

MAKAVEJEV KAO SAMOUPRAVNI SKOJEVAC U ZEMLJI ČUDESA: ZANAT I SMISAO UTOPIJSKOG JUGOSLAVENSKOG ANARHOKOMUNISTA¹

(Generacijska i zorli kabasto učevna rapsodija u dva dijela)²

*S odložene nade srce malakše, s ispunjene želje raste stablo
života.
Izreke 13:12*

¹ *Predbilješka iz jula 2025:* Spisi imaju svoje sudbine, konstatirao je rimski pjesnik, a ovdje je dovoljno čudna za napomenu. Tekst je napisan 2019. godine i trebalo je da bude gotov prije kraja godine da bi se odštampao ogledni broj agilnog i po meni iznimnog časopisa *Gordogan* u Zagrebu; PDF paginaciju tog broja sam dobio, ali on nije nikada izašao (poznato je da je bio omrznut u ministarstvu koje je dijelilo potpore za štampu). Takođe nije nikad izašla knjiga mojih eseja *Od Krleže do Makavejeva* u suradnji zagrebačkog i beogradskog izdavaštva, iz meni sasvim nepoznatih razloga – naprosto je pala zavjesa šutnje koju sam dvije godine neuspješno razgrtao...

U hiperakceleriranom kapitalocenu, to znači, na primer, da je zastarjela moja pretkovidna ocjena kako kapitalizam danas djeluje više ispiranjem mozgova nego ubijanjem: danas su mu ekonomski nužne obje ruke, jer osiromašenje narodâ izraubovane planete postaje sve očitiije i moraju se naći drugi krivci. No trebalo bi i drugih izmjena za koje u ovoj dobi nemam energije. Nadam se da esej kakav jest ostaje koristan za bolje bavljenje Makom – koje nužno trebamo.

² Nisam gotovo nikad pisao o filmovima (mada masovno ih gledao – od istog onog Popaja, Snjeguljice i Erola Flina koje Mak spominje pa preko glavnih kinoteka Evrope, SAD i Japana). Da, čitao sam nakon klasika i Pazolinija i Deleza o filmu, ali je prekasno da koketiram s tim žargonom.

Za velikodušno slanje informacija i materijala zahvaljujem prvenstveno Branku Matanu te Darinki Pop-Mitić i Sveboru Midžiću, takođe Borisu Budenu, Branislavu Dimitrijeviću, Mileni Dragičević Šešić, Galu Kirnu, Nenadu Polimcu, Goranu Radovanoviću za njegov odlični film o Maku, Krunoslavu Stojakoviću, Tomu Šakiću i drugaricama vehavejkama, usto za poboljšanja teksta Zorici Đergović Joksimović, Nikici Giliću, Nenadu Jovanoviću i Todoru Kuljiću. Želimir Žilnik podučio me je uz materijale mnogim nepoznatim stvarima i hrabrio me. Posebna zahvala ide dugotrajnoj poznanici Bojani Marijan Makavejev za podatke, susretljivost i kritiku; moram dodati da se moje „vanjsko” i Bojanino „unutarnje” tumačenje ponekad ne poklapaju.

Naslovi i citati ostavljeni su kao u originalu što se tiče dijakritičkih slova, takođe i podvlačenja, za koje je zabilježeno ako su moja. Sve je slike iznašao i poslao mi Branko Matan (osim slike 24), a potpisi pod njima su njegovi uz moje revizije (osim slika 23. i 24. gdje su samo moji).

Imalo upućeni čitalac vidjet će da se ovdje ne bavim, dijelom zbog prostorvremena, a dijelom zbog pomanjkanja znanja i/ili interesa, mnogim središnje važnim pitanjima iz Makavejevlevog konteksta. Njihova lista bila bi duga, a spominjem dva: općenito, samo kratko ukazujem na

DIO 1. Dijakronični pristup i anatomija: porozni pogled i pregled

Lenjin nije samo govorio o drugim stvarima nego Bizmark, on je takođe govorio na drugi način.

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

Ti filmovi bili su oči te revolucije, njena stvaralačka groznica, njen mučan san, njena radost. // Kada se revolucija razbolela, razboleo joj se i vid...

Makavejvljev zaključak o Ejzenštejnu

1. Pristup: o Maku kroz Ejzenštejna

Kad sam ga upoznao, svi su ga zvali Mak, što je inače lijepa crvena biljka koja opaja i može se slatko jesti, a pošto je ljubio životinje – začudio bih se ako ne postoje u svakom njegovom duljem filmu – valjda mu se sviđao i vokativ kojim smo mu se obraćali – „Mače”. A upoznao sam ga dva puta ranih šezdesetih godina. Prvo preko njegovog odličnog kratkog dokumentarca *Parada*, mislim 1962. kad je izašao i bio vidljiv negdje u Zagrebu, a zatim, godinu-dvije kasnije, u sobi Miloša Stambolića unutar redakcije „Nolita”, na Terazijama 27, dakle u žili kucavici Beograda. „Nolit” su između dva svjetska rata osnovala braća ljevičari Pavle i Oto Bihalji: Pavla su nacistički okupatori strijeljali odmah 1941, a Oto je preživio kao zarobljeni jugoslavenski oficir u Njemačkoj za čiji žustri rad kao komunističkog kritičara u Vajmarskoj republici pod pseudonimom Biha nacisti očito nisu bili saznali. Ja sam pak pred dvije godine, na svoje potpuno iznenađenje, saznao od nekog dotad nepoznatog dalekog rođaka iz Engleske i Holandije, koji istražuje povijest svoje austrijsko-jevrejske (burgenlandske) porodice Švarc, a iz koje je moja baka po majci, da sam u nekom vrlo dalekom rodu sa Bihaljima, Jevrejima iz Zemuna...

Mišo Stambolić³ vodio je fenomenalnu seriju *Sazvežđa*, otprilike pregled one lijeve misli koju staljinisti nisu htjeli znati, ali su mrzili, vrlo dobro okarakterizirane prvim naslovom serije, prevodom Eriha Froma o psihologiji slobode (From je kasnije dolazio i na Korčulansku ljetnu školu *Praxis-a*). Za to izdanje ja sam uređivao izbor Brehtovih ese-

samoupravno zlatno doba jugoslavenskog filma, uprkos prisutnim teškoćama (usp. kratak uvod u odličnoj knjizi Levija, 16 i *passim*); posebno, ne ulazim u paralele s nekim radovima grupe *Praxis*, koje samo slabo upućeni prikazuju kao izravnu filijaciju, dok one ne ukazuju toliko na Makovo čitanje koliko na zajednički, mada ne identičan, stav porijeklom iz kolektivne imaginacije i prakse što ga nazivam utopijskim komunizmom (on to izričito potvrđuje u "Jugoslawische", 165). Spominjanje njihovih članova u *Slatkom filmu* kao „Vranicki, Supek” odlično je izabrano: radi se o jednom sociologu i jednom historičaru marksizma, a fale svi oni „čisti” filozofi na koje se brzopleti strani kritičari obično pozivaju. Naprotiv, upravo ova dvojica bili su najvažniji za našu generaciju; s njima sam i ja na zagrebačkom Filozofskom fakultetu imao više kontakta.

Takođe se ne upuštam u polemike, život je kratak. Svi su neoznačeni prevodi sa stranih jezika moji. Neka tzv. „tuđice” objašnjene su u *Glosaru*.

³ Ovih sam dana saznao da je on bio brat Ivana Stambolića, koji je ubijen dok je bio glavni rival Miloševiću u KP Srbije, a Mišo je prešao devedesetih u Kanadu, gdje je i Krležin Oliver Glembar svršio kao *steWARD* na transpacičkoj željeznici (dakle Kanada kao kraj svijeta, *ultima Thule*)...



Sl. 1. Teniski reketi kao balalajke:
Ejzenštejn posjećuje Čaplina.

ja, a Mak je već bio napravio izbor Ejzenštejnovih, pa je Stambolić logično zaključio da bi bilo dobro da se upoznamo, mislim oko godine 1964. kad je Makov Ejzenštejn upravo izlazio, a ja sam uvelike pisao svoj dugi predgovor, „Paradoks o čovjeku na pozornici svijeta (praksa i teorija Berta Brehta)”.⁴ Upotreba kako paradoksa, tako i vrlo starog *toposa* o svijetu kao pozornici – odlično ju koristi, na primjer, *Utopija* Tomasa Mora – valjda je simpatično sazvučila sa Makovim osnovnim stavom koji bih po Bahtinovom tumačenju Rablea nazvao karnevalskim *uncrowning* (*razvenčanie*): svrgavanje okrunjenih (vladajućih) lica, pojmova i odnosa.

Pročitavajući danas Makov virtuozni predgovor Ejzenštejnu „Crveno, zlatno, crno”, pada mi u oči da on počinje slikom iz Holivuda gdje je Ejzenštejn u posjeti Čaplinu, oba poziraju na teniskom igralištu, ali rekete dr-

že kao balalajke, valjda glumeći udaranje o nepostojeće strune.

Ovo mu je primjer za Ejzenštejnovu montažu gdje se sudaraju dvije slike („pojmovi, značenja” [Makavejev, 1964: 9]), a sudar je *odnos* koji iz dva pravi novo jedinstvo. „Dva postaje jedan”, rekao bi Badju, a ja bih, bliže umjetnosti i Maku, rekao da službeno solid-

⁴ Nikako drukčije nije se ovaj esej mogao napisati nego u prvom licu jednine; no trebam reći da je moje poznanstvo s Makom bilo dugotrajno, ali tanko. Godinu nakon upoznavanja 1964, otišao sam na dvanaest mjeseci u SAD, zatim sam godinu povratka u Zagrebu proveo što s advokatima, što u bolnici, i otišao u Sjevernu Ameriku. U Beograd nisam više stizao do kasnih osamdesetih. Ipak sam vidio WR i skoro sve njegove slijedeće filmove, i propagirao njihovo korištenje na mom odsjeku Univerziteta MakGil koji je imao uz književnu takođe teatarsku i filmsku „struju”. Mak je u Kanadi bio vrlo poznat, snimio je tamo dobar dio *Slatkog filma*, kada su upriličena i prikazivanja njegovih filmova i diskusije, ali sam ja bio odsutan na *sabbatical*-u u Kembridžu. Saobraćali smo uglavnom telefonski, ako je bilo poštanskih pisama nisam ih sačuvao, i tako mi je ponekad dao da koristim njegov stan u Parizu sedamdesetih (vidi bilješku 7). Danas je najvažnije spomenuti da mi je jednom prilikom, mislim tamo, poklonio kopiju tiskopisanog nacрта – karakteristična Makova forma poluscenarija polunaznake stavova iza kamere – „SLATKI FILM / Erotična komedija s lakim okusom antipsihijatrije” od šezdeset dvije stranice, „Beograd – maja 1972”. To je jedna od ranih verzija gdje postoji pet ljubavnih parova od kojih su četiri razne verzije Milene, „crno-zlatna, crno-crvena, siva” i „živa”. Konačno, negdje početkom devedesetih u Montrealu, sredinom marta održan je mali simpozij, četiri dana prikazivanja njegovih filmova i diskusije. Opet sam bio odsutan tog semestra, ali sam napisao skicu za svog prijatelja Dona Tiola koji je držao predavanje o njemu. U skici sam naglasio: podjelu svijeta na tri dijela, jugoslavenski utopizam i alegoriju, teme vlasti s političkom utopijom i plebejske rableovske utopije s erotikom i hranom, kretanje od stare ka „novoj” ljevici, te izgon Makov iz Jugoslavije gdje je došlo do razvoda između državne i plebejske utopije, pa onda preostaju samo slobodne enklave, kao Zanzi-bar u *Montenegru* ili tvornica pića u *Co-ca-Cola Kid*-u. Vidljivo je da mi se osnovni stav ovih trideset godina nije promijenio.

ni jedan u situaciji igrališta oscilira između dvije funkcije ili upotrebe – od banalnoga (sprava za udaranje loptica) do nepredviđenoga i začudnoga (sugerirana sprava za sviranje). Upravo tako, u Makovoj oporuci *Rupa u duši*, koja ni po čemu osim duljini ne ostaje za njegovim najslavnijim filmovima, lijepa ružičasta ljubimica svinja trčkara preko, da tako kažem, hegemoničnih ploča za potpis i otisak ruku najslavnijih holivudskih glumica/-aca poput Grete Garbo: od sudara mrtvih velezvijezda uklesanih u kamenim pločama i simpatične svinjice, megadebelo žive i nikako hegemonične ili orne za panteon, nastaje novo značenje. Ono se, kao obično kod Maka, ne uzdiže baš do jasnog pojma nego ostaje napola subliminalno, mnogoznačno i neodoljivo, prilično sardonično ali us-to sa crtom žalosti (megaironiju Mak je imao uvijek, tuga mu se uvukla nakon izгона iz SFRJ).

Makov predgovor nastavlja listom Ejzenštejnovih sedam (svršenih) filmova, koje razvrstava u tri grupe: prva su četiri remek-djela 1924–1929. godine – dakle, danas znamo, prije pobjede staljinizma – „na istu crvenu temu: klasna borba; borbа ugnjetenih za hleb, pravdu, slobodu, za samosvest, samoupravu”, i ovako ih ocjenjuje:



Sl. 2. Betonski blokovi s potpisima i otiscima ruku i stopala ispred kino-dvorane Mann's Chinese Theatre, Holivud. Tekst: Love to you all, Shirley Temple, 14. 3. 1935.



Sl. 3. „Simpatična svinjica” Skaut trčkara preko „ploča za potpis i otisak ruku najslavnijih holivudskih glumica/-aca” – kadar s kraja „Makove oporuke”, filma *Hole in the Soul* (*Rupa u duši*) iz 1994. u produkciji BBC-a za Škotsku.

Agit-plakatski ton kojim su rađeni ovi filmovi nimalo ih ne degradira. U čistoj dokumentarističkoj fakturi snimljeni, gotovo muzički organizovani, ovi filmovi su nabijeni patetikom življenja istorijskog trenutka onih koji su „ništa”, a biće „sve” na samom prelazu iz ništavila u postojanje, iz predistorije u istoriju ljudskog društva. Sekvence ovih filmova, jedna za drugom, uzbuđuju mogućnošću akcije preuređenja sveta iz poretka koji vlada ljudima u poredak samih tih ljudi. (Makavejev, 1964: 12)

„Mi nismo ništa, a bićemo sve” potiče iz srpskohrvatskog prevoda *Internacionala* (koja se citira pred kraj *Parade* – pa opet u *Čoveku i Nevinosti* kao oslobodilački pandan Rajkinom orgazmu i Aleksićevom spasu u zadnji čas, a ne bih se čudio da se koristi i u kasnijim Makovim filmovima). A „prelaz iz predistorije u istoriju ljudskog društva” stan-

dardni je sinonim Marksa i osobito Engelsa za prelaz iz klasnog u besklasno društvo, dakako putem revolucije odozdo. Oba su ova stilema bila poznata ako ne svakom čitaocu *Borbe*, a ono svakom polazniku Narodnih sveučilišta, a pogotovo članu SKOJ-a, iz prvih desetak godina nakon 1945, te ovdje označavaju Makovo potpuno, mada vrlo lično obojeno, prihvaćanje idealno komunističkog preuređenja svijeta; tome ću se vratiti, kao i „dokumentarističkoj fakturi”.

Druga je faza Ejzenštejnova duga mu muka 1930-ih s odbačenim projektima i pljuvanjima po njemu plus „najgori” mu film *Aleksandar Nevski* (1938). A konačna je faza dvosmislena apoteoza dva dijela *Ivana Groznog* (1945–1948, dio 2. nedovršen zbog nagle smrti, objavljen nakon Hruščovljevog referata o Staljinu), kada režiser „više nije onaj ljubavnik stvarnosti i revolucije kakav je bio u svojim prvim filmovima, nego mesečar čiji je svet sav od neobičnog gustog sna natopljenog svečanošću i stravom” (1964: 11). Ili još bolje, u *Ivanu Groznom*:

Sve je prepuno straha, sumnje i nepoverenja. Čeka se nož u leđa, zidovi imaju oči ogromnih svetaca, tamni uglovi dvorana prisluškuju svaki razgovor. Bije se bitka za vlast, groznu, carsku, monolitnu, za svemoćnu rusku državu. Bitka se bje splotkom, zaverom i političkim ubistvima! (1964: 13)

Usto je ta posljednja faza „ponovno progledavanje preminulog genija, koji i dalje, mrtav, sablasno stvara” (1964, 13): mnogo prije Deride, Mak je shvatio sablasti, pa i „sablast komunizma” (kako počinje *Komunistički manifest*) – dakle smrt i preporođanje.

Najkraće: od Ejzenštejna – i bar toliko od često drugačijeg Dzige Vertova – Mak je prihvatio kako neke konstitutivne tehnike, tako i korištenje što izravnijih „ulomaka života” unutar dramaturške umjetnine, tako „aktuelne parole, dokument[e] sa ulice, dnev[n]e šlager[e]” (1964: 12). A nije prihvatio, jer SFRJ pedesetih nije bila RSFSR dvadesetih, potpunu ugrađenost (*embeddedness*) u političke potrebe vlasti, što znači da se gledaocem precizno kormilari prema ispravnom ideološkom zaključku. Dva su problema ovdje: prvo, tehničko-psihološki, *može li se to postići* ili je to u slučaju sofisticiranog gledaoca iluzija; drugo, moralno-politički, *sve ako može, valja li to postići*, ako će to monolitna vlast koristiti za vlastito učvršćivanje, kao na primjer kod glorifikacije Hitlera kod Leni Rifenštal. Makov će odgovor biti takva dijalektička montaža koja destabilizira monolitnu ispravnost značenja i traži dijalektički fleksibilan tip gledaoca (više o tome u zaključku). On dakle ne prihvaća umjetnost kao naprosto slavljenje, koje međutim može i mora takođe postojati, nego samo kao kritičku simpatiju s horizontima neke vlasti i njenom koristi za plebejske klase – čije je naličje rastuće neslaganje s jednostranim ekonomizmom i monolitizmom (čini se da je i Ejzenštejn tuda smjerao u tridesetima, vidi Michelson).

Prekinut ću ovdje s Makom o Ejzenštejnu jer mene – a zapravo i autora – više zanima kako koristiti ovog drugoga za razumijevanje prvoga. Na primjer, na Maka se u kritici obično primjenjuje točno takva trihotomija odnosno dihotomija, „presečen[a] nevi-

dljivim rafalom" (1964: 11): prvo je mladi i vatreni komunist dokumentaraca i prva četiri filma, od *Čovek nije tica* do uključivo *WR* (mada ostaje da se ispita nije li *WR* više prelomno nego li kulminaciono djelo) – recimo 1953–1971, od Makove dvadeset prve do trideset devete godine. Drugo je pljuvanje službene Jugoslavije po njemu povodom i nakon *WR* – prvog njegovog filma nakon studentskog bunta 1968, zadojenog atmosferom te „nove ljevice”; zatim izgon iz voljene zemlje 1973, navodna katastrofa *Slatkog filma*, i duga mučna potraga za mogućnošću snimanja, te još četiri „drugorazredna” djela sve do filma *Gorila se kupa u podne*, dakle 1974–1992, do njegove šezdesete. Treće je – dodajem ja kao minimalni ispravak, mada ću takođe pokušati da bar otpočnem s ispravljanjem sheme o dubokom padu u drugoj fazi – trijumfalna koda *Rupe u duši* (1994). Makovim rječnikom gore moglo bi se reći da preminuli genije, koji je i dalje živ, toplo, lukavo i subverzivno, mada sa skresanim mogućnostima i kompromisima, „sablasno stvara”.

2. Novi i stari organi: od *Parade* do *Nevinosti bez zaštite*

2.1. *Parada*

Silno je u mene udarila Makova *Parada* (1962), njene se atmosfere sjećam cijelog života. Kao što mi je to mnogo kasnije objasnio Kavel, neka sjećanja na filmove viđene pred mnogo desetljeća „grickaju nas i zanovijetaju tako živo (*nag as vividly*) kao trenuci djetinjstva” (Cavell, 1979: 17). Nijedan detalj nije mi ostao u pameti do ponovnog pregledavanja za ovu priliku, nego duboki dvostruki utisak: prvo, nasmijane proslave, drugo, nikako službeno ulaštene ili lakirane (kakvi su ponekad bili „filmski žurnali” s vojnim paradama, proslavama i slično, a i same parade koje su znale po sovjetsku trajati do šest sati) već viđene iza kulisa ili bolje u pripremama što učesnika, ali još više gledalaca. Zapravo bih rekao da su učesnici i gledaoci duboko izmiješani, kao da su dvije funkcije jedne te iste zajednice, koja je ovom prilikom ovlastila armiju, važna industrijska poduzeća i mlade da pokažu ostatku gledalaca najčvršće osnove daljeg razvoja: nezavisnost i industrijalizaciju. Prisutne industrije su (bar) iz Srbije, Hrvatske i Slovenije, parola „bratstvo-jedinstvo” od više dijelova doslovno se montira pred našim očima, kao da su čitali Ejzenštejna. Mak tu dakle afirmira svoj simultano zaljubljen i ironičan pogled iz puka i kroz puk (plebejce) na postrevolucionarni život: pučke su sve pjesme, svakodnevni i paradni – tada narodni kao i službeni – citati su i plakati.







Sl. 4–8. Kadrovi iz dokumentarnog filma *Parada* (1962).

