

Lov na stvarnost

Izbor tekstova (1952–1968)

Dušan Makavejev

2023.

Sadržaj

Predgovor	3
LOV NA STVARNOST	9
Prolog (Mak i Žika)	9
Dajte mi basmu protiv buba u glavi	13
Barikade Vaska Pope	17
Pred subjektivnim ogledalom: igram se pripadnika generacije	23
Kad pišeš scenario pogledaj kroz prozor	31
U potrazi za savremenom temom	34
Film – Neustrašivost	40
Ritam i ideja u Ejzenštejnovim sekvencama	46
Crni optimizam Mihovila Pansinija	53
Još o Pansiniju i GEFF-u	55
Konkretnost i apstrakcija u našem filmu	57
Programska orijentacija u kulturi	59
Reč ima Dušan Makavejev	60
Ljubavni slučaj ili Tragedija službenice PTT: uvodna objašnjenja	64
Prokopati oči u svoje meso: Dijalog o ljubavi (Mak i Raša)	69
Šta je bilo posle	75
PS: Pregled korišćene periodike, od 1952. do približno 1972.	80

Predgovor



Dušan Makavejev (1932–2019)

Ovaj izbor je nastao tokom rada na reprintu Makove knjige POLJUBAC ZA DRUGARICU PAROLU, koju smo krajem 2022. objavili kao fajl u *Anarhističkoj biblioteci* i kao štampano izdanje: prvi takav reprint od 1965, i prvi put na latinici. Kao što smo tamo naveli, to izdanje je svakako „neovlašćeno“ – iako tada, kao ni sada, nismo ni mogli da utvrdimo „zvanični“ status tih tekstova – ali je makar slobodno i besplatno, kao što bi se i Maku sigurno svidelo. Nastojaćemo da to tako i ostane, nezavisno od pravne sudbine Makove zaostavštine.

Nijedan od probranih tekstova ne pokušava da se ugura u „Poljubac“, iako bi se nekima to slobodno moglo dopustiti (recimo, „Basmí“ ili „Film – Neustrašivost“, mada će svako verovatno pronaći svoje kandidate). Taj izbor eseja i članka iz 1965, koji je napravio sam Makavejev, kao neku vrstu rezimea svog dotadašnjeg rvanja sa stvarnošću, ostaje skoro besprekoran. Ali svako ko bi otkrio tu knjigu – ako bi uopšte uspeo da dođe do nje, budući da se do skora mogla naći samo kod antikvara i preprodavaca, često po užasnim cenama – jednostavno bi hteo još. Tako smo i mi, posle „Poljupca“, samo gledali da produžimo to druženje s Makom piscem i misliocem, koji je tu bio glavno otkriće, a ne samo s Makom filmadžijom. Mak je jedan, ne može se cepati i prekrajati po volji, ali kako se upravo to, decenijama unazad, radilo u korist onog „čisto filmskog“ Maka, naglasak koji ovde stavljamo na Maka pisca (ili mislioca) može doprineti boljem sagledavanju jedne podsticajne i uzbudljive ljudske celine.

Dublji uvid u spisateljski opus Dušana Makavejeva otkriva snažno prisustvo nefilmskih tema, koje čine i najveći deo zbirke iz 1965. Ali ta žila kao da se iscrpljuje baš oko 1965: nešto ranije, Makavejev počinje da snima svoje prve dugometražne igrane filmove, kao „profesionalac“ što će, u vrtoglavom usponu, brzo dovesti do kulminacije u obliku filmova *Nevinost bez zaštite* (1968) i *W. R.: Misterije organizma* (1971). Već zbog prva dva filma – *Čovek nije tica* (1965) i *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (1967) – koji su odmah privukli veliku pažnju, to je podrazumevalo ozbiljan filmski angažman, sa svim obavezama i tenzijama koje idu uz to, daleko preko onoga što je zahtevalo ranije poluamatersko i uglavnom dokumentarističko-eksperimentalno bavljenje filmom. A onda je senzacionalni uspeh filma *WR* – u svetu, dok je u zemlji o njemu samo kružila fama, budući da se nigde nije mogao pogledati – konačno gurnuo u stranu sve ono nefilmsko, što je Mak bio ili mogao biti. Do kraja šezdesetih, nastavlja da piše, iako sve manje i uglavnom o filmu, kao što će i u kasnijim godinama govoriti uglavnom o filmu, u brojnim intervjuima i debatama, budući da se opažao prevashodno kao filmski reditelj.

