.
- . (1969). „Nevinost bez zaštite”. U: Blaževski (ur.), 167–178.
- . (1971). *Za festival otvorenih očiju* [uvod filmskom programu]. Preštampano u: (2002). *Republika*, 278 (februar). <www.yuope.com/zines/republika/arhiva/2002/278/278_index.html>
- . (1988). „Da poližeš prste! Pokušaj sinopsisa *Slatkog filma* (sa komentarima)”. U: Blaževski (ur.), 237–244.

- . (1988). „WR: Misterije organizma” [scenario]. U: Blaževski (ur.), 179–236.
- . (2008). „Jugoslawische Ambivalenzen”. In: 1968 in Jugoslawien. (B. Kanzleiter, K. Stojaković, ur.). Bonn: Verlag J. H. W. Dietz Nachf, 160–168.
- . (2008a). „Sweet Movie: The Gentle Side of 'Destructive Art'”. *Senses of Cinema*. 47 (May). <<http://sensesofcinema.com/2008/feature-articles/sweet-movie-makavejev/>>
- Matvejević, Predrag. (1996). *Il mondo „ex”*. Milan: Garzanti.
- Michelson, Annette. (1989). „Reading Eisenstein Reading Ulysses”. *Art and Text*. 34 (Spring), 67–77.
- Mortimer, Lorraine. (2009). *Terror and Joy: The Films of Dušan Makavejev*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nikodijević, Milan. (1995). *Zabranjeni bez zabrane: zona sumraka jugoslovenskog filma*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
- Polimac, Nenad. (2007). „Dušan Makavejev: Veliki povratak filmskog 'unutarnjeg' neprijatelja”. *Jutarnji list* (25. kolovoz), 38. i 59.
- Popov, Raša. (1988). „Imago Makavejev”. U: Blaževski (ur.), 53–86.
- Popović, Koča, Ristić, Marko. (1931). *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Power, Nina. (2010). „Blood and Sugar: The Films of Dušan Makavejev”. *Film Q*. 63. 3 (Spring), 42–51.
- Privett, Ray. (2000). „The Country of Movies: An Interview with Dusan Makavejev”. *Senses of Cinema*. 11 (December). <www.sensesofcinema.com/contents/00/11/makavejev.html>
- Програма Савеза комуниста Југославије. (1958). Култура: Београд.
- Radovanović, Goran. (2019). *Slučaj Makavejev ili proces u bioskopskoj sali*. (Film).
- Reich, Wilhelm. (1972 [1966]). *SEX-POL: Essays, 1929–1934*. (L. Baxandall, ed.). (A. Bostock et al., trans.). New York: Random House.
- Sitton, Robert, MacBean, James Roy and Callenbach, Ernest. (1971–1972). „Fight Power with Spontaneity and Humour: An Interview with Dušan Makavejev”. *Film Quarterly*, 25. 2: 3–9.
- Stojaković, Krunoslav. (2019). „...Für eminent kommunistische Lösungen: Die politisch-kulturelle Avantgarde in Jugoslawien, 1960–1970”. Diss. U: Bielefeld. [reprint (2022). Wien: Mandelbaum-Verlag].
- Supek, Rudi. (1970). „Problems and Perspectives of Workers' Self-management in Yugoslavia”. In: *Yugoslav Workers' Self-Management*. (M. J. Broekmeyer, ed.). Dordrecht: Reidel, 216–241.
- Suvin, Darko. (1984). *To Brecht and Beyond*. New York: Barnes & Noble Books / Harvester Press.
- . (1999). „Stoljetna politika: o Jamesonu o Brechtu o metodi”. (L. Čale Feldman, prev.). *Republika*. 5–6: 173–186. [slovenački u: (2016). *Brechtovo ustvarjanje in horizont komunizma*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 249–276].
- . (2006). „Živi rad i rad na življenju (Epikur, Fourier, Marx i dalje)”. U: *Gdje smo? Kuda idemo?* (M. Krivak, prev.). Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 165–209.
- . (2009). *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*. (D. Ajdačić, ur.). Beograd: SlovoSlavia.