Najjasnije emblematične su mi tu dvije epizodice. Prva je dječak sav umotan u zastavu s petokrakom, lijepo izvezenu pri vrhu: okrenut nama leđima, on se potpuno upijao u veliki izlog neke trgovine na jednoj od glavnih ulica: zastava je refunkcionirana za grijanje tijela u hladno majsko jutro. Druga je kad se odmah na početku donose ovce i svinjice za iće i piće nakon parade – proslava nije ograničena na nju niti prostorno niti vremenski. Ne zatvaraju se oči ni pred društvenim pritiskom: učiteljica vuče zakašnjelu djevojčicu, fiskulturnik muštra svoju grupu djece da slijedi ravnu liniju, milicioneri su česti i važni održavaoci reda.⁵

Ipak, to je sve u svemu utopijski balkanski anarhokomunizam koji sam sebe, kao barun Minhauzen, za perčin izvlači iz blata i bijede: nikako slika neke *Gesellschaft* (društva) nego jedne *Gemeinschaft* (zajednice), u koju bar taj dokumentarac od deset minuta vjeruje isto tako kako je Ejzenštejn vjerovao u „preuređenje sveta iz poretka koji vlada ljudima u poredak samih tih ljudi” (Makavejev, 1964: 12).

⁵ Poznato je da je Makavejev od rana imao česta okapanja s formalnom i neformalnom cenzurom; prvi njegov potpuno zabranjeni rad izgleda je *Spomenicima ne treba verovati* iz 1958, gdje djevojka pokušava seksualni odnos s ležećim muškim kipom (Goulding, 1994: 211). Za *Paradu* je od njega traženo da krati neke kadrove (Mortimer, 2009: 9); od Bojane Marijan Makavejev saznajem – telefonski razgovor i dva imejla (9–2019) – da se radilo o manje od jedne minute, i to o kadrovima gdje Tito izlazi iz bijele limuzine, prilazi mu Ciganka gatara da mu prorekne budućnost, „miš beli sreću deli”.

Mak je uopće majstor dva ejzenštejnovska sudaranja: prvo, slike i muzike, koja je ovdje brza i vesela, narodne pjesme za kola, partizanske pjesme, a i poneki ča-ča-ča; drugo, sugestivnog, specifično simboličnog slikovnog detalja gdje „manifestni sloj” traži „latentno” dešifriranje,⁶ od kojih me je frapirao jedan od crno-bijelih portreta Velikih Predaka što se u *Paradi* vještaju s prozora mnogokatnice, dakle imaju recimo šest-sedam metara visine. Uz mučenike za Stvar – odmah na početku su sedam sekretara SKOJ-a ubijenih pod kraljevom diktaturom, po kojima su buntovni zagrebački studenti htjeli 1968. preimenovati sveučilište – tu je Marks (takve Titove slike nema, mada ga se vidi kad izlazi da pođe na paradu), a ponajviše Lenjin koji se preko dva i po kata leluja i gužva na vjetru, „jugoslaviziran” dodatkom obilne kravate, ali nikako poslušno fiksiran. Ta se slika (u 3:30 minuti) onda autocitira u *Ljubavnom slučaju* (u 7:30 minuti) kao uvod šetnji Beogradom, te ću se tome vratiti u odjeljku 2.3.

2.2. Čovek nije tica i otvorena naracija

Drag mi je prvi Makov cjelovečernji film *Čovek nije tica: ljubavni film* (1965), već zato što pokazuje kako njegovu karakterističnu polifoniju s rezovima i srazovima kao metod stalno otvorene topike i simbolike, tako i njegovu ironiju i sarkazam usmjerene protiv službene dogme, krutosti i pompoznosti, uvijek suprotstavljene lirskoj žici i osnovi obožavanja ljubavi, seksa i ženskog tijela kao i u svojevrsnoj *ne*-otuđenosti u životinjama i djeci. Prva je ovo puna prilika da se okuša i načne specifična Makova naratologija. U tradiciji dadaizma i nadrealizma (a u filmu onoj Vigoa i Ruša [Rouche]), ona rezolutno odbacuje monolinearnost jer odbacuje monokauzalnost i monofoniju; rađe se povjerava veoma vještoj kameri iz ruke koja tijesno prati likove kao i ubacivanju ili „urezivanju” dokumentarnog, odnosno komentatorskog materijala. Političko-egzistencijalni ekvivalent toga Mak je sredinom sedamdesetih ovako formulisao: „Mi smo se uporno borili da na filmu takoreći 'prikažemo stvarnost'. Mene su veoma zanimali krupni planovi ljudi koji rade, želio sam da se u njima osjeti zrno pijeska pod radnikovim zubima [kao u *Čoveku*, op. D. S.]. Takve senzualne slike za mene su vrlo važne” (Goulding, 1994: 68). Fabula sazdana od takvih montaža atrakcija i komentara ostaje ipak jedinstvena na metaforičkom planu ukupnog utiska svih konotacija – mada u ovom filmu ne baš potpuno, Mak se još uči ispreplitanju radnji. A valja i priznati da je katkada, u nekom, kako je sam rekao, „samoubistvenom porivu” (Kramer, Makavejev, 1975: 26) ostavljao gledaoce u prevelikoj nesigurnosti.

⁶ Usp. Makavejev, 1964: 14. Ne mogu ulaziti u očigledno središnju a osebnju varijantu freudizma u Makavejeva, možda preko njegovog studija psihologije i Huga Klajna? Rajha kao i Froma kritizirali su s lijeva i desna zbog pokušaja da spoje Frojda i Marksa, koji je i Makov (u *WR*, Frojdova slika na zidu blagonaklono gleda na Jagodu i Milenu). Kasnije, to je još zanimljivije pokušao i Markuze u *Eros and Civilization* (1955), pa onda u *One-Dimensional Man* (1964) gdje, vrlo paralelno nekim stavovima *WR*, naoko širokogrudna (*permissive*) atmosfera liberalističkog individualizma jasno podržava *status quo* smanjenjem želje za korjenitom izmjenom društvene nepravde (v. Levi, 2007: 28–29).

Već je Vertov prikazao rad na visokoj peći – kao i u telefonskoj centrali – ali je našao vrlo malo sljedbenika: industrijskih radnika po pravilu ni u sovjetskom ni u zapadnom filmu nije bilo (v. Durgnat, citiran u Mortimer, 2009: 77). Ako se ne varam, ovo je prvi i posljednji put da Mak koristi ejzenštejnovski kolektiv, a k tome još neke skicirane radničke klase u teškoj industriji, fetiš svakog lenjinističkog pokreta i ideologije. Hrabra je ova tema zasnovana na međudjelovanju dviju individualnih parova i radnog kolektiva topionice. No radnička je to klasa koja je zapravo došla izravno sa sela – u okolini Bora usto iz jednog veoma zaostalog kraja – u nove metalne tvornice, i donijela sa sobom ne samo sirove ukuse u muzici nego i odnos patrijarhalnog mačizma u braku fizičkog radnika Barbulovića, a na višem nivou, da tako kažem, ne sasvim odsutan u paru inženjera-montera Jana i frizerke Rajke. U filmu je to popraćeno naznakom nadgledničke i komandne uloge Komunističke partije, možda nužne u ovom sirovom kaosu i naporu, ali svakako krute i elitne: rukovodilac komiteta KPJ užasnuo naređuje skidanje velikih panoa sa slikama žuljavih radničkih ruku (dobrodošlih u *Paradi!*) iz hale gdje se održava koncert.

Čini mi se da film koleba između dvije jezgre. Prva je nepoštedna grubost pejzaža i ljudi topionice, koja ne samo što ulazi pod kožu i zube radnika nego je i metaforički prisutna kao vatreno-energetski raspon unutar protagonistâ gdje se „banalnost i dragocjenost svakodnevice miješa s još nečime u nama, što može opeći one koje mrzimo i ljubimo” (Jean-Claude Morellet, citiran u Mortimer, 2009: 67–68). Druga je sloboda od stege i hipnotizma kao monolitnog pritiska pod kojim žrtva „može da radi i izvršava ubistva”: „I mi tako živimo. Gledaš, oči nemaš”, shvati ugnjetena Barbulovićeva supruga (nikada ne saznajemo njihova lična imena). Istina, obje se simbolike sreću u pitanju može li čovjek poletjeti kao ptica, mogu li ljudi u seksu – pomoću orgazma, pa eventualno i u fizičkom radu – pomoću mašina, levitirati u zdravu tjelesnu groznicu. No i tu ima kolebanja: naslov je često tumačen negativno, kao ljudska nemogućnost da se uzdigne iznad društvene sile teže. Međutim sasma je moguće da je on preuzet iz Brehtove velike pjesme o krojaču šesnaestog stoljeća koji je pokušao poletjeti sa vrha katedrale pomoću tekstilnih krila i razbio se; sarkastični biskup zaključuje: „Čovjek nije ptica / Nikada čovjek neće da leti...” Od samog početka, Makov individualizam uključuje pravo na ljubav, na ljutnju i na lične probleme (intervju s Mišlom Simanom, citiran u Mortimer, 2009: 4). Ali mnogo toga ostaje pojednostavljeno naznačeno, najočitije u liku Jana, i potpuno je razvijeno u *Ljubavnom slučaju* dvije godine kasnije. Ustvrdio bih da je to Maku bilo sasvim jasno, te je podnaslov prvog filma pretvorio u naslov fokusiranog drugoga, *Ljubavnog slučaja ili tragedije službenice PTT* (1967).

Preostaje da je *Čovek nije tica* ne samo hrabar nego i mjestimično briljantan film, takoreći nepotpuno izbrušeni dijamant, i da su već takvi vidovi bili dovoljni da izvrše duboki upliv na druge beogradske filmadžije, pa čak da nakon prikazivanja u Njujorku ranih sedamdesetih bude u dvije glavne novine uvršten među deset najboljih filmova godine (v. Polimac, 2007: 59).

2.3. Prvi vrhunac: *Ljubavni slučaj*

Nerado zanemarujem mnoge divne sekvence *Ljubavnog slučaja*, recimo visoko stručno pravljenje štrudle od višanja uz trijumfalni marš iz *Aide* (tješe me lijepa tumačenja u Mortimer, 2009: 30–31, 208–210); ili pak, kao u *Paradi* i nekim ranijim dokumentarcima, ne samo manifestno situirajuću nego i latentno alegorijsku ulogu Beograda.⁷ Mak je ovdje, u prvom od svojih vrhunskih beogradskih filmova, naprosto zaljubljen u ovaj grad koji se stalno gradi, pregrađuje, huči i nekud stremlje. Kamera mu je proždrljiva, hoće da vidi i obuhvati što više, ništa ljudskoga ni neljudskoga nije joj strano. Nema za kameru razlike između „igranog” i „dokumentarnog” filma, čim se otresemo empiricističko-„realističkih” mjerila oni su epistemološki jednakovrijedni (mada ne identični); „fikcija” je alegorijski psihički dokument dubina ispod, iza i kroz vertovljevske kino-oko – oči kamere i mozgove iza nje. U kasnijem intervjuu, Mak to ovako karakterizira:

Uvijek sam osjećao da dokumentarne materijale koristim kao fikciju, fikciju sazdanu od drugačije supstance... Uvijek sam mislio da fragmenti dokumentaraca u mojim filmovima žive novim životom, da zadobiju nov kvalitet pa čak i novi smisao. (sa Benayounom i Cimentom, citiran u Mortimer, 2009: 111)

Nasuprot mračnoj provinciji Bora u prvom filmu, svrha je opuštena šetnje Izabeline po sunčanim i sjenovitim ulicama nakon slike Lenjina, takoreći pod njegovim pokroviteljstvom, ili recimo vještog balansiranja njene svijetle pojave preko gradilišta, da nas ovaj iskričavi, vitalni, nečisti i razbarušeni grad uvede u individualni, ali rekao bih simbolički „ljubavni slučaj” Izabeline erotike. Ne može se zamisliti da bi Ahmed tako šetao ovim za njega „modernim” gradom (kako on zabrinuto karakterizira Izabelu). Cijela je ova epizoda popraćena himničkim refrenom pjesme „Jugoslavijo”, takođe prisutne u *Paradi* – one poslijeratne Nikole Hercigonje, ne one iz sedamdesetih – koji podvlači borbu i slobodu: „Jugoslavijo, narod te slavio...” Beograd je glavni grad te Makove zemlje, a kad je svog slavljenika izbacio (i onda se na koncu narod raskolio i zemlja raspala), ostat će mu „rupa u duši”.

Ovdje mogu samo ukazati na jezgro filma, ono što Breht zove „događaj iza događaja” u njemu. Jezgro filma je individualna sloboda i sreća egzemplificirana seksualnom slobodom, gdje se sasvim nedijalektički sukobljavaju dva nespojiva stava. Prvi zauzima Izabela, blondinka koja radi u telefonskoj centrali, a drugi – ispostavlja se mnogo sumnjiviji – takođe simpatični Ahmed ili Meho, sanitarni inspektor za deratizaciju (i profe-

⁷ U *Poljupcu*, Mak nakratko spekulira o vjerovatnoj osobini beogradskog mentaliteta da njeguje „veštin[u] prepričavanja običnih događaja koji tačnim opisom, bez ikakvih dodavanja, postanu dramatični, poetski, bizarni...” Beograd mu je „taj samopouzdana grad-dečak, brbljivko” (Makavejev, 1965: 99). Ovo je bez ikakve sumnje takođe alegorija, o kojoj vidi: Dio 2, 1.3. Početkom sedamdesetih, ton se mijenja zbog „jada kulturnog i političkog života” koji ne zna kako da primi naviruću „deklasiranu masu” (Makavejev, 2002). Klasične stranice o tome mogu se naći kod Lukića (109ff. i *passim*), kojeg je Mak još u *Poljupcu* rapsodično primio.

sije su sugestivne: uspostavljanje veza naspram uništavanja službeno – i ovdje stvarno – štetnih živih bića).



Sl. 9. Eva Ras kao Izabela u filmu *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (1967).

Etnički, ali važnije ideološki, Mak odabire tu dva ekstrema Jugoslavije: najrazvijeniju seksualnu slobodu bogatijih sjevernih ravnica i gradova nasuprot najpatrijarhalnijoj rigidnosti bijednog seljaštva i palanke, te je Izabela seksualno aktivna Mađarica iz Vojvodine dok je Meho, sudeći po imenu, iz muslimanske tradicije Bosne pojačane njegovim odgojem kao siročeta u armiji, uštogljen i nesiguran u modernom velegradu. Oboje su lijepi i mladi, ali *à la longue* Ahmed se propije, i pri pokušaju samoubojstva (tako mi se čini, incident u bunaru nije sasma jasan) prouzrokuje njenu smrt, možda ne svjesnom namjerom, ali svakako podsvjesnom netolerantnošću. Svjesno ili ne, Mak slijedi Brehtovu *Spannung auf den Gang*, a ne *auf den Ausgang* – „napetost unutar razvoja ili hoda”, a ne „napetost prema ishodu”: Izabelino mrtvo tijelo vidi se rano, prije prvog zagrljaja, mada okolnosti ostaju lukavo nerazjašnjene. Stoga svršetak nikada nije kulminacija koja razrješava sve dileme: kod Brehta ishod treba često shvatiti po suprotnosti kakvu naracija publici jasno sugerira, a kod Maka kao otvorenost prema životu koji teče, često (misteriozno i alegorijski) i nakon individualne smrti. Možda u istu rijeku ne možeš dva puta stupiti, ali se možeš premjestiti nizvodno.

U simboličkom jezgri *Ljubavnog slučaja* duga tradicija prestupnog ekstatičkog erotizma, predstavljena starim crno-bijelim slikama uvodnih kadrova, sreće se sa socijalističkom tradicijom Furjea, Bebela, Engelsa i Kolontajeve u kojoj je položaj žene izričito mjerilo za civilizaciju svakog društva. Sad po Ejzenštejnu, recimo onome Makovog favorita *Staro i novo*, situacija bi bila boljševički crno-bijela: patrijarhalni Meho ne može iz-

držati samoupravnu slobodu ljubavnice. No Makov film je zamršeniji – Izabela, ne izdržavši njegovo službeno odsustvo, podliježe upornom udvaraču poštaru i zatrudni, zatim pomišlja na ilegalni pobačaj, postaje izuzetno nervozna i odbija Meha, što je uzrok njegovog pijanstva. Implicirano obrazloženje razlaza temelji se, ne znam koliko uvjerljivo, na Izabelinoj seksualnoj potrebi, no ako već govorimo o otuđenju u siromašnom i još uvijek zapravo zaostalom društvu svi su/smo manje ili više, a usto i različito, otuđeni. Štoviše, primitivna empiricistička retorika kriminalističkog eksperta kao i brzopleta odluka milicije da se radi o ubojstvu prikazuju krutosti službenog crno-bijelog sustava. Ta su dva uzročna sustava, crno-bijeli – ili novo–staro – nasuprot različitim intenzitetima i tonaliteta sivoga ili šrafiranoga, po meni u filmu vrijednosno gotovo uravnoteženi pa je sud analogan, a ne digitalan, što znači da uvelike zavisi od gledaoca.

Ipak, Izabela je očigledni protagonist filma, i njena smrt samo je poluironično nazvana tragedijom. I opet sasvim brehtovski, na početku filma dvije plakativne parole ukazuju na taj sadržaj. Prvi je: „Hoće li biti reforme čoveka?” Drugi je ironično protupitanje: „Hoće li novi čovek zadržati neke stare organe?” Organi su tu ideološki, ne biološki, a odgovor filma po meni ipak više naginje k tragediji: prvo, ti su „organi” i te kako zadržani u Jugoslaviji (i u Partiji čiji je član inspektor Ahmed, a bio je i Mak).⁸ Film je konačno na strani kako mrtve žene tako i nesretnog ljubavnika (vidi o njemu Mortimer, 2009: 115–117), koji su u čudnoj završnoj epizodi ponovo pronađeni, nasmijani i skladni par: taj re-funkcionirani i subvertirani *flashback* je po svoj prilici *flashforward*, neostvarena mogućnost razotuđenja čije doba, nažalost, još nije nastupilo, ali latentno traje. Za razotuđenje, dakle sreću, uza sva bogata nijansiranja, sloboda ne može biti samo ekonomska nego mora biti i tjelesna, naime integralna: ne samo, kako bi From rekao, (građanska) sloboda od nego i (komunistička) sloboda za. Borba za kruh – i čokoladu – važna je, ali nema pravde ni slobode bez „samosvesti i samouprave”. Po Epiktetu, sloboda je naprosto pravo da živimo kako hoćemo: a Marks dodaje, unutar nekog solidarnog udruživanja koje to omogućava. To će se razlistati u Makov središnji stav.

Ne znam mogu li u ovom brzo pisanom pregledu dovoljno bogato okarakterizirati taj stav – Breht to zove *Haltung*, držanje – koji (uz talent) implicira sve ostalo. U terminima Ernsta Bloha, utopizam je to koji je u tom času, uvjeren sam, bio „realna mogućnost”, što ga je *Ljubavni slučaj* usidrio u nastavak dosta realnih entuzijazama gledalaca i

⁸ Usto, a nije moguće da to Mak nije znao, „organi” su u žargonu KPJ/SKJ bili vezani s funkcijom vlasti, i kao takvi nisu mogli odumrijeti nego zajedno sa državom: organi narodne vlasti, organi milicije... Ne znam otkuda taj leksem, zvuči mi sovjetski; semantički, organi su dijelovi *organi-zacije* (u kapitalizmu na primjer dijelovi *organi-grama* iliti *organization chart* svih velikih korporacija). Najslavniji mu film WR više voli *organi-zam*. *Nota bene*: godine 1972. izašao je *Anti-Edipe* Deleza i Gatarija koji mi je Mak najtoplije preporučio, te sam ga našao otvorenog na stolu u njegovom pariškom stanu blizu *Porte d'Orléans*, gdje sam povremeno u ponekom proljeću smio oko tjedan dana odsjesti kada Bojani i njemu nije trebao. Jasno mi je zašto je autor *Misterija organizma* bio oduševljen (ja sam imao interesa, ali i rezervi), a usto se pitam da li je stilem o „tijelu bez organa” već bio kurzirao Parizom u nekom obliku – možda eseja – prije tog filma. Svakako tu postoji Makova dubinska konvergencija koju valja kritički preispitati, imajući na umu i bogato Delezovo bavljenje filmom, a ne držati se Rajha kao pijan plota. Subverzivan i tu, Mak je volio organe bez tijela: glavu, falus, pa i ruke...

učesnika *Parade*, slaveći ovaj utopijski horizont kao „valjan i značajan” (Wood, 1970: 21). No s druge strane otvaraju se i nove dileme duljeg filma, kao već u *Čovek nije tica*, pa ta utopija nije ejzenštejnovski sigurna u svoju realizaciju. Nasuprot energično borbenom glasu Ernsta Buša pred kraj, koji zakašnjelom imitacijom boljševizma pjeva „Naprijed vrijeme!” (*Vorwärts die Zeit*), rodonačelnik ove tradicije Morus dao je i tu oprezni signal: svoju *Utopiju* završava napomenom da se takvom stanju više nada nego što ga očekuje.

2.4. *Nevinost bez zaštite*, ili spoznaja kao zanat

Dadaistički i nadrealistički *objet trouvé* *Nevinosti bez zaštite* sretnim je slučajem razrastao do *film trouvé*. To je eponimni film akrobata Aleksića, koji je Mak isprepleo, prvo, kolažem s naknadnim diskusijama i dodacima učesnika tog filma, a drugo i najvažnije, sa dokumentarnim fragmentima o nezaštićenom narodu okupirane Srbije 1941–1944. (vidi puni popis dvadeset pet elemenata u Makavejev, 1969 [1988]: 170–171). Izmijenio je dakle jezgro od melodrame *self-made* plebejca-snagaša nasuprot podlom bogatašu prema kolektivnoj težnji ka slobodi, kao u *Čovek nije tica* simboliziranoj letenjem, mada ovdje, valjda jedini put kod Maka, bez seksa. Oni dijele snagu i podvig kao ideale, te pobjedu koja otvara horizonte sreće (usp. 1969 [1988]: 177).