U međuvremenu, promenio se i društveni kontekst; mladi, neortodoksni komunisti, anarho-komunisti, urkomunisti – kako nazvati tu *bezimenu težnju?* – iz pedesetih i šezdesetih, tragači za Novim životom i Novim čovekom, jedan za drugim, obaraju barjak ili okreću ćurak, često na najgnusniji način. Ne i Mak – ili sigurno ne tako hitro kao toliki drugi, pri čemu ni kasnije, kada je i sam počeo da otkriva toplu vodu liberalizma, nije mogao da iz tog ugla priča s nekim iole приметnim entuzijazmom. Ceo društveni milje u kojem se formirao i razvijao svoj izraz, u kojem je za njega, i pored svih prepreka i zabrana, sve još imalo smisla, raspadao se pred njegovim očima, na kraju i na najkrvaviji način. S kim pričati dalje o Velikoj potrazi, kome se i kako obratiti, kome je još stalo? (Zamišljam, verovatno naivno, da je tako bilo.) Ono što je u „Poljupcu“ bilo razmatrano tako pomno i doslovno naživo, ostaje prisutno i u kasnijim Makovim oglašavanjima, ali tek u obliku sporadičnih i sve uopštenijih opservacija. Kako su to uglavnom bili intervjui, to je najviše zavisilo od pitanja sagovornika, koji su skoro uvek dolazili iz sveta filma. Nama, međutim, nedostaju Piljaga (*Komunisti, napred!*), *Nesporazum sa stvarnošću*, *Nova sudbina ljudskih snova* – dalja razrada svega toga, nastavak „skidanja dogmatičkih košulja“, što kao tema ili nasušna potreba sigurno nije iscrpljeno, ni u knjizi iz 1965, ni danas, kod svakog od nas.



Makavejev kao član žirija Dvadesetog Berlinala, 6. VII 1970; videti kontroverzu oko tog festivala, koju je izazvalo Makovo protivljenje svakom obliku cenzure, čija je meta tada bio antiratni film Michaela Verhoevena *O. K.*, optužen za „antiamerikanizam“.

U filmu se, pre i posle Makavejeva ili uporedo s njim, desilo toliko toga; njegovo viđenje filma bilo je jedno od mnogih i nije moralo svakome da se nametne kao baš toliko uzbudljivo ili prelomno, čak i kada bi se retrospektivno pokazalo da je fama koja ga je pratila kao filmskog autora (makar zaključno sa *Sweet Movie*, iz 1974) bila najvećim delom opravdana. To, naravno, kažem kao neko ko prosto nije mogao da te filmove doživi u njihovom trenutku i kontekstu; ali čak i da sam mogao, opet ostaju sve moguće lične razlike, u težnjama, sklonostima, naglascima, izrazu; Mak bi to sigurno razumeo. Ali glas koji nam se obraća iz „Poljupca“ je tako redak, skoro jedinstven u našoj kritičkoj i misaonoj prozi. Šta se tačno dogodilo, zašto je taj glas, ako ne utihnuo, onda bio baš toliko nadjačan onim striktnije „filmskim“? I to skoro odmah posle „Poljupca“? Ne znamo, niti se to sada može do kraja dokučiti. Činjenica je da Mak nije bio, recimo, Pazolini, da nije imao taj naboj, s kojim je ovaj drugi mogao da tako silovito grabi na više planova istovremeno – kao pesnik, prozni pisac, mislilac, društveni kritičar, filmski autor. Ali gde je još neki Pazolini? Jedan u sto miliona. To zaista retko biva, u svim uslovima i sredinama. (Činjenica je da nije bio ni kao Žika Pavlović – koji će o Maku, u svojoj knjizi *Belina sutra*, na skoro 200 gustih stranica, ostaviti jedno od najdragocenijih svedočenja, koje i dalje daleko nadmašuje sve ostale prikaze – ali čiji su i filmski izraz i uraganska proza ipak imali drugačiji raspon i usmerenje.)