- . (2010). *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction, and Political Epistemology*. Lausanne: P. Lang.
- . (2010a [1979]). *Metamorfoze znanstvene fantastike*. Zagreb: Profil.; [prošireno izd. (2016). *Metamorphoses of Science Fiction*. (G. Canavan, ed.). Lausanne: P. Lang].
- . (2010b). „Komunizam i Jugoslavija”. *Up&Underground*. 17–18: 86–95.
- . (2011). „Ekonomsko-političke perspektive Borisa Kidriča”. *Zarez*. 308, 28. IV, 10–11 [proširena slovenska verzija (2011). (G. Cerjak, prev.). *Borec*, 676–680: 116–131, preštampano kao poglavlje 5.1 u: Suvin, 2023]].
- . (2011a). „Emocije, Brecht, empatija naspram simpatije”. (U. Bauer, prev.). *Frakcija*, 58–59: 14–39.
- . (2012). „15 teza o komunizmu i Jugoslaviji, ili dvoglavi Janus oslobođenja kroz državu...”. (M. Mrčela, prev.). *Novi Plamen*, 17: 160–168. [preštampano kao treće poglavlje u Suvin, 2023].
- . (2013). „Staljinizam”. (M. Mrčela, prev.). *Zarez*, 11/2. <www.zarez.hr/clanci/staljinizam>
- . (2016). „Komunizam može biti samo radikalna plebejska demokracija”. U: *Ljevica nakon opovrgnute revolucije*. (S. Pulig, ur.). Zagreb: Jesenski & Turk / Arkzin [u pripremi; original 2016].
- . (2017). *Pouke iz Ruske revolucije*. (M. Mrčela, prev.). Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe. <www.rosalux.rs/all/pouke-iz-ruske-revolucije>
- . (2018). „In the Shadow of Never-Ending Warfare”. In: *Coiled Verbal Spring*. (S. Boynik, ed.). Helsinki: Rab-Rab Press, 353–367.
- . (2019). „Orwell i 1984. danas: genij i suženi pogled”. (A. Žiljak, prev.). *UBIQ*, 25: 262–287.

- . (2020). "Words and Lesions: Epistemological Reflections on Violence, the 1968 Moment, and Revolution (with Particular Reference To Japan)". *Critical Q.* 62. 1: 83–122.
- . (2023). *Samo jednom se ljubi: Radiografija SFR Jugoslavije 1945–72, uz hipoteze o početku, kraju i suštini*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe. 4. izdanje. <<https://rosalux.rs/rosa-publications/samo-jednom-se-ljubi-radiografija-sfr-jugoslavije/>>
- Веселовски, А. Н. (2005 [1940]). *Историјска ђоеџика*. (Р. Мечанин, прев.). Београд: Zepter Book World.
- Vidan, Aida. (1982). "Shredding History". U: Blaževski (ur.), 115–125.
- Vogel, Amos. (1974). *Film as a Subversive Art*. New York: Random House. <<http://web.archive.org/web/20050215171542/www.subcin.com/filmexp>>
- Вучинић, Срђан. (2019). „Социјалистички надреализам: режија Душан Макавејев”. *Београдски књижевни часопис*, 52–53: 93–96.
- Vukos, Milan. (1964). *Kulturni razvitak i uloga Saveza komunista*. Beograd: Sedma sila.
- Williams, Raymond. (1977). "Structure of Feeling". In: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 128–135.
- Wood, Robin. (1970). "Dušan Makavejev". In: *Second Wave*. (I. Cameron, ur.). London: Studio Vista, 7–33.
- Žilnik, Želimir. (2008). "Die Sechzigerjahre waren die kreativste Periode". In: *1968 in Jugoslawien*. (B. Kanzleiter, K. Stojaković, ur.). Bonn: Verlag J. H. W. Dietz Nachf, 153–159.
- . (2018). "WHW Interview with Želimir Žilnik, April 2018". <www.zilnikzelimir.net/essay/interview-zelimir-zilnik-april-2018>
- Žižek, Slavoj (ed.). (2002). *Revolution at the Gates: Selected Writings of Lenin from 1917*. London: Verso.