Neki su kritičari primijetili „šarmantnu neadekvatnost” (Goulding, 1994: 224) Aleksićevog originala. Slažem se: ta je naivnost takođe primitivna i siromašna, svedena isključivo na fizičke podvige i pothvate po modelu Daglasa Ferbenksa i Meri Pikford te možda Džonija Vajsmilera ili čak Mačistea – a o govornoj koloni što manje kažemo, to bolje. Ova naivnost ima dvije denotacije: fizičku snagu i hrabrost, te oslobodilački horizont poniženih i ugnjetenih plebejaca; no ovi takođe konotativno prenose ktionično ili prizemno društveno porijeklo i prodornost Ejzenštejnovih „atrakcija” u cirkusima i sličnim uličnim i sajamskim zabavama. Mak toplo simpatizira sa sva tri ova smisla, koja sâm često koristi, a njegovi dokumentarni dodaci prebacuju žarište na slobodu i njenu suprotnost, fašističku demagogiju okupatora i koljačkih nedićevsko-ljotićevskih kvislinga suočenu s jednim od Makovih najupečatljivijih kadrova, djetetom koje agonizira na slami. Naknadni pak snimci Aleksića i preživjelih suigrača četvrt stoljeća kasnije povezuju prva dva sloja u afirmaciju života, na grobu i preko grobova, uključujući, rekao bih, drugar-sku no brehtovski distanciranu aluziju na Tita (usp. Levi, 2007: 20–21).

Ovdje bih volio da se pozabavim Makovim *zanatskim etosom*, naime središnjim, neizbježno društveno i čak klasno usidrenim karakterističnim stavovima, ponašanjima i horizontima. Slijedim Benjamina i njegovog prijatelja Brehta koji su inzistirali na stavu intelektualca, a posebno filmskog režisera, ne samo prema procesu proizvodnje nego i *unutar* njega: u sve više postvarenom i po-robljenom svijetu masovne proizvodnje robâ i njihovih poluropskih potrošača ispranih mozgova, valja se brinuti kako obnoviti vrijednosti komunalnog ili zajedničarskog iskustva i tradicije. Egzistencijalno, intelektualci nisu ni kapitalisti, koji žive od organizacije i eksploatacije živog rada drugih, niti ma-

nuelni radnici, a od široke mase „srednjih klasa” (namještenika i slično), između moćnog i bogatog vrha te obezvlaštenih i osiromašenih fizičkih radnika, razlikuje ih upravo izravni i lični odnos prema svojoj radnoj materiji i uronjenost u nju. U Brehtovoj dramaturgiji intelektualac je zanatlija koji vlada tehnologijom istraživanja, kako razmišljanja tako i pripovijedanja (recimo Azdak ili Galileo – v. više u Suvin, 2016; Suvin, 1984). U jednoj od njegovih historiozofski vrhunskih pjesama „Krojač iz Ulma” – original *Ulm 1592* – iz koje držim da je Mak uzeo naslov svog prvog duljeg filma, protagonist mu je i junak *malogradski zanatlija-letač*, neka vrsta pradjeda Aleksićevog. Istina, sašivena krila ne omogućavaju mu letjeti, on se slama na tlu, ali dakako u dvadesetom stoljeću lete najprije sve armije (poput njemačkih avijatičara u *Nevinosti*) da bombardiraju šmitovske „neprijatelje” – urođenike, civile, pa tek onda druge armije; konačno, negdje od sredine stoljeća lete mnogi od nas, a kasnije čak i gotovo svi *masovni turisti*.

Službeno „igrani” i „dokumentarni” dijelovi, koje sam započeo razmatrati u 2.3, epistemološki su ne samo jednakovrijedni nego zapravo i konsupstancijalni. U prvom redu za Maka, kao i za Marksa, svi mi ionako živimo između redova naše imaginarne mozgovne enciklopedije, unutar njenih horizonata i ideologija. Drugo, čim se neki entitet službeno katalogiziran kao fakt prometne u podanika zapravo čudesne i utopijski otvorene „zemlje filma” (vidi Makov intervju u Privett, 2000), on postaje vrsta fikcije, izmišljene slikovno-zvučne stvarnosti koja tu enciklopediju deformira da bi ju – u najboljem slučaju – ispravila i razotuđila u životniju i pravedniju. Ovo je dubinska pouka dviju revolucija, u kojima je ljubavna afera kina i komunizma prošla sve probleme koje u svojim erotskim parovima razmatra Mak, između polova ekstaze i ubojstva. Radi se tu, prvo, o ruskoj sovjetsko-lenjinističkoj u svom prvom desetljeću, prenijete putem Vertova i Ejzenštejna (pa onda Dovženka i Pudovkina, a začudo je bio čuo i za Medvedkina, prije uskrснуća mu zaslugom Krisa Markera).⁹ A drugo, radi se o jugoslavenskoj titovskoj narodnooslobodilačkoj, koja je u povoljnijoj svjetskoj i unutarnjoj situaciji, a zahvaljujući takođe reaktualizaciji ma koliko ograničenog radničkog samoupravljanja, potrajala oko dva desetljeća i izdisala negdje baš u vrijeme *Nevinosti bez zaštite* (to tvrdim, mada danas držim kronološki nedovoljno odlučno, u svom *Samo jednom*). U toj konstelaciji, Breht i Benjamin su optimistično primijetili, intelektualci su, po svojoj klasnoj biti zanatske proizvodnosti, „objektivni” saveznici proletarijata s kojim dijele uživanje majstora stroja ili alata kada dobro radi. Mak je to vidio ne samo kod mnogobrojnih zanatlija u svojim filmovima – u *Ljubavnoj priči* ima ih bar četiri, uključiv majstoricu seksa i štrudle od višanja – čije pomne i vješte upotrebe alata Mak slijedi s očiglednim užitkom. Vidio je on to i kod montera Jana pa i kod hipnotizera u *Čovek nije tica*: prvoga je potcijenio, bojeći se da inženje-

⁹ Medvedkin, kojeg dokumentarac Krisa Markera iz devedesetih zove *Posljednjim boljševikom*, „svesrdno je podržavao službene politike”, uključivši kolektivizaciju, ali „upriličuje tu podršku pridržavajući početni zaigrani, utopijsko-subverzivni podstrek; tako u protureligioznoj *Sreći* (Ščast’e, 1934) pokazuje popa koji zamišlja da vidi opatičine grudi kroz njenu odjeću... Time on uživa jedinstvenu privilegiju da biva entuzijastičan komunistički filmađizija čiji su filmovi svi bili zabranjeni ili u najmanju ruku teško cenzurirani” (Žižek, 2002: 327). Žižeku se tu, kao često, malo žuri, jer bi se moglo nabrojati još takvih imena, na primjer Makavejev nakon 1968...

ri postaju tehnochrati „naučnog menadžmenta” kao u tejlorizmu, a drugoga je uveličao do simbola svake vlasti. Međutim ovakva je zanatska radna retorika (montaža, rezovi i sve kasnije tehničke varijante, dakle komplet alata) u svim boljim slučajevima, a jasno kod Maka, privilegirani ili zapravo jedini efikasni način spoznavanja najzamršenijih i najbolnijih odnosa pojedinca i društvene zajednice, „koji [mu] omogućuje da pouzdano prodr[e] ravno do njenih osnovnih istina” (Aumont, 1986: 320).

A na koncu, no nikako najmanje važno: stalno igranje vremenskim slijedom – koje je još u *Paradi* naoko strogo kronološko, skandirano otkucavanjem satova od pet do osam ujutro Prvog maja, kad počinje parada – sad otvoreno razrasta u poigravanje *epohama*, dubinski različitim ali nikako nesumjerljivim razdobljima starog monarhističkog, pa fašističkog, pa socijalističkog (suvremenog, ali ovdje sasna retrospektivno usmjerenog) Beograda. Ovo je osnovno egzistencijalno iskustvo Makove i moje generacije, koje nas je obojicu odvelo u vizije Mogućih Svjetova, sa mnogo nade, ali konačno bez ikakve garancije linearno progresivnog napretka i homogenog vremenskog trajanja. Istina, fašističko je doba tek naznačeno *from the horse's mouth* – ograničeno raspoloživošću fašističkih dokumentaraca u i o Srbiji – ali i tu nas ubodu ledeni *punctum*-i (Barthes, 2000: 26) gorućeg grada i umirućeg djeteta: „stvari [koje ugrizu srce] nepravdom svojom, zariju se u njega svojom nečovečnošću” (Makavejev, 1965: 55). Nov je u *Nevinosti* ovaj naglasak na raznim epohama, koji će dovesti u *WR* do Makove globalne opozicije triju bahtinovskih kronotopa, Istoka, Zapada i „treće alternative” – Jugoslavije.

Sve je ovo pozadina i kontekst izborne srodnosti Maka prema *Nevinosti bez zaštite*, počevši od naslova koji bi gotovo mogao biti i naslov biografije Dušana Makavejeva (i Vilhelma Rajha). Sva Brehtova lukavost malog pojedinca tu slabo pomaže – „ako ne budem imao sreće, propao sam”, zaključio je on.

3. Radost i užas spoznavanja

3.0. Filmovi šezdesetasmaša

WR i *Slatki film* kvalitativni su skok u Makovim spoznajnim ambicijama: u njima se otvoreno radi o određenoj „jakoj” interpretaciji cijelog današnjeg moralno-političkog svijeta. „Današnji” tu naznačuje urbanizirane, masovne i grubo poremećene međuljudske odnose razdoblja svjetskih ratova i revolucija, viđenog prvenstveno kroz ženski princip kao mjerila „civilizacije i njenih nelagoda” – kako glasi Frojdova knjiga iz tridesetih, koja postavlja pitanje mogu li cijele civilizacije biti bolesne, naime s poremećenim odnosom ljubavi i smrti. Od mikrokozmosâ jugoslavenskih problema, ma koliko simbolički općenitih, prostori su se proširili da obuhvate probleme SAD, SSSR-a i planete propale (neuspjele kao i degenerirane) komunističke revolucije. Ta dva filma počivaju na međunarodnoj omladinskoj pobuni šezdesetih i ranih sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća i predstavljaju jedan od njenih vrhunaca. Oni su bogatiji, uznemireniji i zamršeniji u od-

nosu na prošla – pa i buduća – djela ovog režisera, što znači da su sva raspoloživa tumačenja čak i tehnički moguća samo kao kritičarev probir iz tog bogatstva.

Moja je hipoteza da prvi film sagledava i spoznaje planetarnu civilizaciju kroz prizmu generacijskog stava i „strukture osjećaja” oko konotacija *nježnosti* nasuprot krutosti (čemu ću se vratiti u zaključku), a drugi oko konotacija *slatkoće*. Vilijams definira strukturu osjećaja kao društveno-povijesno posebni kvalitet ljudskih iskustava i odnosa koji prenosi smisao kako neke generacije ili razdoblja tako i određene društvene klase, a u dvadesetom stoljeću ponajviše smisao ili smislove „suprotnosti, rascjepa ili mutacija unutar neke klase”. U umjetnosti to se specifično odnosi na ritmove, oblike i konvencije koje navještavaju oblikovanje nove strukture. Takva je struktura po pravilu „otopljena” (*in solution*) za razliku od već staloženih i kristaliziranih koje su „izravnije i očitije pristupačne” (Williams, 1977: 134). Unutar nje, *WR* balansira na oštreci između nade i sloma društvene pravde, a *Slatki film* je s nadom raskrstio i pita se kako izaći na kraj s novim Levijatanom potpuno razuzdanog kapitala i previranjima unutar njegove osiromašene i fragmentirane opozicije.

3.1. *WR: World Revolution* kao pat-pozicija

3.1.1. *W. R.: Misterije organizma* (1971 – dalje *WR*) ima dvije glavne niti: pohvala i obrana onog stremljenja Vilhelma Rajha koje nalazi u orgazmu ključ ljudske sreće, popraćena dopunskim materijalom iz SAD, te priča o Mileni, komunističkoj propagandistici u Jugoslaviji za integralnu ljudsku sreću, koja verbalno odlučno agitira za taj vid Rajha i ravnopravnost žene, ali na kraju izgubi glavu (metaforički i doslovno – v. Makavejev, 1965: 31, 110) zbog „romantičkog” staljinista.

Kakav smisao imaju ti obilni i uvijek impresivni materijali, kako naći crvenu nit u ovom prebogatom filmu gdje čuda slijede u pirotehničkom ritmu (vidi intervju s Aćin u: Dijelu 2, 3.1.2)? Lično, po prvi put, ne mogu sasvim slijediti Makove pretpostavke u prvoj niti. Naime njen dobar dio počiva na „loše sročenom” silogizmu:

- (1) službenom (tj. državno-partijskom) komunizmu nedostaje lična sreća pojedinaca;
- (2) lična sreća se ostvaruje kroz seks i orgazme;
- (dakle) službenom komunizmu nedostaju seks i orgazmi.

S prvom ili glavnom premisom se slažem, sa drugom ili manjom ne, jer je jednostrana: sve ako bismo povjerovali u neophodnost seksa i orgazama, nedostaju tu bar faktori psihofizičke sigurnosti od povreda, gladi i pratećih bolesti, te smislenog zadovoljstva u stvaralačkom radu i njegovoj kolektivnoj organizaciji. Hajde pokušajte reći bombardiranim i izgladnjelim stotinama tisuća koji bježe sa juga na sjever da im je glavni problem seks i bit će jasno da govorite unutar pretpostavki razmjerno dobrostojeće Države blagostanja – koje su pred pola stoljeća vrijedile (možda, u najboljem slučaju) samo za većinu stanovništva tog sjevera. U manje očitom, ali na dulju prugu ne manje oštrom obliku ova

neprimjenjivost važi i za besmisleno življenje slabo ili nikako zaposlenog, psihofizički osiromašenog „prekarijata“, velike većine čak i na današnjem sjeveru.

U ovom eseju ne mogu se dakle upustiti u pitanje koliko je Rajhova druga faza u SAD ne samo siromašnija od njegove prvobitne ideje *Sexpol*-a (usp. Reich, 1972; MacBean, 1975), koja je stvarno pokušavala integrirati antifašističku borbu i psihoanalizu, nego i naprosto pogrešna (cijeli „biokozmički“ vid orgonske indukcije): mogu samo sa žaljenjem primijetiti da Maka ta politička amputacija, koju je dobro poznao, uopće nije zanimala. Time nije obesnažena naša ljudska indignacija protiv moralnog pogroma na Vilhelma Rajha i nasilja koje je prouzročilo njegovu ranu smrt, te protiv uništavanja svih njegovih spisa u SAD potpuno ekvivalentnog najgoroj hitlerovskoj lomači knjiga i staljinističkoj megacenzuri. Međutim veliki dio materijala u filmu o tzv. bioenergetskim i *primal scream* terapijama ostaje relevantan samo unutar horizonta žalosne satire na SAD, već dobrano prisutne kako u intervjuima s Rajhovim sugrađanima tako u ekonomsko-propagandnim pjesmicama koje prate veći dio te niti (o koka-koli kao *real thing*, o kremi koperton s kojom „vlasnici ste sunca“ itsl.). Za Guldinga, epizode sa biseksualnom Džeki Kertis kao i slikaricom masturbacija Beti Dodson satire su na „mehaničke i doktrinarne pobune protiv seksualnih tabua“ (Goulding, 1994: 232): držim da je to jednostrano čitanje, pa bih te epizode shvatio kao dvosmislene – sa simpatijom gdje krše tabue i očigledno uživaju, a razdaljinom gdje ostaju sektaški irelevantne po politiku očovječenja (usp. Levi, 2007: 24). Međutim vidjeli smo da seksualna emancipacija – u smislu više jebanja – na sjeveru bez originalne Rajhove „radničke demokracije“ slabo škodi kapitalističkom ugnjetavanju i militarizmu, dapače daje mu novo polje investicija i hegemonije. Prvobitna zamisao WR može se žanrovski shvatiti kao nepotpuno uspjeli pokušaj (ne znam koliko svjestan) uzdizanja satiričke pornografije, recimo tipa Rasa Mejera (Russ Meyer), na razinu avangardne filmske spoznaje: Makovu pionirsku golotinju i otvoreni seks „industrija razonode“ razmjerno je brzo usvojila i danas je u kapitalizmu norma koja više nikoga ne šokira. Iz te niti preostaje kao puno relevantan vid *make love not war*, tj. epizode satiričkog mima i pjesnika, bitnika i anarhiste Tulija Kupferberga o psihozi ubijanja usred protesta protiv Vijetnamskog rata, uz njegovu pjesmu *Kill Kill Kill for Peace*, koja je povezana sa seksualnom frustracijom u drugoj pjesmici o posesivnom mačisti koji prijeti dragani da će nju i sebe ubiti „ako jebeš bilo koga drugoga“ (*I'm gonna kill myself over your dead body / If you fuck anybody but me* – Makavejev, 1988: 227).

Od dva razrješenja akronima WR, biram dakle danas kao ključ filma „revolucionarnog kubista Makavejeva“ (Vogel, 1974: 254) *World Revolution*, svjetsku revoluciju, koja znači mogućnost lične sreće za sve, nauštrb nesumnjivog podstreka u Vilhelmu Rajhu.

Jezgro WR čini u tom pristupu: ekstenzivno, Makova globalna vizija sasvim titoiističkih *triju svjetova*, nesvrstanog jugoslavenskog (umirućeg ali nepokorenog, kao Milena), kapitalističko-američkog, te imperijalnog sovjetsko-ruskog gdje je Lenjin – kome će se Mak vratiti – zamijenjen uštogljenim i ukrućenim Staljinom; intenzivno, radi se o su-

protnosti neljudskih sustava vlasti i mogućeg očovječenja.¹⁰ SAD su tu moralno-politički jednako oštro odbijene kao i SSSR, mada različito tretirane (u prvom redu stoga što u SAD stranac sa dovoljno para može snimati). Film je čak prilično optimističan što se jugoslavenskog slobodarskog socijalizma tiče: „[U]sprkos svih satiričkih kritika protiv jugoslavenske državne ideologije, rajhovske zamisli o seksualnom oslobođenju izgovorene su [...] *unutar* Jugoslavije i po *jugoslavenskoj* revolucionarki (Mileni). [...] [I]ntegritet i originalnost 'autonomnog puta u socijalizam' ove zemlje tako su još uvijek sačuvani” (Levi, 2007: 25). Vizija WR nikako ne odbija utopijski komunizam Milene, pa i znatnog dijela Makove i moje generacije, dakle osnovnu spoznaju – možda potpuno jasnu samo pogledu unazad (Suvin, 2012) – da su pojam pa i praksa komunizma razapeti između oslobodilačkog i vlastodržačkog pola. Ako ovo dvoje ne bismo oštro razlikovali, cijela druga „Milenina priča”, koja dopunjuje i tumači prvu, bila bi besmislena i deplasirana. Vizuelno, ta je suprotnost analogna slikovnosti i metaforici *krutosti* (od Baklijevog falusa, koji prvo postaje rigidno vertikalna smola, a onda ulaštena i snažna monolitnost Staljina, do Vladimirovog klizanja), ekvivalentnoj gašenju revolucionarne energije u smrzavanju, ledu i usnježenim pejzažima, na kraju usto sa bodljikavom žicom, kao protupolu jakoj ali gipkoj *nježnosti*, naime toploj putenosti i razigranom entuzijazmu koji povezuje Tulijevu pjesničku satiru i dramaturgiju sa Mileninim programom i Jagodinom praksom. „Izobilna revolucionarna i seksualna energija, oslobodilačka snaga 'zapela je [ili zaglavila, op. D. S.]' pod postvarenim političkim oklopom socijalističke države [...] ali njeno razuzdavanje još je moguće – ili bar se tako čini u Jugoslaviji u to vrijeme” (Levi, 2007: 26). Ova je nježnost i opuštanje konstupstancijalna s Makovom jedinstvenom „vedrom frivolnosti i čudesnim humorom” (Vogel, 1974: 255).

Druga nit WR počinje naslovom u Beogradu 1. maja 1971, dakle točno deset godina nakon dana tako radosno fiksiranog u *Paradi*. Slatkogorka je to suprotnost jer nakon 1968. vjernik realno vladajućeg titoizma ne može a da ne posumnja u nj, kao i dobar dio te skokjevske generacije – ja sam dvije godine ranije zaključio da mogu biti otuđeni intelektualac bilo gdje u svijetu i otputio se van SFRJ. Usto, Mak gleda sa sumnjom na svaki teoretski program – a posebno u „super-verbaliziranim tzv. socijalističkim zemljama” (Kramer, Makavejev, 1975: 27) – zbog čega se Milena prikazuje kao seksualno uzdržana „nakon partijske škole” te padne u pogubni romantični zanos prema Vladimiru. (I taj je odnos moralno-politički alegoričan: zanos staljinizma dobro je bio poznat nešto starijoj generaciji od moje, na vlasti recimo 1944–1948, a pogubne posljedice u godinama nakon

¹⁰ Gulding identificira kao jezgro WR skup „represivnih asocijacija između komunizma, fašizma, SAD-ovskog militarizma i bespogovornih (*authoritarian*) institucijskih ludosti” (Gulding, 1994: 233). No kao kod znatnog broja stranih kritičara (recimo Šavira i Portona u Erent, Rhoads, 1988), njegovo je znanje o odlučnim kontekstima Maka – donekle o evropskom „momentu 1968”, a pogotovo o Jugoslaviji tih vremena – iz druge ruke i vrlo krnje, počevši s neznanjem jezika pjesmica na srpskohrvatskom i ruskome kao i neshvaćanjem bogato diferenciranog stava prema komunizmu. Mak se ne usredsređuje na izolirane institucije – Gulding valjda misli na one koje su proganjale Rajha – nego na svjetske sustave i oštro suprotstavlja jugoslavenske i ruske ideale. Kao što primjećuje Buden, rečenica „ne tidim se svoje fašističke prošlosti” nezamisliva je u WR i u cijelom Makovom opusu.



Sl. 10. Milena Dravić i Dušan Makavejev za snimanja WR – Misterije organizma (1971).