Da sad više ne jadikujemo: šta god da je bilo posle, „Poljubac“ nam svakako ostaje, kao živa knjiga, živ dodir s nekim ključnim pitanjima koja i dalje čekaju naš odgovor, ali i kao možda najbolji – daleko najbolji! – *film* koji je Makavejev napravio o ovoj sredini. Svi ti prizori, opservacije, toponimi, glasovi, detalji, nijanse, žargon... To je prava riznica značenja i idioma, tako neodoljivo beogradskih, jugoslovenskih i socijalističkih; svako formiran pre 1990. to će nepogrešivo osetiti. Svaki od ta tri konteksta temeljno je izbrisan sa lica zemlje (Beograd iz 1965. svakako više ne postoji, o ostalom da ne pričam); do kraja sedamdesetih nestaće i njihov hroničar iz ovih tekstova, makar kao uporni, aktivni tragač za „novom sudbinom ljudskih snova“; ali nešto tu opet deluje. Iz današnje perspektive, svaki čitalac bi to mogao da izrazi drugačije, ponesen ovim ili onim aspektom tog bogatog materijala, ali biće da je stvar u samoj toj težnji, u tom naletu vetra koji neočekivano nadima jedra koja smo oborili ili za koja nismo ni znali da ih imamo. Iz teksta u tekst, filmskog ili nefilmskog, pratimo taj džinovski sudar obećanja i kontradikcija jedne društvene orijentacije s pojedincem koji ne odustaje od potrage za novim životom – čak i kada se ta društvena orijentacija pokaže tako tragično, ne *poraženom* već *samoporažavajućom*. (Zašto? To očigledno još nismo savladali. *Društvena* orijentacija može da varira, da se menja, koleba; ali ako ona šira, *kulturna* orijentacija ostaje nepokolebljivo ista – opsesivno materijalistička, sa svima nama koji je lojalno reprodukujemo svojim svakodnevnim ponašanjem i očekivanjima – možemo samo nastaviti da padamo.) Pregaženi Piljaga ustaje, briše prašinu s usta, i opet govori, iz sveg glasa, samom sebi, jer zna da se zapovedati može samo sebi: „Komunisti, *napreede!*“ („Poljubac“, str. 48–50; anarhisti ovde ne bi trebalo da imaju primedbe.) Idemo opet, drugačije, bitno drugačije. Nema povratka u staro smeće. Život – ne „društveni poredak“ ili „društveni sistem“, ne odmah nešto izvan nas, nego baš život, naše iskustvo, naši dani i noći, naši odnosi – sve to prosto mora biti nešto drugo, a ne *ovo*. Siže koji Mak posle 1965. očigledno nije dalje razvijao, ali od kojeg opet zastaje dah.

Zato vredi pogledati i tekstove iz ovog dodatka: iako uglavnom „filmski“ – mada ne uvek, počevši od „Basmе“ – oni su i dalje prvenstveno *iskustveni*; tiču se percepcije, doživljaja stvarnosti; opet je to taj drug pojedinac Mak, koji traži svoj put, svoj izraz, u strašnom i čudesnom metežu svoje epohe i svoje konkretne sredine. Živo oko, živa duša, u neprekidnoj akciji. S Makovim shvaćanjem „lova na stvarnost“ moglo bi se polemisati – ili bi se to moglo isprobati i drugačije, budući da je sama krilatica besprekorna, zato što nas odmah, naglavačke, baca u neposredno iskustvo, na nužno jedinstven, osoben način. Ali recimo: da li lovimo stvarnost kakva jeste, neku možda

skrivenu ili potisnutu, ali opet samo zatečenu, bez drugih intervencija, osim njenog otkrivanja? Više nego legitimna polazna tačka, često izvor pravih čudesa i kritičnih uvida, ali da li je to sve? Da li bi odnos prema tome mogao biti i drugačiji? Stvarnost se – situacionisti bi rekli „situacije“ – može i stvarati, izazivati, izmišljati, a ne samo otkrivati. Nije pravi avanturista neki Korto Malteze, koji sebe baca iz jedne zatečene situacije (egzotične destinacije) u drugu, nego onaj ko od svog života, aktivno, pravi avanturu – neku novu ljudsku stvarnost. Najzad, šta je sve stvarnost? Da li je to nešto što stoji naspram nas ili smo to uvek mi, naše iskustvo, doživljaj sveta, neprekidno komešanje zatečenog i žuđenog, sna i jave, naših sklonosti i otpora, ja i svega što nije to ja, ali ga opet dotiče i prožima? (Ponekad tako što nas uznosi, mami, opija, često tako što nas gazi i melje, o i avaj, ima tu svega!) Videćemo da ni Mak u tome nikako nije jednodimenzionalan, pri čemu je svakako imao pravo da se tim pitanjem bavi u slobodno samozadatom rasponu, koji se kod njega kretao od lucidnog, duhovitog i neumoljivog dokumentariste do skoro bunjuelovskog nadrealiste (i ponekad, ako ćemo pravo, malo zamornog metaforičara ili alegoriste, kao u *Sweet Movie* i drugde).