1948.) U tom je pogledu Mileni suprotstavljena Jagoda, koju po pravilu vidimo ili голу ili u snošaju s Ljubom: praksa i teorija erotike su raskoljeni. Službeni umjetnik Vladimir pak politički je preosmišljena i globalizirana varijanta Ahmeda iz *Ljubavne priče* – čovjek sa sleđenim „mišićnim oklopom” po Rajhu, koji ne može izdržati gubitak kontrole u snošaju i višestrukom orgazmu te prouzrokuje smrt partnerice.

Teoretska ljubav za čovječanstvo čak i prorajhovskog sustava dovodi se dakle kod Maka u internu krizu otvaranjem mogućnosti fašističkog „orgonstva” ili orgijanjanja:

Orgazam masovnog marširanja!

Orgazam krvi kod alkoholičara i narkomana!

Orgazam mozga kod dogmatičara i religioznih mističara!

Orgazam radne frenezije kod šampiona rada, sporta i umetnosti! (Makavejev, 1988: 209)

Usto, Rajhov *cloudbuster* za dovođenje orgonske energije iz kozmosa izgleda identičan protuavionskom mitraljezu: Mak to – samokritički? – naziva „neobjašnjenim umetkom” (1988: 230).

3.1.2. Bar u njenoj smrti, film Milenu ne drži na razdaljini. Pošao bih i dalje: za gledaoce poput mene najvažniji je i najfrapantniji kadar filma u kojem glava službeno mrtve Milene progovara: „Drugovi, ja se ni sada ne stidim svoje komunističke prošlosti!” (1988: 235). Kako se današnji gledalac može odnositi prema ovoj poruci?

Prvo, uza nju imamo izravnih indikacija, kako u Makovim filmovima i tekstovima i u svjedočanstvima o njemu, kojima ću se vratiti u zaključku, da je on s oduševljenjem prihvatio pučko-slobodarske vidove titoizma, tako zaključni pasus *Programa SKJ* iz 1958:

„Ništa što je stvoreno ne sme za nas biti toliko sveto da ne bi moglo biti prevaziđeno i da ne bi ustupilo mesto onome što je još naprednije, još slobodnije, još ljudskije!” (prisni mu prijatelj Popov svjedoči: „Kad mi je Makavejev, krajem pedesetih godina [...] egzaltirano veličao programsku misao 'ništa nam ne sme biti tako sveto...' da ne bi moglo biti prevaziđeno” – Popov, 1988: 73). A sigurno se Maku jednako tako sviđao pasus: „Socijalizam ne može ličnu sreću čovjekovu podređivati nekakvim 'višim ciljevima', jer je najviši cilj socijalizma sreća čovjeka” (*Program*, 1958: 132–133), koji po mom mišljenju odjekuje u Mileninim izljevima. Trodjelni svijet WR valja shvatiti, po Levi-Strosu, kao dvojke: dihotomija na utopijski komunizam mučno pokušan u Jugoslaviji – kao i u Lenjinovo doba – ali čak u svojim krnjim oblicima jedini izvor vrijednosti, nasuprot nejednakoj ali čvrsto otuđenoj dvojki rata, nasilja i psihoze u imperijalnim kolosima SAD i SSSR-u. Da variram *Program SKJ*, koji je nažalost konačno ostao plod kompromisa sa polustaljinizmom usredotočenim kako u SSSR-u tako i u SFRJ naprosto na vlast, te nikada nije praktički preveden u stvarnost (v. Lalović, 2009): „Ništa slobodarskoga i čovječnoga što je umrtvljeno ne smije za nas biti toliko mrtvo da ne bi moglo biti (s nužnim inačicama) oživljeno!”

Kao drugo, odlučno po naše shvaćanje mora biti sinkrono tumačenje iz povijesnog momenta u kom je Mak intenzivno bio prisutan, zapravo njime opsjednut, a prema kojemu mi valja da po Benjaminu zauzmemo stav zastupanja naše današnjice u toj prošlosti. WR je rađen najprije u SAD od juna 1968. a zatim u SFRJ zaključno s majem 1971. godine (v. Makavejev, 1988: 179), i sasvim prožet kako prethistorijom komunizma u Jugoslaviji i SSSR-u tako i utiskom omladinskog pokreta koji će dovesti do svjetskih pobuna oko 1968. godine (to raspravljam u Suvin, 2020). Ovo implicira najdublju odbojnost nasuprot državnom nasilju – ratu u Vijetnamu, a zatim nasuprot gruboj prevari pa onda oštroj represiji buntovnih studenata u Beogradu za vrijeme proljeća 1968: Mak je bio njihov gorljivi simpatizer i vatreno učestvovao u njihovim diskusijama, beskompromisno osuđujući nekontroliranu upotrebu kapitalističkog tržišta kao mjerila (vidi sjećanja Popov, 1988: 73; Stojaković, 2019: 257–258), a studentska je i parola: „Ua, crvena buržoazijo!”, kojom „proleter” Radmilović blokira mercedese oligarhije (Makavejev, 1988: 200 i 203).

Milenina konačna oporučna izjava ima dakle veliku specifičnu težinu određene kulminacije. Međutim, ona zahtijeva da bude uvrštena u niz asocijacija duž cijelog filma o komunizmu i posebno komunističkim partijama (jugoslavenskoj i ruskoj, osim kojih za Maka postoji još simpatična i ogromna kineska). Samo jedan primjer: na samom početku, usred prvog uvođenja slika Rajhovog oslobodilačkog *Sexpol*-a iz maja 1931, zbor pjeva narodnu pjesmu: „Kompartijo, mirisavo cveće, / Kompartijo, zlato moje, mirisavo cvijeće” (objavljeni sinopsis izgleda ne mari je li to ekavsko ili ijekavsko), a Mak komentira: „Čuje se pesma hora, vrlo nežna”; pjesma se varira pri kraju, neposredno nakon međusobnog udaranja Milene i Vladimira, a prije njihovog snošaja, kao: „Kompartijo, zlato moje, ruka ti je sveta” (1988: 233). Uz taj zbor, Rajhov mladi par, viđen izdaleka, nejasno i rastvoren u prizmatičko prikazivanje, polako se sprema na snošaj: „Sve je sporo tiho i

romantično. [...] Kamera se pokreće sasvim blago i nežno” (1988: 182). Ova montažna paralela erotike i politike temelji se na zajedničkom nazivniku vrhunski sretnog čovječnog oslobođenja. Nasuprot tome, na kraju, unutar „Vladimirove teme”, čuje se ruski zbor: „Hvala Partiji / Velikoj Partiji / Zato što sreću / Unosi u svaki dom”: za razliku od srpsko-hrvatskog zbora, to je gruba i nepoetska propaganda, čija se četiri kratka stiha više puta naprosto gebelovski ponavljaju (1988: 212). Valja zaključiti da u filmu važe drugačiji, u stvari oprečni stavovi prema pjesmama o komunističkoj partiji na srpskohrvatskome i na ruskome. Ova potonja galami iz sveg grla i očito je lažna, usto manje konkretna negoli pohvala koka-koli ili kremi koperton, da ne govorimo o nježnosti koju Mak svojata za jugoslavensku narodnu agitprop pjesmu. Upotreba ruske pjesme je sarkastična dok je stav prema jugoslavenskoj mnogo zamršeniji: pjesma je slavljenička, ali nije u prvi mah jasno je li Makov stav naprosto odobravajući ili rezerviran ili neka smjesa oboga; no u Makovom naknadno dovršenom scenariju preteže simpatija.

U svemu tome nema nikakvih „nacionalnih” vidova: kao i cijela moja skojevska generacija, Mak pozna i ljubi rusku književnost, tako Majakovskoga, koji se citira više puta, i njegovog dostojnog nasljednika, Bulata Okudžavu – takođe uvjerenog komunista lenjinističke filijacije, uprkos roditelja u Gulagu – sa čijom divnom *Molitvom* Svemoćnomu film završava, kraj vatrice u snijegu gdje se griju vječni marginalci i anarhisti Cigani. (Po meni je ta sažalna molitva za male ljudske milosti pogrešno stavljena u usta krutom Vladimiru.)

Što se tiče SSSR-a, politički mislećim Jugoslavenima bilo je od početka pedesetih potpuno jasno da je staljinizam nasilno uništenje Lenjinovog komunističkog horizonta (v. Suvin, 2013; Suvin, 2017); to je fenomenalno prikazano u „dirljiv[oj] sekvenc[i] koja će živjeti u povijesti filma [gdje Milena tuče Vladimira] iznoseći najtužnije i najdublje razočarane optužbe protiv staljinizma u kinematografiji” (Vogel, 1974: 255). A što se tiče SFRJ, Mak je u godini 1968. na rubu shvaćanja realne nemogućnosti pravednog pučkog komunizma, čak ni tu. Ovdje je vrlo poticajna Budenova pronicljiva teza i uvid da je *WR postkomunistički*, s time što držim da se ona u potpunosti odnosi na *Slatki film*, a ovdje joj se Mak tek približuje kao mogućoj alternativni. U takvoj vizuri komunizam se prosuđuje *retrospektivno*, kao empirijski propala, mada još uvijek vrijednosno jedina mogućnost. Tu se slažem sa Slobodanom Šijanom: „Revolucija je [Makova] centralna tema – komunizam kao potraga za boljim životom” (u neštampanom broju *Gordogana*). Kakav je to dakle postkomunizam? Nema sumnje, potpuno oprečan povijesnom razdoblju koje nastaje padom oligarhija u SSSR-u i istočnoj Evropi. Buden smatra da je cijeli filmski tzv. „crni talas” reakcija na „liberalizaciju” odnosa prema radnoj snazi i tržištu u SFRJ šezdesetih godina, i predstavlja anticipaciju „konačnog poraza komunističkog obećanja u osamdesetima” (Buden, 2008: 6). Čega se Milena ne stidi jest cijelo njeno iskustvo:

Ona se borila za slobodu, izgubila je borbu, a u njoj i život; pa ipak, nitko joj ne može oduzeti iskustvo slobode što ga je u toj borbi doživjela kroz svoju nadu, razočaranje, pa čak i poraz. Zbog

toga nam se ona, čak i mrtva, može obratiti – zato što se istinsko iskustvo slobode može artikulirati samo kroz njegov naknadni život (afterlife). (2008: 5)

Zato se može i umiljato smiješiti, kao *ne*-religiozna varijanta odsječne glave Ivana Krstitelja, navjesnika prave vrijednosti (usp. Erent, Rhoads, 1988: 274; a Vladimirov ples na ledu bio bi paralela Salominom plesu sa sedam velova).

3.2. *Sweet Movie (Slatki film): slast i smrt (teze)*

PRETPOSTAVKE: Imam svega šest tjedana da nabavim materijale, filmske i pisane, od Maka i o njemu, i da napišem ovaj esej. Nalazim *Slatki film* (1974) isuviše zamršenim da bih ga potpuno shvatio u tom roku. Naime, Mak se ovdje upušta u mučno istraživanje epohe koja se tek mutno obrisuje, pa je zato smještena u budućnost. U filmu gdje je potpuno probavljena realnost represije „realnog socijalizma” protiv svakog slobodarstva, kako u Čehoslovačkoj tako i u Beogradu, potpuno vrijedi Budenova teza spomenuta u diskusiji povodom *WR*; da ponovim: komunizam se tu prosuđuje *retrospektivno*, kao empirijski propala, mada još vrijednosno jedina mogućnost. To je stav prema izgubljenom idealu, *toposu* i prostorvremenu koji je istovremeno nužan kao vrhunsko dobro i odsutan kao stvarnost, dakle utopija u najplemenitijem smislu vjesnika i slikara odsutne vrijednosti i mogućnosti. Novonastajuće vrijeme nazvao bih epohom savršeno grijeshnog kapitalizma, dakle antiutopijom koja se izravno može tretirati samo grubom satirama protiv dementno samozadovoljnog Mister Kapitala i njegovog sterilnog pozlaćivanja umjesto snošaja. Pošto se i sama tek rađa, tu epohu u godini 1974. nitko ne može razumjeti, pa ni Mak, ali ju avangardni umjetnici i spoznavaoци svih vrsta mogu – nepotpuno jasno i sigurno dijelom pogrešno – naslutiti, naime djelomično naznačiti. Poslije gotovo pola stoljeća vladavine tog Post-Fordizma, a potpuno globalnog kapitalocena nakon sloma sovjetskog bloka, smatram da ga ja na primjer (uza svo poštapanje Vilijamsonom, Džejmsonom i Budenom) ne razumijem dovoljno. Zato mogu ovdje staviti samo teze za dalje razmišljanje.

TEZA 1. *Ovo je naučnofantastični (SF) film*, jasno i nesumnjivo smješten u 1984, mada apriori odbacuje Orvelov bezizlazni i zastarjeli horizont iz istoimenog romana (usp. Dimitrijević, 2017: 41; Suvin, 2019). *Slatki film* istražuje mogućnosti i oblike života reprezentativnih progledalnih i neprogledalnih likova nakon smrti vrijednosne ideje zajedničarstva ili komunizma (moj K1 u Suvin, 2012). Kako sam cijeli život tvrdio – na primjer u: Suvin 2010a, 2010 i 2009 – *SF* naracije su danas otvorene parabole, između polova Brehovih neolenjinističkih i Kafkinih nihilističkih stavova, a Makova jasno titra negdje unutar anarhokomunističkog kontinuuma. Kao i Milena u *WR*, on se tog horizonta ne stidi i ne odriče, samo (samo!) valja ga redefinirati:

Kada Ana Prucnal i Pjer Klemanti pjevaju stih iz Bandiera rossa-e – [ev]viva il comunismo e la libertà [„živjeli komunizam i sloboda” – D. S.] – ti vidiš da je to sve uzaludno, ali u tome ima neke

nježnosti. Za mene te pjesme ništa nisu izgubile od privlačnosti koju su ih imale kada sam ih čuo kao dječak. (Polimac, 2007: 59)

TEZA 2. Uprkos drugačijim Makovim početnim planovima bogate razuđenosti u „tri Milene” ili više, i ovaj film koristi dihotomiju na dvije isprepletene niti; u prostorvremenu snimanja fiktivno se istražuju budućí, i zdravom razumu znatnim dijelom monstruozni međuljudski odnosi kroz ekstremna pojednostavljenja. Prva nit, križni put i neuspjelo osvještavanje *Miss World* kroz globalne kaveze kapitala (stalno ju nekuda zatvaraju) naprosto je sarkastično satirička, pri čemu odlično registrira ekocidne i ubilačke porive kapitala. Druga nit je zamršenija ploidba bez cilja Ane Planete po amsterdamskim kanalima, sličnima pa ipak bitno različitim od petrogradskih Ejzenštejnovog *Oktoobra*; ona se bavi aporijama smrti i uskrsnuća starih „slatkih”, a sad neefikasnih i sumnjivih ideala. Zajednički je nazivnik objiju niti: „Ima li života na Zemlji? Ima li života poslije smrti?” – kako pjeva Ana kad ju prvo sretnemo kao kapetanicu broda *Survival* (*Preživljavanje*) i ponavlja to punu minutu (to je drukčije u sinopsisu filma *Slatki život* – Makavejev, 1988). „Ima li života” ja bih protumačio utopijski: empirijski ga ima, a vrijednosno slabo ili nikako. To je Breht u pjesmi unutar *Dana Komune* formulirao kao „odlučili smo da se bojimo lošeg života više nego smrti”. Jesu li nužne smrti da bude uskrsnuće? Čije smrti, kada, koliko?



Sl. 11. „>Ima li života poslije smrti?< pjeva Ana Planeta...” – Ana Prucnal i Makavejev za snimanja *Sweet Movie* (*Slatki film*, 1974).

TEZA 3. Odnos ovih dvaju teza jeste onaj „slavenske antiteze” („Šta se bijeli u gori zelenoj? [...] Nit je snijeg nit su labudovi, / nego šator age Hasan-age”), u kojoj je Veselovski pronašao jezgru *zagonetke*. Narodna pjesma počiva na izvjesnostima te se na kraju zagonetka precizno razrješuje. U modernoj poeziji razrješenje često naprosto fali, a kod tragalaca za smislom ono se mučno traži: pretpostavlja se da razrješenja može ili mora biti, ali mi ga ne znamo. Stoga Makov film počinje podsmješivom varijantom – navodno poljskom, ali očigledno sročenom prema „Hasanaginici”: „Što se crni u gori zelenoj / Je li ono gomila govana / il’ je ono moja mila draga?” Sreća, pravedni put nakon smrti komunizma, nije niti onaj „govana” Mister Kapitala ili, dodao bih, komune Mlečni put, niti onaj smrtonosne i zavodničke „mile drage” Ane (koju bismo ipak samo djelomično smjeli identificirati s pukom kastracijom i sadizmom, jer je u potrazi za tom pravdom i srećom iako ju ne postiže); sreća je nešto treće koje se u filmu ne može pokazati nego mu se mora pipavo približiti po suprotnosti, kao što se punoća definira prazninom, a piće žeđu.

TEZA 4. Najteže „probavljive” za sve gledaoce *Slatkog filma* jesu epizode transgresivne komune, Aninog zavođenja dječaka kao i ubistva mornara propale revolucije (kritičari obično naglašavaju prva dva, kao da je ubistvo nakon snošaja ljudski normalno, a ne insektoidno).¹¹ Koliko metaforička ili „realistična” smiju biti smrt i psihička pozljedna na filmu? Moje bi mjerilo bilo (kako razglabam u Suvin, 2020) da li se radi – stvarno ili sugestivno – o *odobravanju psihofizičke pozljede* ili ne: čini mi se da pri svoj njihovoj jednostranosti to za komunu ne važi, za ubistvo važi, a zavođenje djece je siva zona (po Maku ne važi, v. Makavejev, 1965). Pioniri u tom poluslijepom i polusvjesnom približavanju – a Mak je bio među sasvim prvim u umjetničkom spoznavanju, mada spominje R. D. Leinga (Laing) kao prethodnika u psihologiji – mogu i često moraju biti nesigurni i izložiti se pogreškama, jer samo neuspjeli eksperimenti definiraju kakvi putevi prema uspjelima preostaju. Valja ispitati u kolikoj je mjeri nelagodnost i odbojnost gledalaca njihova (naša) krivnja, a u kolikoj je autorova; pretpostavljam da će rezultat biti analogan, a ne digitalan, jer držim da se te tri epizode ne mogu niti potpuno osuditi niti prihvatiti. Ovu da po svoj prilici spada i metaforika slatkoće, očito povezana sa smrću *Miss World*, mornara i djece.

Na kraju, kao da se Mak unaprijed htio izrugati tezi Fukujame, voz historije ponovo kreće – neznanu kuda. U tom vozu svi mi još sjedimo.

3.3. „Potonuli period” izgnanstva: pretpostavka za pristup

Makova četiri filma izgnanstva u tucetu godina od *Montenegro* do *Gorile* (1981–1992; ovaj posljednji je moj favorit iz te grupe) u većini se obuhvatnih prikaza omalovažavaju ili manje-više odbacuju. Ne nijećući da su prilično drugačije fakture, a nažalost nemajući ovdje ni mogućnosti da diferenciram kako unutar svakoga tako između njih, volio bih

¹¹ Pošto ovaj film odlučno otklanja pomodno antikomunističko disidentstvo, naišao je na vrlo malo razumijevanja kod kritičara, v. za podatke o tome korisni pristup Dimitrijevića (Dimitrijević, 2017).

doći do jedne prve teze kao pretpostavke svakom daljem radu na toj fazi. Ona nije naprosto ovisna o nema sumnje važnom osiguranju financija i uvjetima pod kojima su one davane, nego i o emocionalnom i rekao bih epistemološkom velešoku da te izbacuje zemlja gdje si ne samo rođen nego koja je bila i tvoj ideal moguće društvene pravde, a razotkri-la se kao degeneracija u nešto drugo (o čemu bih i ja mogao otpjevati pjesmicu). Takvim dubljim uzrocima drugačije fakture vratit ću se u Dijelu 2.

3.3.1. Postoji jedna prilično nepoznata, ponešto učtiva no držim iskrena, dihotomija jugoslavenskog repertoara u Makovom članku 1960,¹² gdje on (u mom rječniku) razdvaja utopijsku punoću na polove „živjeti danas unutar empirijski zadanih mogućnosti” i „živjeti punim ljudskim potencijalima”, dakle na kategorije filmova *status quo*-a – sjetimo se da je on bio gorljivi pristalica tadašnjih društvenih horizonata, pa to za njega nikako nije bilo *apriori* negativno – i filmova epistemološkog ili moralnog vrijednosnog provjeravanja mogućnosti onkraj *status quo*-a. Za Maka su primjer prve i popularnije, „široke” kategorije u ondašnjoj Jugoslaviji *Miss Stone* Ž. Mitrovića, *Pukotina raja* V. Pogačića i filmovi F. Čapa u Sloveniji, a druge su Kurosavin *Rašomon*, Felinijeva *Ulica* (*La strada*) i Vajdin *Kanal* u svijetu te zagrebačka škola crtanog filma i *Kroz granje* S. Jankovića. Ovi potonji su „duboki”, „uznemiravaju” gledaoce i tjeraju ih da razmisle o prikazanim dilemama (Makavejev, 1960a: 11). Onkraj učtivosti, nema sumnje da Mak više cijeni ovu drugu opciju.



Sl. 12. Drago Bahun (predsjednik SEK-a), Darko Suvin i Dušan Makavejev u diskusiji na trećem IFSK-u (Internacionalnom festivalu studentskih kazališta), u Zagreb 8–15. 9. 1963.

¹² Ni ja ne bih za nju znao da mi ju nije samoinicijativno poslao marni Branko Matan, koji je dakle donekle suodgovoran za ovu moju tezu.

3.3.2. U povijesti umjetnosti poznati su slučajji gdje su se slavni autori na vrhuncu svojih sposobnosti znali upustiti, kao svjesni kompromis, u djela koja nisu dosezala njihovu najvišu razinu. Razlozi za to mogu biti različiti, a u slučaju lijevih ili subverzivnih umjetnika najčešći je razlog egzistencijalna (politička i/ili financijska) nemogućnost da nastave raditi na željenoj maksimalnoj razini, dakle dilema da li „pisati za ladicu” – koja je za film posebno apsurdna – ili pristati na kompromis. Iznuđeni kompromis po meni nije sramotan pod uslovom da se on, prvo, ne odriče postignute razine (renegatstvo) i drugo, ne onemogućuje sposobnost povratka na tu najvišu razinu kad i ako se prilike promijene (degeneracija). Dajem tri kronološka primjera ne tako daleka od opsesija Makovih:

- Šostakovičeva *Peta simfonija* (1937), u doba najgorih staljinskih čistki i službenih napada na njegovu *Četvrtu simfoniju* kao i na jednu operu, kad su mu mnogi najbliži rođaci i prijatelji svršili u logorima KGB-a.
- Brehtova „američka verzija” *Života Galilejevog* (1945–1947), s kojom se nakon tučeta godina nemogućnosti da ozbiljno radi za teatar namjeravao afirmirati u SAD, a bio se sprijateljio sa Čarlsom Lotonom (Laughton). Lijevu poruku koju je do tada nosila njegova dramaturška kompozicija prenio je na brodvejski neizbježnu središnju ulogu protagoniste-„matadora” (*star*), koji će na kraju komada empatiziranje publike u sebe iskoristiti za samokritičnu dijagnozu razloga svog poraza. Ovo je postao i ostao njegov najpopularniji, tako da kažem „narodno-frontovski” komad.
- Pikasova *Golubica mira* (1949), napravljena za (Makovim rječnikom) „široku” potrošnju Svjetskog kongresa za mir te godine i njegovih pristalica širom svijeta. Nema sumnje da je u sovjetskom zazivanju mira u to vrijeme postojala određena nota hipokrizije, pošto tada još nisu imali nuklearnu bombu, a ne baš slaba struja u SAD od 1945. nadalje radila je na preventivnom ratu. S druge strane, većina narodâ svijeta bila je najiskrenije protiv rata, a Pikaso je ne samo bio uvjereni antifašista – sjetimo se samo *Gernike* – nego se bio i učlanio u KP Francuske (iz koje je izišao nakon Mađarske 1956), te je valjda rado pristao na kompromis klasičnog crteža u dobroj stvari.



Sl. 13. Jedan od filmova izgnanstva – plakat producenta (ne Makov!) za Montenegro (1981).

3.3.3. Moja je teza jednostavna: ova su četiri Makova filma svojevrsne mješavine njegova dva pola „širokog” i „dubokog”, recimo između Felinijeve *Ulice* i filmova neposredne životne afirmacije. Prodora k potpuno novim stavovima ovdje po svojoj prilici nema, niti ih se može očekivati u sramotnim uslovima starenja epohe, izгона iz Jugoslavije i kapitalističkog analnoretentivnog financiranja za profit. Ipak vidim u njima sasvim nesramotna dostignuća, po svojoj prilici znatno iznad prosjeka svjetske kinematografije u to doba, čiji stepen uspjeha valja pojedinačno pomno proanalizirati.

DIO 2. SINKRONIČNI NASTUP I FIZIONOMIJA: NEDOVRŠENA ZAKLJUČIVANJA

U mom svršetku je moj početak.
Meri Stjuart (kraljica)

Oj Srbijo, pesmo među narodima
[...] *Oj Srbijo*
buno među narodima.
Oskar Davičo (pjesnik)

1. Skojevac kao intelektualac: o Makovom samoupravnom „Vjeruju”

Jedva da se tko od Makovih kritičara pozabavio specifičnom težinom i važnošću njegovih, koliko znamo, dviju glavnih i trajno formativnih „javnih” interesa u mladosti: odrastanjem i radom u Kino-klubu Beograd „kao zajednici zasnovanoj na filmofilskom gledalačkom iskustvu, teorijskom istraživanju i amaterskom eksperimentisanju”, te us-to vrlo bogatom publicističkom aktivnošću. Kino-klub je bio tvorevina „socijalističke kulturne politike i podrške onom umetničkom stvaralaštvu koje nastaje ‘odozdo’, a koje je u vezi sa idejama emancipacije društva kroz savlađivanje tehničkog znanja i prakse (‘tehnika narodu’)” (Dimitrijević, 2017: 27); Mak u njemu – pomoću cijelonoćnih gledanja svih raspoloživih filmova, od sovjetskih do onih koje je bio donio Longlua (*Langlois*) iz Pariza – stiče kako režiserski „zanat” tako i praktično bratstvo unutar jedne zajedničke strasti (v. za početak: Janevski, 2010; Babac, 2001). Publicistika mu je važnim dijelom, ali nepotpuno skupljena u ranom *Poljupcu za drugaricu parolu* (1965), koja joj nikako nije kraj, pomislimo samo na brojne tekstove s raznih festivala FEST-a i GEFF-a koje je organizirao (vidi: Makavejev, 1977; Boynik, 2014; Daković, 2019). O prvom faktoru znam vrlo malo, ali se nadam da arhivi postoje i da će bar dva-tri doktoranda na njima uskoro poraditi, jer ih trebamo. Moram se dakle usredotočiti na drugi, koristeći uglavnom *Poljubac...* (odakle u ovoj potsekciji potiču svi citati, a majuskule su Makove). Ta knjiga sadrži, *pell-mell*, kako Makove utopijsko-komunističke entuzijazme tako i početnu identifikaciju njihovih ozbiljnih unutarnjih prepreka i protuteža.

1.1. Po meni je neobično važna komponenta Makovog povjerenja kako u potencijal SFRJ tako i onaj njene omladine, naime naše generacije, njegovo iskustvo na *radnim akcijama* omladinskih „radnih brigada” plus vojnih jedinica (sasvim po Furijeovom receptu armije rada za mir i izobilje). Ono je obilno prisutno u njegovoj publicističkoj aktivnosti prije profesionalizacije, koju bi trebalo što prije inventarizirati i proučiti. I sam je učestvovao u mnogim takvim radovima: godine 1947. „sa 15 godina [...] [omladina izgrađuje] sela kolonistima u Bačkoj i Sremu [...]; dodir ženskog tela, doživljaj ljubavi i seksualnosti” (Vučinić, 2019: 94); godine 1948. na auto-putu Zagreb–Beograd u novosadskoj brigadi „Mladi proleter” u Srijemu – a ja sam bio možda četrdeset kilometara dalje, s inostranim brigadama; godine 1949. kraj Kapele Batrine i u močvari Novog Beograda; pa desetak godina kasnije kao novinar na auto-putu Niš–Đevđelija 1959–1961. godine (Makavejev, 1965: 29, 34–42, 47). U tim radnim akcijama Mak vidi prvenstveno usmjerenje ka totalitetu autonomnog čovjeka: „A mi, dosledni snu koji živi sa nama, izmislili čoveka od jednog komada, živog, koji hoda, misli, govori i oseća iz samog sebe” (1965: 32).

U *Poljupcu*... se mogu slijediti neka njegova oduševljenja:

Prilikom završetka radova na Autoputu 1959, vojnici jedne Vojne pošte pozdravili su svoje drugove sledećom porukom: // „Živimo u stvarnosti inventivnijoj od snova... Znamo da prekoračimo reku koja nam se ispreči na putu i pomerimo brdo ako smeta, pa što da ne pozovemo i samo sunce na čaj kao što je to činio Vladimir Majakovski?” (1965: 29)

Ovo mu je i otvoreno utopija: „Pogledajte šarene crteže po barakama omladinskih naselja i odmah ćete se setiti da je utopijski komunista Kampanela tako nekako opisivao svoj Grad Sunca” (1965: 36). Za razliku od Makove česte odbojnosti prema „literaturi”, ovde se posebno naslađuje i plebejskim formulacijama u omladinskim parolama. Od mnoštva marno pribilježjenih citata (koje su potakle Bojnika na cijelu teorijicu o parolama, od Lenjina do Makavejeva) navest ću kratko neke, uopće ne najekstremnije:

Reči [...] ozvaničene navikama, uškrobljene rutinskom upotrebom, sapete protokolom u hladna akademski ispisana slova na slavolucima, na radnoj akciji ponovo dobijaju boju ljudskog uzbuđenja. [...] Prekopaju padinu brda iznad naselja i poseju suncokret u obliku slova. [...] Parola posejana ljudskom rukom klijala je i sporo rasla iz zemlje. Posle nekoliko meseci izrasla su iz zemlje i procvetala pedesetmetarska slova iz suncokreta: TITO. [...] [Makov komentar ovome:] Verujem da su se mladići [...] radovali svojoj igri. Ako žuljevi, ako znoj, samo da napravimo nešto čega se niko pre nas nije setio. (1965: 35–36)

Ja sam tih godina počinjao čitati *Princip nade* Ernsta Bloha; u Maku mu nisam našao traga, kao ni uopće čistoj filozofiji, ali bi ga vjerovatno bio zaintrigirao lijepi nadnaslov Blohovog poglavlja 17 gdje prvi put uvodi pojam Novuma: „Svijet u kome utopijska mašta ima korelat; stvarna mogućnost, kategorije front, novum, ultimum i horizont” – a stvarnosti koja se javlja kao postala i mrtva u tekstu Bloh suprotstavlja stvarnost „kao mrežu puteva dijalektičkih procesa što se zbivaju u nedovršenome svijetu”, stvarnost koja teži k realnoj – naime za njega kao i Maku komunističkoj – utopiji (Bloch, 1981, 1: 257).

Parole su Maku spontane, kako „izraz solidarnosti, volje” tako i nadrealistička „igra”:

PREMAŠIMO OČEVE DA BISMO IM POSTALI RAVNI!

Viču: Kliknimo triput za komandanta! I cela brigada viče: „KLIK! KLIK! KLIK!

Jedan, dva, tri: / NAKU BIKE NAGA RI! / Četiri, pet: / VAGO NET! / Šest, sedam. / JOŠ JEDAN!

/ Devet, deset: / STO PEDESET! / Sto pedeset: / DVESTA DESET! (Makavejev, 1965: 29, 34, 44)

(Moja glosa: kubici su oni iskopane zemlje ili šljunka, postojale su kvantificirane radne norme, a brigade su se takmičile da ih prebace; sa radilišta transportiralo ih se teškim malim vagonetima uskotračne ili dekoviljske pruge; nagari: hrvatskosrpski žargon za pritisni, upri; rime su i ritam ovdje dosta kompleksni.)

I konačno, mladi Beograđani u 1961. pjevaju: „DA NAM ŽIVI, ŽIVI RAD / ČA ČA ČA HU!” (1965: 45). Dakle, refren poznate i sveprisutne pjesme: „U divljaka luk i strijela: / Željeznica selo i grad / To su naših ruku djela / Da nam živi, živi rad!” ovdje se nadopunjuje popularnim ritmom ča-ča-ča muzike, korištene i u Makovoj *Paradi* (to je „Pjesma radu” iz 1945, autora ne znam, možda je Pero Gotovac, očito pravljen po Ostrovitjano-vu – v. 1.2. dolje).

Ovdje spada i odnos prema umjetnosti (1965: 71–77), alegoriziran u primjeru Kalde-rovih *mobile*-a koje treba cimnuti ili drmnuti jer su „stabilno nestabilni”. Povezano je i s prihvaćanjem smrti, toliko karakterističnim za Makovu filmsku poeziju: pomoću filmo-va Lamorisa (*Lamoris*), Ejzenštejna i Bunjuela on ustvrđuje da „[š]ok leži u našoj nena-viknutosti da u smrti vidimo [nužan i lep] trenutak života” (1965: 74). Ili pak pruža „kon-kretnoj muzici” najbolju obranu koju poznam:

Konkretna muzika raduje čudnom slobodom kojom te ispuni to, melodično čak, nizanje tandrka, uzdaha, škripe, zveke, kašlja i komada pojedinih reči ili delova ljudskog smeha. Sve što čuješ i do-živiš događa se u toliko novom polju bez ikakvih odredaba kako se ta muzika sluša i doživljava da si potpuno bespomoćan i nevin i pošten... (1965: 76)

Zaključak je Makov rapsodičan i optimističan, a ponajviše slobodarski dinamičan:

[U]metnost treba cimnuti, pa šta bude.

A ona tako rado zaigra, raznobojna i čovečna. Kao i svaka napuštena poruka čovekova koja sa-mim tim što je poruka ne može da izbledi, makar je niko ne sluša.

Izgovorena, pa šta bude. (1965: 77)

1.2. Dvije godine mlađi od mene, Mak je primljen u SKOJ tačno kao i ja: defakto kra-jem 1945, dejure početkom 1946. godine (1965: 10) – ne znam zašto su primanja morala čekati preko zimskih ferija, valjda su išla do CK SKOJ-a u Beogradu. Čitali smo gotovo iste autore, i dobrim se dijelom formirali na njima: Majakovski i Krleža u poeziji, mada uz neke regionalne („republičke”) razlike – on je usto volio Zogovića i Daviča, kasnije Po-pu i Miodraga Pavlovića, ja Gorana Kovačića, Vidrića i Matoša, pa i neke starije kao Stan-

ka Vraza i bar prva dva stiha „Kipa domovine” Pavla Štoosa. Zatim, kao svi skojevci „pro-rađivali” smo *Postanak života* po Oparinu, povijesni slijed pretkapitalističkih društvenih formacija po Ostrovitjanovu, a kasnije se pojavila i *Teorija književnosti* Timofejeva o socijalističkom realizmu – tri prevoda sovjetskih knjiga, od kojih mislim da je prva bila odlična, druga manje, a treća razmjerno pristojna, ali s fatalnom greškom raskola na važno što i sekundarno kako (v. 1965: 16, 87). A 1948, izbacivanjem iz Kominforma, „[i]storija nas nije tada blago munula u rebra da nam skrene pažnju na našu naivnost – bio je to udarac pesnice po zubima...” (1965: 26).

Posljedica ortodoksne *prjamoljinje*ne samouvjerenosti, da ne kažem opojenosti, bila je ponegdje dobra, osobito u dječjoj književnosti, ali je vodila i do prilične količine kiča uzdignutog na razinu ideala, koji se dobro spajao s malograđanštinom i patrijarhalnim pobudama većine sovjetskog i jugoslavenskog stanovništva. Problem je što je to bio uzvišeno optimistički rotkvica-kič (izvana crven, iznutra bijel), apstraktni utopizam koji se oslanja na postignuća prvog desetljeća nakon Oktobarske revolucije i čija je glavna mana da je užasna laž suočena s kasnijom stvarnošću. Revolt protiv rotkvica-kiča uzdignutog u sudbinu, spojen s prethodnim revoltom protiv otvorenog ljudožderstva fašizma, uvelike je formirao ovu generaciju skojevskih intelektualaca, Makovu i moju (v. primjeru mu polemiku protiv filma *Krst rakoc*, 1965: 78–89). Zaključak mu je: opredjeljenje za crvenu boju, ali u izrazito slobodarskoj, a ne etatističkoj – Mak to prevodi u „državističku” – varijanti da ona ima smisla samo ako nije „šematska, svetačka, lažno optimistička koncepcija”, „samoubilačka [...] ideja državističke askeze”, nego je boja izvučena iz spektruma „birajući najtopliju, najnemirniju, najkrvaviju” kao jednu između mnogih, slobodno odabranih mogućnosti (1965: 86–88). Kičasto shvaćanje povijesti je optimističko, točno kao i ono mlade buržoazije: napredak vodi do „neminovnosti pozitivnog kraja” (1965: 82). Istina, proporcija kiča mnogo je veća u kulturi kapitalizma – što je onda od šezdesetih nadalje preplavilo i SFRJ; to je, međutim, socijaldarvinistički, crni kič koji ne niječe da je bijeg od zbilja strašne stvarnosti i očajničko individualistički, samo tvrdi da takva stvarnost izvire iz ljudske prirode. Usto, kič tehnologiziranog kapitalizma i senilne buržoazije rjeđe nego li u svim varijantama staljinizma vodi do građanske ili čak fizičke smrti autora i njegovih sumišljenika, jer se pisanoj riječi, umjetnosti i uopće *eggheads* – jajo-glavima, tj. intelektualcima – pridaje mnogo manja važnost, kad su svi pod bičem pauperiziranja i omamom televizije.

Po Maku je gledati, pa stoga i praviti film neka vrsta polubudnog sanjarenja, te se tu radi o polarnoj opreci „sna u akciji” – u Jugoslaviji utjelovljenog kako u omladinskim i drugim radnim akcijama tako i u oslobodilačkom ratu, kad su „[l]judi u revoluciji ploidili [...] svojom verom u budućnost jedan neprijateljski i jalov svet i rađala se jedna stvarnija stvarnost od postojeće” – nasuprot „patološk[o]j društven[o]j maj[ci] – revolucij[i] u fazi administrativnog socijalizma – [koja odbija da pusti decu] da hodaju u pravcu kojim ih sopstvene nestašne nogice vode. [...] Tako nastaju neuravnotežena bića, [...] ljudi čije se težište nalazi izvan njihovog tela” (1965: 136–137). U tom smislu Mak svojata naslijeđe

nadrealizma „u probijanju emocionalnih barijera čovekovih. [...] u otvaranje svih zabranjenih i za građansko društvo neprijatnih ljudskih intima”, uključivši i Davičovo pjesništvo o efikasnosti revolucionarnih snova (1965: 136). Na primjer, Beograd kako ga je Mak vidio kao dječak nakon oslobođenja 1944, i djelomice pokazao u umecima *Nevinosti*, bio je nadrealistički: „Jeste, bile su zubarske stolice po ulicama, ležao je zeleni džokej pokriven *Novim vremenom*, jedna žena skupljala je creva ljudska u vreću da sahrani svog sina...” (1965: 84).

Evo mu kratkog zaključka iz pubertetskih oduševljenja objektivizmom u srednjoj školi:

Darvinizam, divlji konj Prževaljski, blastula i gastrula, teorija postanka sunčevog sistema i ovce koje su pojele seljake, sve su to bila sjajna objašnjenja nepoznatih pojava. [...] Tako je nekako iz sveta iščezao i čovek. Kao da u svemu tome nije nužna konstanta, on koji to sve saznaje koristi i menja. (1965: 20)

Taj je čovjek onda, istovremeno i dijalektički, jedinka udruživanja i neponovljiv individuum, ličnost, lik, mikrokozmos. *Everyman*, Svaki. Ako je intelektualac, mora da se i svjesno upita:

[...P]red zvezdama smrtan, polažeš ispit: živim li ja dovoljno da bih mogao mirno da umrem, živim li ja aktivno sada, za ovog života, da bih mogao časno da se pretvorim u minerale i postanem anonimno večit kao zvezda. [...] Jesam li postao dobar kristal čoveka koji živi i raspinje se svim svojim htenjima i ljubavima da bi na kraju ostavio lep i čist pepeo za sobom, da me sad ne bude sramota pred tim zvezdama? (1965: 18)

A strateška karika koja povezuje društvo i pojedinca za Maka je *samoupravljanje*, kako radnim jedinicama tako i „sopstvenom ličnošću” (1965: 102). „Zaključak” *Poljupca...* je utopijsko-komunistička vizija razvijena u referatu „Mladi intelektualac danas” na Strazišovskom susretu 1960. i neskromno naslovljena „Moralni i socijalni smisao individualnog ljudskog života” (1965: 103–138),¹³ kojoj ću se vratiti dolje. U njoj se pravi „inventar situacije” intelektualca u SFRJ, čiji je horizont Marksova Jedanaesta teza – „da se side sa katedre i uzmu u ruke ekonomsko-materijalne poluge kojima se pomera svet”, i uopće njegovi rani radovi. Mlada generacija slijedi tri sudbinska zaokreta što ih je izvršila starija: rušenje građanskog društva i socijalistička revolucija; nepristajanje na staljinski

¹³ I ja sam držao pokoji referat na takvom omladinskom susretu, obično karakteriziran rječcom „danas”. Ta je naoko nevina riječ bila u stvari prešutni generacijski program koji Mak tu slijedi u stopu; naime, s jedne strane mi se najiskrenije divimo i oduševljavamo starijom, recimo Titovom generacijom, a s druge strane smatramo da su oni otvorili vrata kroz koja ćemo mi pridodati bitne važne novosti, u prvom redu integralno samoupravljanje od dna do samog vrha, dakle Lenjinov program u *Državi i revoluciji* koji Milena čita u *WR* – a zbog teoretiziranja (usp. Suvin, 2011, i drugi dio eseja) Kidrič je već pedesetih dobio u Politbirou po nosu i uvukao je rogove. Mutan osjećaj vrha vlasti o tome valjda je razlog da je SKOJ ubrzo ukinut, što komentiram u svojim *Memoarima* – a još prije njega bar isto toliko sjajan AFŽ; za to ima u američkom engleskom odlična slika, *shooting yourself in the foot*, pucati sebi u nogu.

koncipiranu porodicu socijalističkih država; i konačno, „najepohalniji rezultat – [...] odlučno i samosvesno oslobađanje unutrašnjih društvenih snaga, [...] OTVORENI PUT ČITAVE JEDNE DRUŠTVENE ZAJEDNICE KA SLOBODNOM UDRUŽENJU NEPOSREDNIH PROIZVOĐAČA” (1965: 114–115). To priječi čovjek „ČIJA JE DUHOVNA STRUKTURA NASLEĐENA OD GRAĐANSKOG DRUŠTVA” (1965: 125).



Sl. 14. Suvin drži predavanje o SFRJ u Beogradu, 1. maja 2014, kod prof. Mladena Lazića (posljednji desno), Makavejev je u publici.

1.3. Dakako je Dušan Makavejev, u šezdesetima i kasnije, upijao i stvaralački razvio druga stremljenja, u našoj mladosti nepoznata: poststrukturalizam tipa Deleza i Gatarija i *make love not war* Novu ljevicu. No Pariz i Njujork su mu izrasli iz dječaka-Beograda: držim da su gornje dvije rečenice u majuskulama ostale njegov osnovni *Vjeruju*.

Ovdje spadaju dva osnovna teoretska situiranja za Maka. *Prvo*, siromašno sociološki rečeno, ali valja i to: pravi su intelektualci plebejci u čijem je interesu sloboda i udruživanje – ne gospoda. Mak je nepopravljivo „lijevi”, čak ultralijevi ili bolje (kako bi on valjda rekao) integralno lijevi, samo što ima vlastitu – ne samo ličnu nego i osebjunu, nadrealističku – definiciju ljevice. U toj definiciji on meni tu i tamo nije prihvatljiv, osobito kad potpuno napušta zamisao snažne lijeve partije, pa dakle i brigu o krvavim ekonomsko-političkim čvorovima za mene slabo svodivima na ličnu psihologiju. Ali što je najglavnije, njegova je zvijezda vodilja trajno ostala *oslobođenje* u svim domenima i prilikama, na svim razinama. To počinje integralnim samoupravljanjem i samovladom svake ljudske jedinice – a usto životinja i djece – na svim razinama, i nastavlja se erotičkim pa-

rom kao središnjom civilizacijskom jedinicom: tjelesa sa rukama i glavom i spolovilima (v. o rukama, katkad nasuprot glavi, 1965: 110, 31, i 55–56). Kakve su osebine idealnog erotičkog para ne vidimo, po suprotnosti se mogu naslutiti u crtici „Malo ljudožder, malo građanin” gdje malograđanin vidi u ženi princezu, zlato, boginju, a u stvari je se boji (1965: 53–54), a takođe u neuspjelim parovima Makovih filmova.

Drugo, osnovni teoretski pristup i zahvat ovog mog eseja koristi ogromno razraslu teoriju i praksu *alegorije* – tekstova koji sustavno upućuju na drugačije (*allos*) značenje; najagilnija vrsta alegorije je „mala forma” parabole. Alegorija i popularna parabola nastali su kao odnos pripovijedanja (fikcije) prema religioznim sustavima, što je za judeo-kršćansku tradiciju objasnio Erih Auerbah. To se, međutim, proteže i na obuhvatne svjetovne sustave vjerovanja, prvenstveno marksizam, te sam s Auerbahom analizirao Brehovu dramaturgiju (u Suvin, 1984), a s parabolom naučnu fantastiku uključivo utopije (u: Suvin, 2010a i kasnije). Frojd nas je, ne hajući mnogo za religiju, obogatio sasma analognim parom „manifestnog” i „latentnog” u psihi, koji je za Maka potpuno središnji. Navodim dva primjera:

Prvo i pozitivno, jarka je potvrda ove teze Makovo korištenje ličnih imena. Ona su u njegovih likova nakon prvog filma često – manifestno, naoko – ista kao i ona glumaca: po pravilu lična (kao Milena), ali katkad i porodična (kao Radmilović). U toj maniji tobože dokumentarnog podudaranja ima metode: sva su ta imena, samim tim što su u filmskoj fikciji a ne svakodnevicu, u Mogućem Svijetu. Taj je varljivo sličan našem, ali je zapravo Zemlja filmskih mogućih Čudesa, Melijesova, Čaplinova i Ejzenštejnova: gdje Mjeseca boli oko u koje se zabola interplanetarna raketa, sirotinjski skitnica Čarli je neuništiv kao Ivanica Budalica (*Ivanuška Duračok*) iz priča, a kameni lavovi se dižu i riču da bi nagovijestili gnjev revolucije. Svijet je to oslobođen empirijske sile teže i podignut na paraboličnu razinu značenja, kao predika rabina Jehošue o najmanjem zrnju gorušice koje izrasta do nebesa jer je vjera. Imena te onomastike ukazuju dakle na latentnosti (na ono drugo) tih upravo stvorenih snimljenih *mogućnosti*, potencijalno utopijskih ili antiutopijskih. Zato i paralelno tome, fiktivni simulakri tjelesa koja ta imena nose i njima su označena pokatkad mogu čak probiti barijeru posljednje kozmičke antiutopije koju poznamo – smrti.

Drugo i negativno jest Makov odnos prema *skrivanju latentnoga*, dakle politički ka nijekanju javnosti, a moralno ka tabuu. Mak je gorljivi pristalica prebacivanja u plebejsku današnjicu Sudnjeg dana kada „Sve što je skriveno, pojavlja se (ili: izloženo je pogledu)” (*Quidquid latet, apparetur*, iz *Dies irae*): to važi od pripreme vojne parade preko Rajhovog rada do naličja Mister Kapitala i raznih tendencija unutar Arke Spasa pod likom Karla Marksa. Tu spada svakako i javnost izvještavanja naroda nasuprot čeličnom pravilu svih vladajućih klasa da „državne tajne” ne smiju biti javne, vidi užas pokolja u Katinskoj šumi koji je Mak po prvi puta poslije 1945. javno predstavio u *Slatkom filmu* (razglabam primjer goleme negativnosti oligarhije SFRJ u: Suvin, 2023, Dio 2, 3.2. „O mrskoj tajnovitosti”, a goleme pozitivnosti Lenjinovog objavljivanja svih tajnih ugovora o ratu u:

Suvin, 2018). Ne smijemo dozvoliti vladarima da pometu pod tepih povijesti ono službeno neizrecivo i neprikazivo, stalno obznanjaju Makovi filmovi: bombardiranje Beograda, Katinsku šumu, a takođe golotinju, seks (uključiv porive kod djece) i sado-mazo vido-ve erotike.

2. Povratna veza filma sa gledaocem kao pretpostavka slobode

2.1. Imaginarni gledalac

Možda je za svaki zaključak ključno razmisliti kakav je pretpostavljeni i implicirani gledalac zbog kojega su Makovi filmovi pravljani. Tu prihvaćam tezu najjasniju kod Pavla Levija da se za razumijevanje Makovih filmova, više no kod većine drugih autora, moramo upitati *tko je idealni, i za Maka idealno pretpostavljeni, „samoupravni” gledalac i gledalica njegovih filmova?* Sam je Mak to početno ovako teorizirao:

Postavljanje ideala samouprave i nezavisnosti na opštedruštvenom planu mora izazvati postavljanje istih ideala na svakom pojedinačnom, individualnom planu. (Makavejev, 1965: 24, a v. i cijeli taj „sociološki intermeco” na 23–25)

Levi to formulira kao međusobno prožimanje „obilj[a] tekstovno razasutih (a kontekstualno po pravilu destabiliziranih) želja i pretpostavki” (Levi, 2007: 34) na filmskoj traci s aktivnim, čak i strasnim, korištenjem gledaočevih želja i pretpostavki. Nastaje implicitna stalna debata, rezimiram, za koju valja da s obje strane – autora i gledaoca – postoje međusobno možda ne uvijek suglasni, ali svakako razumljivi i privlačni stavovi kao i vrijednosni sustavi. Makovi filmovi, dakle, nikako ne pretpostavljaju nekakav individualistički relativizam nego duboko epistemološki „lijevog” gledaoca koji je voljan da uz afirmaciju svojih stavova i vrijednosti ove iste pokatkad (kod Maka prve faze dosta često) stavi u pitanje ili čak dovede u krizu. Kako li svaki od nas zna ono što misli da zna? Povijesno je dokazano i prokaženo snažnim svjetskim buntom omladine šezdesetih kao reakcije na duboke nedostatke i neuspjehe svih varijanti ne samo buržoazije, nego takođe i službene ljevice, njene ideologije i prakse, da naša saznanja pa čak i načini saznavanja nisu dostatni: nisu predvidjeli, na primjer, prelaz socijaldemokracije u liječnika kapitalizma niti fašizam niti staljinizam! Stoga, ne moramo li razmotriti nuždu preosvješćavanja, naime prelaženja dosadašnjih spoznajnih granica pa i promjenu nekih metoda? Koliko gorljivo i potpuno, na kojim neuralgičnim točkama upravo i jest sadržaj debate o kojoj govori Levi; kod Maka, glavna je točka odnos seksa i revolucije unutar polja slobode i ugnjetavanja. A nužna pretpostavka ove debate jest da obje strane posjeduju osjećaj odgovornosti prema uspjehu ili propasti oslobođivanja, koji omogućava da ona ne bude naprosto antagonizam nego plodna suprotnost.

Kakav bi bio zajednički nazivnik ovakvog zajedničkog, mada polifonog, stava? Jasnno, *nijekanje*: odlučno odbijanje Jedinoga, bilo individualističkog bilo kolektivnoga – ide-

ološko-politički: bilo zoološkog socijaldarvinizma kapitalizma bilo patrijarhalno-religioznog staljinizma – sa stanovišta plebejskog individualizma ili ličnosti. Udruživanje u *Gemeinschaft* tu je toliko samo po sebi nužno i razumljivo da ga se pretpostavlja kao zadanoga, ali usto traži kao ravnotežu pravo na pažnju za svaku ljudsku (ili čak životinjsku) pojavu jer je ona jedinstvena i u neku ruku suverena. To je u „Zaključku” *Poljupca...* navelo Maka da borbeno demokratski definira kao intelektualce „sve duhovno, životno, stvarno ljudski produktivne ljude”, uključivo najboljih radnika u proizvodnji, i da predlaže „merila duhovne produktivnosti”, naime svake one aktivnosti u kojoj „učestvuje ceo čovek (to razumno, osetljivo biće...)” i za koju je on kao ličnost odgovoran (Makavejev, 1965: 110–112); tome odgovara i njegova znatna sumnja u akademizam, usku profesionalnost i društveni autoritet, a kasnije i u „karnevalsku demistifikaciju” okoštalih parola (1965: 118–119). Takvi gramšijevski intelektualci su Makova implicitna publika i dijaloški partner, što vodi do gornje konačne parole o slobodnom udruživanju neposrednih proizvođača. Njihov dijalog nije uobličen samo Marksovom *Kritikom Gotskog programa* nego i žustrom i neprestanom jugoslavenskom debatom, čiji je neprevaziđeni pionir bio Boris Kidrič. U njegovim „Tezama o ekonomici prelaznog perioda u našoj zemlji” iz 1950. ovo je Kidričev horizont:

Potrebno je da se što prije po [privrednim] granama uvedu radnički savjeti [cijele grane] za čitavu Jugoslaviju [...] Decentralizacija operative po državnoj liniji, bez istovremenog centralističkog i demokratskog udruživanja radnih kolektiva tj. neposrednih proizvođača, ne vodi naprijed, nego neizbježno vodi natrag u državni kapitalizam (zapravo u nekoliko državnih kapitalizama, partikularističkih prema cjelini, birokratsko-centralističkih nadolje i prema radnim kolektivima). (Kidrič, 1979: 88; v. mnogo više u: Suvin, 2011)

To bi uključivalo obavezno planiranje odozdo nagore, koje je međutim šezdesetih odbačeno u korist slabo kontroliranog tržišta.

Ovdje moram nešto reći o *imaginarnoj porodici* Makovoj. Iz kratkih natuknica tu i tamo shvaćam da je on bio jedina pionirskog beogradskog veterinarskog para, da je rano otišao od kuće, pohađao gimnaziju u Novom Sadu, neko vrijeme stanovao u Beogradu kod jedne tetke koja ga je na kraju izbacila, i onda oko 1961. živio u odbačenim cirkuskim kolima ispod Dedinja. Pravi su mu dom bile omladinske organizacije poput Kinokluba Beograd ili dijela redakcije, recimo, „Nolita”, *Dela* i *Danasa*, a braća drugovi njegove generacije. U filmovima mu srećemo vrlo malo otaca, a kad ih ima, kao Rajh, tu je da pospješi erotiku para, a usto meni zvuči ponešto forsirano. Orvelov Veliki brat kao transcendentni očinski autoritet (Makovi negativni epiteti su „svetački, asketski, svetosavski”)¹⁴ za njega, i za bolji dio moje skojevske intelektualne generacije, naprosto nije postojao, mada je odnos prema Titu tada bio blizu idolatrije – nije ni čudo, čovjek koji simbolizira i vodi egzodus iz fašizma i staljinizma! Međutim, kako on, tako i Lenjin, kojemu se Mak stalno vraća, ono su što bih prozvaov važan *uslovan otac*. Mak nježno tumači da je

¹⁴ Vidi samo jedan, ali vrijedan primjer u: Makavejev, 1960: 10.



Sl. 15. „Aleksić je Maku nešto kao stariji brat” – *Nevinost bez zaštite* (1968).

to roditelj koji dozvoljava djeci da idu kuda ih „sopstvene nestašne nogice vode”, pokrovitelj a ne zapovjednik: nikako nije otac-falus, virilni snagaš koji stoji čvrsto i nepomično „kano klisurina”, te ga se persiflira u slavnom rezu *WR*-a. Edipov kompleks po Frojdu bar ova naša samosvjesna frakcija SKOJ-a nije poznavala ili ga je (kao ja) svjesno odbacila. Aleksić je Maku nešto kao stariji brat, malo nadrealistički lud, koji jest snažan, ali samo zato da se probije kroz plebejski život. U filmovima do 1975. jugoslavenski su parovi bez roditelja – Ahmed je ratno siroče – a u *Gorila se kupu u podne* sovjetskog majora Lazutkina napuštaju armija i država (točno kao Maka Partija i Jugoslavija), preostaje mu samo da se brine o Lenjinu – *in effigie*, o njegovoj slici i prilici, kako to filmu priliči. Zamršeniji je odnos prema majci: Rajh kao da je jedva imao žene, a u *Slatkom filmu* postoji ona dobra što te hrani, kao crna dojilja „Mama Komuna” koja, međutim, pomaže samo djelomično, ali onda i patološka majka (v. citat u 1.2.) koja od djece stvara neurotičare što se grčevito hvataju vlasti i, ako treba, nasilja; takva je vještica-maćeha Mrs. Marta, čuvar kapitalizma, a valjda i ubilački, kastratorni vid Ane Planete. Sve u svemu: potpuno je središnje *bratstvo* – dakako političko, ali ne samo to – a računi sa starijom generacijom su otvoreni i kompleksni.

Važno je ne samo što je Mak studirao psihologiju nego i što ju nikad nije prestao studirati, sve do Leinga i Deleza: svi su njegovi filmovi studije psihološkog sukobljavanja, često u frojdoovskoj alternativi Erosa i Smrti. No za razliku od utopijskog kolektivnog programa, aktant protagonista mu je ljubavni par, a središnja vrijednost Čovjek, fojerbahovsko i nadrealističko generičko biće, kinjeno i pobunjeno, ali sasvim ovozemaljsko, kao u Marksovim ranim radovima. Dobri mnogoglavi kolektivi veći od erotskog para

Maka fasciniraju kao mogućnost, ali ih takoreći nema: *Čovek nije tica* pokazuje ranjivost radnog kolektiva; iznimna komuna u *Slatkom filmu*, uprkos Makovom oduševljenju (v. Makavejev, 2008a), nije mi uvjerljiva: čisto je reaktivna, istjeruje vraga otuđenja sotonom tjelesnog gađenja, katarzu antikatarzom, kako Mak primjećuje, to je „anarhija bez humora”, vrlo teutonska – što nikako ne opravdava progone vlasti. Do solidarne i stvaralački plodne mnogoglavosti izgleda je teže doći nego do bezglavosti.



Sl. 16. Svetozar Cvetković kao major Lazutkin u *Gorila se kupao u podne* (1993).

Možda bi stoga bilo tačnije shvatiti Makov horizont kao kolebanje između utopijskog i pastoralnog vida kojemu ne treba politička ekonomija (dostaje mu ljubav i vlast), u novovjekovnoj varijanti urbanizirane pastorage, ali to bi tražilo toliko dodatnih objašnjenja da odustajem od dalje razrade.

Prema njegovom dubinskom stavu, Makova su intimna braća bili oni samoupravni gledaoci na koje je (i s kojima) htio da djeluje.

2.2. Kontekst dijaloga, stvarno mogući gledalac/-lica, te konačno o nadrealizmu

Kako je, dakle, moguć plodan, obostrano stvaralački *dijalog* filma na traci i gledalaca? Ova složenica znači otprilike „riječ”, mada katkada i „smisao”, plus „skroz”, za nju su potrebne zajedničke „osnovne pretpostavke”, te idealno, ako bilo tko u dijalogu pobjeđuje, obojica pobjeđuju (*dia* nije dva, naglašava se u: Bohm, 1996: 2, nego je između). Stvaralački dijalog može dovesti do „harmonije individualnoga i kolektivnoga” (1996: 8). Ukrat-

ko ću razmotriti ovdje društvene pretpostavke Makovog stava, i onda ono malo što znamo o tadašnjim gledaocima.

Unutar Kidričeve vizije, samoupravljanje ima smisla i može efikasno djelovati samo ako se proširi do vrhova vlasti, u koju unosi veliku dozu izravne i asocijativne demokracije odozdo nauštrb „državizma”, još potrebnog zbog vanjskih neprijatelja. Da bi se shvatila Makova putanja i njen kontekst, treba da ove teoretske nade – dijelom realne od početka samoupravljanja pa do kraja šezdesetih – suočimo sa veoma nečistom praksom. SFRJ onog doba okarakterizirao sam kao polusocijalističku državu, naime kompromis koji se kolebao između, s jedne strane, Marksovog i prvobitnog Lenjinovog integralno slobodarskog stava i, s druge strane, Države blagostanja pod vođstvom partijske elite; taj je kompromis međutim od šezdesetih i sedamdesetih nadalje sve više bivao prošupljen elementima starinskog konkurentskog kapitalizma – koji na Zapadu jedva da je još postojao (Suvin, 2010, usp. Suvin, 2023; Suvin, 2016). I takav je napredak bio nečuven za Balkan, ali unutarnje nedosljedan i labilan, te je doveo do oligarhijske vlasti koja se potpuno konstituirala otprilike 1968–1971.

Kontekst filmske industrije bio je prisustvo radničkih savjeta sastavljenih od predstavnika stalno namještenog osoblja u svakoj ustanovi, recimo beogradskoj „Avali” ili novosadskoj „Neoplanti”, koji su zajedno s direktorom i užim upravnim odborom donosili okvirne odluke i odobravali financije za proizvodnju, distribuciju i prikazivanje filmova. Usto su „kreativci” – režiseri, scenaristi, i ostali *ad hoc* najmljeni tehničari – dobili status „slobodnog umjetnika” koji je imao zagarantirano zdravstveno osiguranje i penziju, ali ne prihod (kao i mnogi pisci i većina vizuelnih umjetnika). Oni su bili vezani ugovorima o određenim projektima, koji su često bili „zajedničke investicije grupe autora i [inostranog] filmskog studija koji je posjedovao nevjerovatno skupu tehniku – laboratorij, kamere, zvuk i osvjetljenje. U takvim koprodukcijama izračunali bi se financijski parametri investicija, te bi autorska grupa bila suvlasnik filma – riziko i odgovornosti bili su dijeljeni” (Žilnik, 2018: 3). Uz brzu industrijalizaciju i porast dohotka po glavi, to je navelo partijsko jezgro da u nekim razdobljima – i s raznim kraćim talasanjima – prepusti kulturu manje-više pregovorima kreativaca, ustanove i lokalnih vlasti, dakle prenosom iz domene države i vlasti u domenu civilnog društva. U konstelaciji političke i osobito ekonomske otvorenosti prema svijetu, te su brojne koprodukcije postale kako izvor neophodne strane valute tako veliki tehnički i politički adut za kreativce; Makovi filmovi nakon *Nevinosti* nisu bez toga zamislivi. Takvo je filmsko eksperimentiranje trajalo otprilike od početka šezdesetih pa do šoka 1968. godine – do cezure studentskih pobuna i gušenja čehoslovačkog eksperimenta „socijalizma s ljudskim licem” vojskama Varšavskog pakta, te ogromnog rasta sovjetskog pritiska na SFRJ.

Stav politokracije – profesionalnog jezgra SKJ – nije proisticao iz intimne podrške eksperimentiranju nego više iz zauzetosti drugim poslovima, te se lako mogao vratiti na staru sumnjičavost: „U svakom novom slučaju, filmski stvaraoci morali su otimati svoje pravo na angažovanost, na interes za društvene teme” (Makavejev, 1967: 1126, usp. i

Boynik, 2011). Retrospektivno se može zaključiti da je aporija jugoslavenskog, pa i filmskog, samoupravljanja bila što ono bez svedržavnog okvira ekonomske demokracije ki-dričevskog tipa nije nikako mogla biti potpuna samovlada nego suodlučivanje u stalnom gerilskom ratu između eksperimentalnih – bez sumnje, boljih ili lošijih – i „državističkih” – ovdje uvijek pogubnih – tendencija.

Kakav je pak bio općejugoslavenski kontekst za gledaoce? Evo nekih podataka (iz: Suvin, 2023, ako nije drugačije navedeno): godine 1961. SFRJ imala je 18.6 miliona stanovnika, a 1971. 20.6 miliona. Godine 1969. „radna snaga” bila je 8.78 miliona, od čega u „društvenom sektoru” 3.62 miliona, u privatnoj poljoprivredi i obrtništvu 4.39, u inozemstvu 0.57, a „prijavljeni nezaposleni” 0.2; godine 1950. broj stanovnika na jednog liječnika bio je 3360, a 1970. pao je na 1010 (2023: 110, 293, 235). Problem „društvenog samoupravljanja”, naime svih radnih organizacija van privrede, ležao je u ograničenoj moći koju je imalo, jer je bilo financirano iz određenog postotka državnih budžeta (saveznog i republičkih), a zatim sve više iz općinskih – godine 1960. „kolač” za „umjetnost” iznosio je 1% (2700 milijardi dinara u „tekućim cijenama” iz 1963. godine [Vukos, 1964: 20]), a 1970. 2%. Sve u svemu, materijalna baza „kulture” bila je tanka. Pa ipak, negdje do kraja šezdesetih trajalo je zlatno doba specijaliziranih novina, tako u tvornicama, i sveprisutnih radio-emisija sa oko sto osamdeset stanica, a „studentski teatri i omladinski kino-klubovi bili su slobodni i vitalni rasadnici koji su cijelu kulturu gurali ka raskoši slobode” (Suvin, 2023: 254, vidi za film: Žilnik, 2008). Otprilike u periodu 1961–1965. dolazi do uspješne protuofenzive konzervativne većine politokracije protiv daljnjeg eksperimentiranja s izravnom demokracijom, a zatim i do raspadanja tog monolita na republičke poliarhije i rastući nacionalizam (Suvin, 2023: 131–132, 255). Odbijanje izravne i asocijativne demokracije značilo je da nisu postojale udruge korisnika koje bi financirale recimo organizacije u kulturi uz učestvovanje korisnika, a javno je mnijenje imalo slab ili nikakav utjecaj na novine, televiziju ili film gdje su problemi u krajnjoj liniji rješavani odozgo nadolje; stoga su te institucije u rastućem ciklonu marketizacije kasnih šezdesetih lako tonule u senzacionalizam i kič (2023: 253, usp. Supek, 1970: 236–237 i *passim*). Mak je imao potpuno pravo da je, paralelno s prelaskom filmskih radnika u „slobodni status sa koncepcijom takmičenja stvaralačkih i organizacionih snaga” krajem pedesetih, državno-partijski aparat stalno sputavao slobodno ekonomsko djelovanje kreativaca bezbrojnim propisima te imenovanjem direktora i savjeta ustanova, osoba koje su odlučivale, ali nisu odgovarale za ekonomske posljedice (Makavejev, 1967: 1125).

Što možemo prema svemu ovome nagađati o gledaocima filma? Lični izdatak stanovništva 1961. za „kulturne i sportske priredbe” iznosio je 1145 miliona dinara, po službenom kursu milion i po američkih dolara, a po omjeru cijena možda ekvivalentno s tri miliona dolara; rekao bih da je od toga sport imao bolji dio. Izgleda da je stanovništvo bilo oštro podijeljeno na one koji idu i koji ne idu u kino. Jedan je faktor ove podjele bio onaj interesa i mogućnosti nakon rada, osobito različit u gradu i na selu, a drugi nezadovoljavajuća mreža kinematografa kojih je 1963. bilo 1629, jedan kino na 12.000 stanovnika,

tako da 60% građana nisu imali u svojim mjestima stalnog kina. Godišnje posjete filma u pedesetima naglo su rasle: godine 1960. bilo je sto trideset miliona posjeta, od čega je domaći film gledalo preko dvadeset miliona osoba (Vukos, 1964: 10–11). Vrlo grubo može se izračunati da na „posjetioce” filmova, naime preostalih 40% ili sedam i po miliona, dolazi prosječno osamnaest gledanja godišnje. Broj stalnijih posjetilaca domaćeg filma meni je nepoznat, ali se može nagađati da je bio šestocifren. No ukupni broj posjeta počeo je primjetno opadati naglim rastom televizije – TV prijemnici stizali su početkom sedamdesetih do svakog desetog stanovnika (Suvin, 2023: 254) – i drugih „razonoda” (tako sporta), te je već 1963. spao na 113 miliona, dakle za 10% u dvije godine!

Moja je približna impresija po podacima i sjećanjima da su jugoslavenski filmski gledaoci bili podijeljeni na tri grupe. Prva su oni koji ne idu u kino, naime većina stanovništva. Druga, oni koji idu 1–6 puta godišnje, naime većina preostalih 40%. U drugoj grupi nalazi se znatan broj onih palanačkih, patrijarhalnih i/ili oligarhijskih profila koji su bili iskreno ili zbog interesa skandalizirani Makovom vizijom te ih je vlast mogla mobilizirati protiv nje, kao u diskusiji o WR u Novom Sadu 1971. godine (v. rekonstrukciju Gorana Radovanovića u filmu *Slučaj Makavejev*, a o zabranjivanju bez punovažne legalne zabrane: Nikodijević, 1995). A treća su ljubitelji s jezgrom fanatika: ne znam kako da taj profil kvantificiram, moguće je da se kolebao negdje oko 50–200.000 osoba, velikim dijelom mladih. To je zapravo gledalac na kojeg je Mak realistički mogao apelirati jer mu je vrlo vjerovatno bio blizak po otvorenosti i slobodoljubivosti.

Nije to bilo mnogo, ali je bila potencijalna jezgra za suzbijanje onoga što su beogradski nadrealisti nazvali „balkanskom polukulturom”, a u pravcu subverzije „nestvarn[e] slike stvarnosti. [...] Sve što ometa puno izražavanje čoveka sažeto je u onome što se bespravno naziva 'stvarnost'...” (Popović, Ristić, 1931: 23, 26, 165): tom se subverzijom Mak očigledno inspirirao od svojih najranijih dana. Sva Makova osuda „askeze”, „literature”, „akademizma” i „uparađenog ja” potiče iz potpunog upijanja nadrealističkog stava Koče Popovića i Marka Ristića u korist „žive i otvorene, raskriljene ideje, koja bi, oslobađajući se, omogućila i stvarima da deluju u svojoj neočekivanoj neobuzdanosti” (1931: 161, 75, 79–81, 148). Kao za njih, ono revolucionarno je za njega poezija kao „proces oslobađanja, izražavanja osnovnih, [...] elementarnih, što znači pre svega podsvesnih, zahteva čoveče duhovne stvarnosti”, poezija koja „iziskuje dakle jednu novu, fizičku geometriju poetske misli [...] čije posledice povlače za sobom problem pune i neodložne moralne odgovornosti...” (1931: 138, 140–141). Ne spominjući otvoreno tada, u tridesetima, ilegalnu i žestoko progonjenu komunističku partiju, koju šifrirano nazivaju „aktivnom, praktičnom misli za neophodnu promenu materijalnih uslova”, oni hvale njenu „revolucionarnu nepokolebljivost” i potpuno se s njom solidariziraju kao s neminovnošću, koja ipak mora „da bude savremen[a] i subverzivn[a] u svima oblastima” (1931: 168, 172, 169). Upravo je takav, naime po mom sudu utopijski kako u pozitivnom, tako i u obuhvatnom smislu, bio komunizam u filmu ranog Bunjuela i Makavejeva.

Ja sam ovu knjižicu dvojice veoma značajnih nadrealista kupio u zagrebačkom antikvarijatu 1963. i nisam tad bio dorastao da ju shvatim – osim što sam odmah pribilježio srodnost s jednako snažnim Blohovim odbijanjem te okamenjene stvarnosti. Ali mi je drago da Koča P. i Marko R. primjećuju kako paralelno s fetišizmom pojma, kao u Markovom primjeru novca, postoji i fetišizam predmeta, kao u „primitivnoj” misli (1931: 60) – koja se pak u nadrealističkoj tradiciji, recimo od Carinika Rusoa i Gogena nadalje, često svojata i za umjetnost (od Gogena potiče za mene nedovoljno slavna parola – „Umjetnost je ili plagijat ili revolucija”). To znači dalje da se protiv dubokih uzroka „zakržljale, [psihičkom] cenzurom defigurirane, cenzurom zaštićene i cenzurom nametnute svesti [...] može boriti samo [...] izmenjenom, modernizovanom, popravljenom svešču, stavljenom pod znak prosuđivanja...” (1931: 166–167). To i ja ovdje pokušavam, i potpuno odobravam Maka kada i dokle se ovog programa drži.

3. Izmaknuto tlo: od samovlade do rupe u duši

3.1. O izgonu rode da ti pojem

3.1.1. Emigrant i struktura osjećaja

U intervjuu iz 2001, Mak je objasnio svoj odlazak iz Jugoslavije ne toliko žestokim kritikama kojima je bio izložen njegov *WR* nego signalom – pretpostavlja se policije ili Udbe – kad je početkom 1973. pronašao „tri šarafa s kotača mog malog folksvagen a pedantno posložena pod ratkapnu (*hubcap*), stvarajući čudnu oproštajnu larmu” (citirano u: Mortimer, 2009: 12). Kao odličan poznavalac neverbalne komunikacije shvatio je da sad valja napustiti zemlju *or else*. Prelaz u Trst snimljen je u malom ličnom filmu uvrštenom u *Rupu u duši* (minute 8:30–9:30) i spominje carinsku listu od 43 „privremeno izv-ezen[a]” predmeta. Ah, kako dobro poznajem takve liste, pravio sam ih dva puta – samo što je već moja prva u 1967. bila duga plahta u tri cifre jer je sadržala, uz zimsku odjeću, masu poimence popisanih knjižica, i s njom sam se ukrcao na poljski brod *Stefan Batori* u Šerburu za Montreal (valjda sudbinski kažiprst), pa odande željeznicom u SAD. Duhoviti svršetak Makovog citata – „Kad bi me pitali o mom statusu u Jugoslaviji, odgovarao sam da sam osuđen na prisilni rad u inostranstvu” – možda je dijelom ironičan, ali nikako nije netočan. Na sreću, intelektualci – ovdje muški – imaju jednu glavnu suprugu, muzu-spoznaju; ako su sretni (kao nas dvojica) drugu živu kao dragu suradnicu u slušanju muze; a sve ostalo, kao ideologije i nacije, prilježnice su koje se mogu mijenjati – osim ako su, i ukoliko, viđene kao poezija, moguće ne-mjesto, dakle muza... Jugoslavija kao jedan avatar muze sad je Maka napustila.



Sl. 17–21. Pet kadrova iz *Trsta*, 1973; *Dušan i Bojana – A Hole in the Soul* (Rupa u duši, 1994).

Što znači intimno takav defakto izgon, do kakve strukture osjećaja on dovodi (vidi: Dio 1, 4.0.)? Mak je to veoma autoanalitički odlično formulirao:

Teško je pri tolikim skokovima reći šta nastaje biološkim starenjem a šta gorkim iskustvom. Prvo napraviš neke filmove onako nedužan, svež i nesvestan šta će ti se sve dogoditi od slobode i

veselja kojim praviš te filmove. Onda se sruče na tebe razne katastrofe. S jedne strane ti se razne stvari sručuju na glavu, a s druge strane ti se izmiče tlo ispod nogu, i to fizički, jer ti se na tlu na kome si odrastao ne dâ da živiš i da radiš, pa moraš da hodaš po nekim drugim tlima, da radiš sa ljudima koji govore drugi jezik, različit od tvoga, da plivaš u vodama u kojima nisi naučio da plivaš. (Aćin, 1982: 28)

Općenito, kao i posebno u Makovom slučaju egzistencijalne cezure nakon *Slatkog filma*, dolazi do gubljenja osnovnog osjećaja situiranosti u zajednici (*Gemeinschaft*) koja traži i prima ličnu lojalnost u korist obaju. Preostaje ti dakle vrijednosno indiferentno društvo (*Gesellschaft*), koje je potpuno tuđe ma kakvom potencijalno općevažećem smislu, doslovno otuđeno. Možeš se ili pozabaviti nekim *post mortem* razglabanjem o novom općem stanju (kao u *Slatkom filmu*, vidi Tezu 1 u Dijelu 1, 3.2.); ili pak okrenuti se, u Makovim filmovima izgnanstva, već i iz praktičnih materijalnih razloga, ka djelomičnim uvidima u suprotnosti koje su u danom razdoblju neprevazilazive, te im se mogu naći samo privremeni i ograničeni smislovi u nekoj vrsti enklave. Slom utopijsko-komunističke mogućnosti da Jugoslavija bude samoupravno i plebejski demokratska, neka vrlo materijalna varijanta približenja i približavanja Zemaljskom raju, sada je shvaćen kao definitivan. Mnogostruke su posljedice pouke o nemogućnosti inkarnacije – za Maka uvijek veoma važne – takve ideje u razdoblju našeg ličnog života. Radiš onda bez realnih kolektivnih saveznika osim (u najboljem slučaju) pojedinaca i manjih recimo profesionalnih grupica tu i tamo, uza sve takve kolege ili studente te povremene suradnike prilično osamljen – valja imati solidnu psihi!

3.1.2. Nasilje i nježnost: kako slijediti anarhokomunizam kad njega nema?

Držim da je komunizam – kao svaka proširena moralno-politička orijentacija – suštinski polivalentan, a posebno je bio u lenjinskoj fazi ušao (kako sam spomenuo u Dijelu 1, 2.4.) u dva naizgled sretna i plodna braka: jedan s filmom, a drugi sa Jugoslavijom. Nažalost, sretni brakovi nerijetko prelaze u rutinu, dominaciju i prisilu, što konačno, a k tome u neprijateljskom okruženju, dovodi do duboko traumatičnih raskida. Valja dakle da pogledamo kakve je vrste bio Makov komunizam prije i poslije izгона. Na temelju prvog dijela mog eseja, definirao bih ga kao *nadrealistički obojen anarhokomunizam*, na pola puta između Bakunjinina – ili bolje Kropotkina – i određenih faza Marksa i Lenjina, čija imena i slike srećemo u njegovom opusu. Nisam specijalist koji bi mogao prosuditi o povijesnom sporu Marksa i Bakunjinina, ali mi se čini da je u onom času Marks imao pravo. A u daljoj povijesti, nikada anarhizam nije uspio dovesti do trajne narodne vlasti. Komunizam pak koji je došao na vlast i zadržao ju, nikada nije uspio obraniti komunizam kao slobodu narodu. Očigledni zaključak po meni jest da, iako je povijesna kavga anarhizma i komunizma o ulozi države donekle neizbježna, valja prestati s trajnim antagonizmom: oboje imaju vrlo mnogo da nauče jedan od drugoga (i da zaborave). Mak je to dobro znao: uvijek se borio protiv „državizma” s jedne strane, ali, što je manje poznato,

i protiv „pananarhizma” s druge, na primjer onog Nove ljevice u SAD u intervjuu iz 1972: „[O]vakav potpuno neorganizirani način reagiranja na strukture moći nije efikasan jer mu fali organizacija. [...] Držim da se treba boriti protiv moći pomoću spontanosti i humora, ali na organiziraniji način nego sada” (Sitton et al., 1971–1972: 6) – ukratko, treba nam „dobro organizirana anarhija” (1971–1972: 9). Dodao bih prvo da tu bolju organiziranost nije nikada propitkivao, a drugo da je ovo odličan umjetnički ali slab politički horizont: na organizaciju spontanog humora i subverzije moć odgovara izgladnjivanjem, a gdje treba mitraljezima i možda dronovima.

Najintimnije je povezan s tim utopijskim komunizmom Makov karakteristični afekt jake ali gipke *nježnosti*, koji on češće spominje, ali čini mi se bez pojašnjenja. Osvrnuo sam se kratko na nj u diskusiji povodom *WR* gdje je povezan s toplom putenosti i razigranim entuzijazmom, te blizak kako opuštanju – nasuprot nezdravom grču, na primjer u snošaju *Miss World* iz *Slatkog filma* i lažno revolucionarnog pjevača El Mačoa – tako frivolnosti i humoru. Kad bih imao dosta prostora i vremena valjalo bi opširnije razmotriti Makove sasvim središnje afekte, zahvate i čudi, kao humor, nježnost i nevinost. Nažalost o afektima uopće, naučio sam u razmatranju Brehtove simpatije, znamo malo (v. Suvin, 2011a), a o Makovima mnogo premalo. Humor mu ima raspon od prijateljskog do sarkastičnoga, ali središnje je podsmješljiv, sumnja u monolitnost svake hegemonski prihvaćene i službene pojave. O dječjačkoj nevinosti nešto sam rekao povodom *Nevinosti bez zaštite*: ona je iskrena, ali na mahove djetinjasto neodgovorna. To ga spriječava shvatiti koliko će duboko povrijediti mnoge gledaoce komunom gađenja i zavođenjem djece u *Slatkom filmu*: ne da su te epizode same po sebi malevolentne, one su reakcije na otupljenje čula u reificiranoj normalnosti kapitalizma, kako nam je objasnio Benjamin. Ali naprosto ima previše toga prebrzo, šok „svakih deset sekundi”, kako je to Mak izvrsno formulirao nakon biča izгона i nerada (Aćin, 1982: 31). To se preklapa s možda drugim po redu omiljelosti Makovim tropom nakon sraza (oksimorona), *hiperbolom*. Ona obično povlači za sobom krajnje pojednostavljenje, sve ili ništa, crno ili bijelo, bog ili đavo. Međutim i naprotiv, to nije slučaj kod Maka baš zbog njihovih prožimanja: najdublji sraz naoko inkompatibilnih orijentacija kod njega i jest duboka briga za neponovljive vizuelne i putene vrijednosti, čak fascinacija njima, stopljena s potpunom vrijednosno-političkom beskompromisnošću. Tako su Nedić, Mister Kapital i Staljin s onu stranu barikade ljudskosti ili očovječenja, dok su sve nedoučenosti, nedosljednosti i čak gadne greške ljevice s ovu stranu (recimo Milenine u *WR* pa velikim dijelom i Anine u *Sweet Movie*).

Od čudi ne valja zaboraviti ni naoko suprotnu lukavost bez koje nitko ne može biti dobar režiser. Primjer: kad želi u *Rupi u duši* snimati u holivudskom sjedištu Udruženja režisera SAD (*Directors' Guild*) pa mu to ne dopuštaju – a on uspije snimiti upravo u toj zgradi birokratski proces odlučivanja da zabrane snimanje: Breht bi se ponosio, a Kafka bi uočio da smo još uvijek pred vratom.

Da se razumije što Mak podrazumijeva pod „nježnošću”, može biti korisno povući paralelu s odličnim filozofom kulture Stanlijem Kavelom, koji je sa Makom imao prilič-

no bogate kontakte na Harvardu i o njemu napisao prvorazredne stranice. Ne tvrdim da je to Makov izvor, prije je konvergencija, ali mu je u najmanju ruku sugestivna i bliska analogija. Navodim samo dva fragmenta da ohrabrim dalja istraživanja:

Prvo, Kavelu je, u knjizi *Conditions* i mnogim drugim osvrtima, jedna od životnih tema Emerson, koji u eseju „Prijateljstvo” definira nježnost kao jednu od dvije komponente prijateljstva. Ona je mješavina „kreposti pravde, točnosti, vjernosti i samilosti” uz dozu vanrednog ili novoga (Emerson, 1979: 120–121). Prijateljstvo ne znači nametanje: prijatelj je dovoljno značajan da bude duboko poštovan (*revered*), ali takvo poštovanje zahtijeva slobodu izvjesne *razdaljine*: „Postupaj s prijateljem kao s prizorom (*spectacle*). Dakako, on ima zasluga koje nisu tvoje i koje ti ne možeš poštivati ako ga moraš držati blizu sebe. Makni se u stranu; daj prostora tim zaslugama; pusti ih da rastu i da se rasprostiru” (1979: 123). Prijateljska blizina ujedno je i udaljenost! (To zvuči sasvim brehtovski, što nije čudno jer je posrednik među njima Niče koji je Emersona pažljivo čitao upravo prije pisanja *Zaratustre*, a kojega je mladi Breht takođe pažljivo čitao.) Ovo kulminira u naoko paradoksalnom zahtjevu Emersonovom: „Čuvaj ga [prijatelja] kao svog pandana (*counterpart*). Neka ti on zauvijek bude neki divni neprijatelj, nepokorivi, pobožno poštovani, a ne trivijalna pogodnost koju možeš uskoro prerasti i odbaciti” (1979: 123–124).

Drugo, govoreći povodom holivudskih filmova razdoblja *New Deal* o erotskoj ekstazi, Kavel primjećuje da je ona „nasilna, a istovremeno nježna, kao da leopard tu liježe sa janjetom” (Cavell, 1981: 31).

Nalazim da Mak tako postupa sa Izabelom, Milenom – a osobito s Anom Planetom. Njegova nježnost viđa njihovu s kritičkom simpatijom, dakle nikako s uživljavanjem, a gdje treba i u kubistički oštrom isprepletu i rezu nasilja i nježnosti: jedno ne može bez drugoga. To je oličeno u Mileninjoj agitaciji u *WR* s vojničkom kapom i jaknom, a dolje spavaćicom.

3.1.3. Rascjep političke i somatske utopije

U povijesti utopizma poznato je da postoje plebejske „utopije tijela” koje ignoriraju postojeći sustav znanja i moći, na primjer legenda o Zemlji Dembeliji (*Cockaigne, Schlafaffenland*) gdje ti pečene ševe lete u usta i svi piju s Izvora mladosti, vjerovatno seosko-provincijalna, kao i intelektualne „sustavne utopije” koje subvertiraju postojeći sustav znanja i moći, vjerovatno gradske, na primjer Morova *Utopija* ili Belamijev *Pogled unazad* te velika većina utopijskih romana (koje pišu intelektualci) do, recimo, *The Dispossessed (Ljudi bez ičega)* Ursule Le Gvin. Plebejsko-materijalne utopije bježe od neslobode i fizičkog rada, njihov moto je: *U se, na se i pod se*. Sustavno-idejne utopije bježe od neslobode i nereda, te su popraćene programima i nacrtima kakva je u dvadesetom stoljeću Lenjinova *Država i revolucija* (toliko važna po Maka), njihov moto je sloboda odlučivanja i uređivanja društva. Tjelesni ili somatski utopizam najčešće je okusno-jestveni, ali se otvara mogućnost i erotskoga, te oboje prodiru u „visoku” književnost renesansnim remek-djelom Rablea *Gargantua i Pantagruel* (v. o povijesti: Suvin, 2010a). Tradi-

cija socijalizma obuhvaća „Bahtinovu 'jedaću razuzdanost' (*prandial libertinism*) Zemlje Dembelije i Rablea, koji pretpostavljaju magično neometeno, izravno prisvajanje prirode bez rata, oskudice ili rada, kao i Furijeovu budućnost strastvenih privlačnosti” (Suvinić, 2006: 185).

Za najbolju marksovsku tradiciju od središnje je važnosti spoj obaju tih tradicija, često sprečavan strogim tabuima u buržoaskoj slici svijeta, osobito u uzvišenoj umjetnosti. Makov stav je – od priprema Prvomajske *Parade* do naličja Mister Kapitala i slatkih implikacija unutar Arke Spasa sa glavom Marksa – očito rableovski, ali je u sprezi s lenjinskim kao nužnom materijalnom bazom razotuđenih uživanja, kako su to shvaćali beogradski nadrealisti. Pitanje je mogu li se ove dvije utopije sljubiti, dakle kako politički međusobno potpomognuti kao sredstva, tako i uspostaviti horizont integralne tjelesno-kolektivne čovječnosti kao cilj? *Da*, mogu (uprkos nemalim „zaostacima” klasnih i patrijarhalnih predrasuda): to je teza i nada prva tri, potpuno jugoslavenska, filma, koja u *WR* počinje da se koleba. *Ne*, bar za povijesni period ovog našeg preostalog života: to je teza *Slatkog filma* i svega što slijedi, faze koju vidim kao potražnju za humanijim tjelesnim enklavama unutar gubitka političkog oslobođenja. Prva se faza odvija unutar integralnog horizonta nade temeljene na Jugoslaviji kao pobuni i samoupravljanju, druga je faza Ne-Jugoslavija. „Dva puta potpuno oprženi (*scorched over*)” Mak, zbog raznih, ali u biti konvergentnih tabua službenih socijalističkih i službenih kapitalističko-filmskih vlasti (Power, 2010: 43, koja nabraja i konkretna šikaniranja Maka i glumaca mu), nalazi u toj fazi utjehe i male vitalne sreće unutar i uprkos antiutopije, spasavajući, kako sam naznačio u prvom dijelu, što se spasiti dade. Kao u mislim Kafkinom vicu, nije čudno da cirkuski „mudri konj”, *der kluge Hans*, zna točno sumirati brojeve (udarajući kopitom), čudno je da uopće zna brojiti.

Kako živjeti, kako raditi, kako disati bez kisika u zraku? Pa jasno, s maskom za dišanje. I priručnom nezgrapnom bocom očuvanog kisika.

3.2. I konačno, i vrhunski: rupa u duši

Za mene je jedan od Makovih vrhunaca film *Rupa u duši* (1994), bolno tragikomični pogled unazad na sebe, filmove i „Jugoslaviju” – film koji snimljeni Mak tvrdi da želi snimiti, popularnu pjesmu koja se ovdje fućka, i zemlju koju upoređuje s katastrofom prilikom montaže (u: Vidan, 1982: 116). Pokušat ću da sugeriram neke kvalitete tog posljednjeg njegovog većeg iskaza, koji u svojih pedeset minuta ima relativno jednaku gustoću montažnih skokova i destabilizacija kao njegovi slavni naslovi. Kao obično, film ima dvije isprepletene niti: u Beogradu i u SAD, no u objema radi se o životu i radu bez Jugoslavije. U SAD intervjui s njegovim agentom i jednim teoretičarom otkrivaju da je rad nemoguć zbog „velikih korporacija” koje idu na sigurnu prođu i traže osiguranje u postojećim evropskim obećanjima financija i prođe. Preostaje samo bilježiti apsurdnosti i pomodne idiocije, kao i simpatičnu svinjicu Skaut, najplebejskije mogući pogled odozdo (o kojoj v. na početku ovog eseja). Tri petine filma od pedeset minuta, uključiv cijeli svrš-

tak, dešavaju se u postjugoslavenskom, voljenom, ali dobrim dijelom unakaženom Beogradu – sve zlo proizlazi, veli mu sugovornik metonimički, iz tri zgrade: Centralnog komiteta KPJ, Generalštaba i Parlamenta, gradi se i kuća ratnog zločinca Arkana, a kao protuteža stoji Higijenski zavod gdje je njegova majka gajila bijele miševe.



Sl. 22. Pjer Klementi kao Lev Bakunjin, „mornar s revolucionarne oklopnjače Potemkin” sa svojim spasonosnim mišićem, Sweet Movie (1974).

Iz ovog bogatstva ukazao bih na tri epizode s početka i kraja koje razjašnjavaju stav i afekt koji bi gledateljka/-lac trebalo da zauzme. Prvo, u snimanju na krovu rodne kuće, režiser nam pokazuje cijelu aparaturu „iza kamere”, uključivši kratak pogled na sebe, i tim formalističkim „ogoljenjem zahvata” (*obnaženie priëma* – usp. i Vidan, 1982: 117) uspostavlja stav brehtovske kritičke razdaljine, samo ovdje prožete tugom gubitka Jugoslavije i mogućnostima rada o kakvima je u mladosti te zemlje sanjao. Kakav bi film bio „Jugoslavija” ne saznajemo, samo se Mak polukomično slaže da mu trebaju dva-tri ili bar 0,8 miliona dolara – *drei millionen dollar*, veli mu kolega pop muzičar, bit će da se čuje tko je novi hegemon na Balkanu. Jugoslavija tu nije više alegorija oslobođavanja nego posmrtna refleksija. U njoj se doduše konačno spajaju lično i kolektivno, ali samo kao turobna konstatacija promašaja i prolaznosti. Ipak, držim da loša stvarnost ovdje mora pretrpiti osvetu umjetnosti. Naime, lokucija, površinski izraz, govori o katastrofi i smrti, a nepokolebljiva spoznajna perlokucija, Makov efekt uzdiže to u status ne samo jadikovanja i osmrtnice nego i prekasno postignutog shvaćanja stotine hiljada onih koje je Predrag Matvejević nazvao „eks” (eks-komunista, eks-Jugoslovena...) da je nestanak Jugoslavije prouzročio rupu ne samo u Makovoj duši; iz čega zaključujem da ju je možda ipak trebalo spasiti. Iluzije povezane s Jugoslavijom su ispale pogrešne, ali nisu bile samo greške

niti Potemkinova sela nego neostvarene vrijednosne mogućnosti, te njihovi leševi leže pred nama kao mrtva djeca i mrtvi mornar s revolucionarne oklopnjače *Potemkin* na amsterdamskom keju – implicirajući dakle cijelu povijest „lenjinizma” od Ejzenštejnovog *Oktobra* do Staljinovih brojnih Katinskih šuma, ali i nedovršenost njenog početnog oslobodilačkog poriva.

Drugo, kao na početku citirana Milenina glava, *Rupa u duši* konačno priopćuje: „Drugovi, ja se ne stidim svoje prošlosti” (ona u *WR* veli komunističke, a ovdje bismo mogli reći propale, ali originalno takođe pod sretnom partizanskom zvijezdom rođene jugoslavenske). Nije slučajno da su uz *WR* u *Rupi* kratko citirani *Ljubavni slučaj*, *Nevinost i Slatki film* – filmovi samoupravnog utopijskog komunista. Je li taj izbor ili nije svjesna najava favorizma – u nekoj vrsti oporuke, *tel qu'en lui-même l'éternité le change* (kako ga u sebe samoga vječnost preobrazi, Malarme) – od sekundarne je važnosti. Međutim, kad bih ja imao izabrati njegove najvažnije filmove, izabrao bih upravo ove, plus film koji ih ovdje iovako citira.

Treće, na završetku Mak spazi na mostu cigansku glazbu: „Daj, bre, tugu malo”, poziva ih, te uz slobodni let galeba kao i dječakâ s još nesrušenog Mostarskog mosta, tog simbola komuniciranja raznih etnija u Jugoslaviji „prije rata”, i uz Cigane, uvijek progone i gonjene a nikad nedoklane, završava ovaj film, kao i *WR*.

A na kraju, ali ne najmanje važno, u njemu jedini put vidimo izravno, kratko i diskretno, i njegovu suprugu Bojanu Marijan, koja mu je, od rane posvete *Poljupca...*, desna ruka u svim vidljivim i nevidljivim podvizima. Tko god je proučavao Šekspira, našao je da on masovno rabi figuru „hendijade”, izražavanje jedinstvene zamisli pomoću dvije bliske riječi koje su spojene tako da se međusobno prožimaju i mijenjaju. Primjer iz *Hamleta* je *the expectation and rose of the fair state* (3.1.152), „iščekivanje i ružica lijepog stanja”; modificirani primjer sa Gugla je *nice and warm*, što bi se moglo – manje elegantno – reći i kao *nicely warm* ili *warmly nice* (lijepo i toplo kao lijepo topli ili toplo lijepi). *Hen dia do-uin* doslovno znači jedno kroz dvoje, te bi se Makov opus lijepo i toplo mogao zvati Makavejev-sa-Marijan.

Razmatrajući Makov takozvani „potonuli period” filmova u izgnanstvu, spomenuo sam Brehtovog Galileja kao model, jer se uživljavanje publike u „zvijezdu” (točnije, suosjećanje sa njom) daje iskoristiti za samokritičnu dijagnozu razloga svog poraza. To vrijedi i za ovaj film. U Makovom rječniku, ne vjeruj spomenicima, ali vjeruj meni u ovom slučaju, jer sam bolan, imam rupu u duši.

Sada, za one koje Makov središnji slobodarsko-samoupravni sindrom ne zanima, *Rupa u duši* bit će samo potvrda zanatske vještine, tužnog humora i dosljednog suprotstavljanja kako „neoliberalizmu” tako i hrvatsko-srpskom ubilačkom nacionalizmu: „[O]tkako je počelo nacionalističko bješnjenje”, kaže Mak neposredno nakon dokumentarca hrvatskog artiljerijskog rušenja mosta u Mostaru, „Beograd se stubokom izmjenio, ljudi se kreću [...] kao da imaju masovnu amneziju” (43. minuta). No držao bih da gube previše toga, jer odmah poslije toga, Mak opet oživljuje cjeloviti most, i opet s njega skaču hrabri

dječaci, s kamena kroza zrak u rijeku: kao za Milenu i ubijene na brodu *Preživljavanje*, smrt je sveprisutna, a uskrsavanje je moguće.

4. Zaključno

4.1. Vrhunska dobra

4.1.1. Pariški nadrealisti tvrdili su da poezija valja služiti revoluciji, a situacionisti pokatkad obratno (Debord, 2006: 151). U korijenu ovih stavova leži prisilni odnos gospodar–sluga, čije nam je pogubne psihološke i filozofske posljedice objasnio već Hegel. Očito je dakle da njihov pravi odnos može biti samo onaj neophodnih saveznika: Makovim rječnikom, ljubavnog i ujedno bratsko/sestrinskog para. „Vlast živi od ukradenih dobara”, primijetio je Debord. „Ne stvara ništa, prisvaja. Kad bi ona određivala značenje riječi, ne bi bilo poezije nego samo korisnih ‘informacija’.” Nasuprot tome, „[p]oezija je oslobođeni govor [...] koji slama kruta značenja te istovremeno prigrbljuje riječi i glazbu, povike i gestove, slikanje i matematiku. Poezija stoga ovisi o najbogatijim mogućnostima življenja i *mijenjanja života* na određenom stupnju društveno-ekonomske strukture” (2006: 150). Ukratko, kad poezija – široko shvaćena kao sve stvaralaštvo – uguši u sebi radikalno prevrednovanje svih vrednosti i auroralno gledanje iznova, postaje sterilna. Kada revolucionarni naponi za materijalno i sustavno oslobođenje uguše u sebi svestrano oslobođenje integralnog pojedinca, sami sebe steriliziraju.

„U revolucionarnim razdobljima mase postaju poete u akciji.” A van takvih razdoblja često preostaju „mali krugovi poetskog događanja [...] kao neostvaren, ali bliski potencijal, kao sjena odsutnog lika. Poetska su događanja teška, opasna i nikada zagaran-tirana [...] gotovo nemoguća u [takvom] razdoblju” (2006: 150–151). Mak je tu, mislim, kao i sva jugoslavenska poezija, negdje u vrlo izmiješanoj i zamršenoj sredini: živi u revolucionarnom razdoblju koje prestaje biti takvime, okoštava se, i više ne trpi mnogo poete čije antene hvataju mijenjanja života – osobito u masovno efikasnom filmu. Lažna je revolucija dolazak na vlast, i točka. Prava je revolucija neprestana, njen je cilj mijenjanje života naroda, za koji dakako treba i narodna vlast, ali mjerena smanjenjem nasilja. Nasuprot tome, „poezija užasava kontrarevolucionare. Gdje god se pojavi, oni se trude da ju unište pomoću svakakvih egzorcizama, od lomače do čisto stilističkog istraživanja” (2006: 152). Kampanja kritike na Maku događa se, kao i njegova središnja faza *WR i Slatkog filma*, u razdoblju kolebanja između revolucije i kontrarevolucije, koje se veoma ne-jednako utjelovljuje i prelama u autoru, kritičarima i gledaocima – na primjer u novosadskoj izmanipuliranoj debati 1973. godine.

Međutim, svi ljudi, bili oni službeno definirani kao kreativci ili ne, imaju pravo na život, slobodu i potragu za srećom (Džeferson). U cijelom prvom dijelu eseja predstavio sam kako je u Makovim filmovima sloboda preduslov za sreću ljudskih udruživanja i ljubavi. *Sreća* dakle nije samo Medvedkinov naslov nego program koji objedinjuje mnoge takve radikalno utopijske, a posebno komunističke disidente. To je udarno formulirano

na kraju romana *Piknik uz rub ceste* (*Piknik na obočine*, 1972) braće Strugacki, mnogo boljeg od kršćanskog egzistencijalizma istoimenog filma Tarkovskoga, u njihovim majuskulama:

SREĆA ZA SVE, BESPLATNA, I NITKO NEĆE OSTATI NEZADOVOLJEN

– koje Džejmson divno komentira kao „izranjanje utopijskog impulsa onkraj 'mòre povijesti', a iz najarhaičnijih čežnji humanoga" (Jameson, 2005: 295).



Sl. 23. Dušan Makavejev u starijim godinama, tel qu'en lui-même l'éternité le change.

4.1.2. Mladi Andrić zapisao je u *Ex Ponto*-u, sasvim socijalistički: „Ni u čemu se ne opaža apsurdnost današnjeg društvenog položaja kao kad se radi o hljebu i ženi. / I baš to, da u pitanjima uređaja tih dvaju uvjeta ljudskog opstanka vlada toliki nered i nepravda je dokaz kako je društvo neizlječivo bolesno" (Andrić, 2003: 53).

Spomenuo sam u prvom dijelu ulogu žene kao mjerilo svake civilizacije, po Engesu i po Frojdu. Ovo je opsesivno varirano kod Maka, u erotici i u politici među kojima nije pravio veliku razliku; usto, u njegovim se filmovima vidi da su nas oduvijek (ili bar od početka klasnog društva) žene hranile: prvo mlijekom, pa onda kuhanjem. Da ne navodim mnoštvo primjera iz *Slatkog filma*, reći ću samo da bi antologija mojih najdražih prizora otpočela s Izabelinom izradom štrudle od višanja u *Ljubavnoj priči*. Nasuprot tome, u *Čovek nije tica*, radnik baca tešku veknu kruha na ženu. Makov i moj spol očito su tu inferiorni. Prečesto gajimo rat, a ne ljubav.

4.2. O eseju ovome i piscu mu

Je li ovo ispravan, „vjeran” prikaz glavnih čvorova, postignuća, zasluga, pa usput možda i granica Makovih?

Dakako da nije; takvog Jedinoga nema. Ima samo djelomičnih prikaza.

Uvijek pristranih, kao i Mak.

U najboljem slučaju, za koji bih imao ambicija, to bi mogla biti leća (*lens*). Prostor je to koji nastaje ulaženjem jednog kruga u drugi tako da im je zajednički. Uzimam ga u Gadamerovoj varijanti da krugovi predstavljaju *horizonte* (koji su uvijek kružnice viđene iz središta), na primjer u odnosu alegorijskog kritičara i alegorijskog umjetnika. Zajednička im leća predstavlja nešto kao imaginarni prostor – a i vrijeme mi neminovno shvaćamo kao prostor – njihovih bar tipološki zajedničkih vrijednosti, namjera, uzbuđenja i tolerancija.



Sl. 24. Gadamerova leća, nastala fuzijom horizonata – samo unutar nje rađa se spoznaja.

To se zajedništvo neizbježno opisuje, u kritici predstavljenoj riječima, pomoću manje-više apstraktnih pojmova. Odabrali dovoljan broj dovoljno preciznih pojmova te vrste, provjerenih i mijenjanih povratnom spregom sa znakovnim tekstom na koji se odnose, umijeće je kritike: moji su „skojevski, samoupravni, jugoslavenski, zanatski, anarhokomunistički“, a usto možda „nadrealistički, poetski, podsmješljivi“ (na te sam sve manje stizao)... Granica tog pojmovnog topološkog sustava mjesto je gdje caruje ideologija u negativnom smislu riječi: što nisam vidio? Što sam možda mutno nazreo pa nedovoljno jasno prenio? Što sam potpuno krivo protumačio – ne po mišljenju autora ili njegovih bližnjih, nego u poređenju s Ekovom *intentio operis* (namjerom djela, koja se, uvjeravam vas, dade bar nazreti)? Pa sigurno vrlo mnogo toga. Bilo koje bogato znakovno djelo proizvodi potencijalno neiscrpan broj „leća“, u prvom redu već zato jer je neiscrpan broj kritičara u promjenjivoj povijesti, a drugo po definiciji, zato jer je djelo bogato. To vrijedi za svaku značajnu pjesmu ili novelu ili sliku ili kratki film, a kako ne bi za cijelo tuce prebogatih znakovnih tvorevina Dušana Makavejeva, filmskih i književnih. Neponovljiv i jedinstven, on može reći, kao pjesma Paula Anke (Paul Anka) i Frenka Sinatra, *I did it my way*.

Kad bih imao pretenzija i prostorvremena da budem mnogo potpuniji, valjalo bi pozabaviti se i Makovim granicama. Svaki svijet, ma bio bogat kao i Makov, negdje prestaje. Neke su u ovom eseju natuknute, ali ne spadaju u početni pregled.

Preostajemo dakle mi ovdje i sada, uciviljeni. *Rupa u duši*, osobito završni segment, dakako ne može a da ne reagira na postjugoslavenske nacionalizme, napuhane do tragi-

komično usudne i često opet ubilačke uloge. Danas imperijalizam štedi vojne izdatke podupirući periferne nacionalizme, kao što je Britanija nekad upravljala ogromnom Indijom dobrim dijelom pomoću maharadža, koji su smjeli zadržati dio viška rada i praviti se važni. Makavejev, koji shvaća nacionalizam kao doslovno krnjenje osobe – citat u 3.2. mogao bi se znatno proširiti – nikad nije upao u tu klopku (treba li podsjećivati da je u mladosti mnogo objavljivao i snimao u Zagrebu?). On je kozmopolit ukorijenjen u Jugoslaviji, uključivo svoje neposredne srpske okoline, izgnan iz nje ali trajno oblikovan njom, koji pozna svijet i gdje god može govori svijetu. Vraćajući se epigrafu iz divne pjesme Davičove: ne mogu se upustiti u to je li Srbija zaista to što ona najavlja i traži u idealnoj hiperboli, pjesma i buna među narodima. Ali moglo bi se slutiti da je najbolje u Srbiji upravo to. Bez sumnje, svaki narod i svaka zemlja ima ponešto najboljega. A Mak je – uz još dvoje ili troje njih – bio svojevrсно oličenje najboljega što sam ja znao i spoznao o Srbiji i u njoj (i to u vojvođansko-beogradskoj varijanti). Zato je i mogao biti za komunističku i pjesničku Jugoslaviju – do koje nije došlo. No moj je život, kao i onaj desetaka tisuća njegovih gledalaca, bogatiji i draži mi zato što sam bio njegov suvremenik i uživatelj.

Konačno, pošto sam upravo odslušao Makov rekonstruirani novosadski govor 1971. u filmu Radovanovića: bit će da je ovaj esej neka vrsta projektivnog teksta, gdje – kao uvijek – sudija sudi i sebi samom, a kritičar se podvrgava kritici.

GLOSAR:

zorli kabasto učevna = izraz Davida Štrpca za svoju kao i „kneževu” ženu, u velikom *Jazavcu pred sudom* Petra Kočića (1904), na kojem sam razvijao teoriju scenskih aktanata na predavanjima na Filozofskom fakultetu šezdesetih; ne znam točno što znači turcizam, ali otprilike „hiper-super učena”, sa smješkom;
objet trouvé = umjetničko korištenje nekog prirodnog i navodno slučajno nađenog predmeta;
self-made = samostvoren, samouk, uspješan vlastitim naporima; ideal englesko-američkog uzlažećeg građanstva je *self-made man* nasuprot plemiću, naški nikogović protiv kogovića;
from the horse's mouth = idiomatski: iz direktnih ili s pravog izvora onog vremena;
pell-mell = nasumce, zbrkano, na brzinu izmiješano;
prjamoljinjejni = (ruski) pravolinijski, izgleda omiljela Staljinova riječ;
tel qu'en lui-même l'éternité le change = „kako ga u sebe samoga vječnost pretvori”, Malarmeova karakteristika Poa u grobu;
sabbatical = studijska godina, u teoriji svaka sedma.

IZVORI:

- 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.
 Bahtin, Mihail Mihaïlovič. (1965). *Tvorčestvo Fransua Rabla i narodna kultura srednevekovja i renessansa*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
 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-du-san-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, skraććen 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). *Poljubac za drugaricu parolu*. Beograd: Nolit.
- . (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” [scenarij]. 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.
- Mitchelson, 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>
- Program Saveza komunista Jugoslavije*. (1958). Kultura: Beograd.
- 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 u 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/>>
- Veselovski, A. N. (2005 [1940]). *Istorijska poetika*. (R. Mečanin, prev.). Beograd: 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>>
- Vučinić, Srđan. (2019). „Socijalistički nadrealizam: režija Dušan Makavejev”. *Beogradski književni časopis*, 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.