Ima toga još: ali ovde smo probrali neke tekstove koji se, po nama, ističu, pri čemu većinom nisu ni tako lako dostupni kao neki drugi materijali, naročito oni kasniji (kao što smo rekli, ta poznija faza se uglavnom sastoji od intervjua, uz tek poneki autorski prilog, kao što su predgovor za zbirku Ejzenštejnovih tekstova, *Montaža atrakcija*, i pogovor za Rajhovu *Funkciju orgazma*). I pored cele legije „makologa“, sve to je, po svemu sudeći, još daleko od nekog sveobuhvatnog ili makar obimnijeg, povezanog prikaza – ili makar od neke čestite bibliografije! U pravljenju ovog izbora nismo mogli da se, kao laici, oslonimo skoro ni na šta, osim na neke rasute citate, najčešće bez naslova izvornih publikacija ili čak bez naslova samih tekstova. Ni posle najmanje šezdeset pet godina vidljivog prisustva u ovoj sredini i svetu, nigde nemate prost popis svega što je Mak napisao (članci, eseji, predavanja, istupi u književnim, društvenim i filmskim debatama, počevši od ranih pedesetih). Pitanje je šta će od toga uopšte biti, s obzirom na kritični nedostatak osećaja koji filmski ljudi pokazuju za onog nefilmskog (ili ne samo filmskog) Maka.¹

Mi se u to nećemo dalje mešati, ali evo našeg doprinosa!

AG i Steva Glušac, 2023.

¹ Samo jedan primer za stanje u sekundarnoj literaturi o Makavejevu, na koji se osvrćemo i u „Bibliografskoj napomeni“. U prepisci s jednim drugarom (2022), koji je proveravao neke detalje iz sekundarne literature o situacionistima, Lorejn Mortimer, autorka danas praktično jedine veće studije o Makavejevu, koja se na engleskom govornom području, a zatim i kod nas, u prevodu, preporučuje kao referentna, *Teror i radost* (2009), pošteno je priznala da *nikada nije čula* za knjigu *Poljubac za drugaricu parolu* – iako u svojoj knjizi najavljuje detaljnu analizu društvenog, kulturnog i političkog konteksta koji je za ishod imao Makov filmski opus (xii, prva tri poglavlja; Lorraine Mortimer, *Terror and Joy: The Films of Dušan Makavejev*, University of Minnesota Press, 2009; *Teror i radost: Filmovi Dušana Makavejeva*, Clio, Beograd, 2011, preveli Irena i Ivan Šentevski, 478 str.). Odmah je dodala da je to veoma zanima, mada je pitanje koliko bi mogla da oseti i razume taj rani kontekst, s obzirom na tako specifičan idiom u kojem se Mak izražavao. Ali to je bilo pošteno s njene strane. Problem su ovdašnji makolozi, čiji dosadašnji učinak u predstavljanju nefilmskog, ili tačnije, *celovitog* Makavejeva ne obećava neki skori pomak u tom pogledu. Prvi smo koji će se obradovati ako se ispostavi da smo u toj stvari ipak bili neobavešteni!

LOV NA STVARNOST

Prolog (Mak i Žika)

„Mi smo terenci. Jednostavno, film mora da se pravi iz džipa. Film ne može da se pravi iz kola koja će da slome osovину na brdovitom terenu, iz kola koja će da stanu na malo većoj uzbrdici. Film mora da se radi iz vozila koje ima pogon na sva četiri točka, pa kad se zaglave prednji točkovi, da rade zadnji. Prema tome, sve što nam se događa, i dobro i loše, ide nam u rok službe. Znači, svaka katastrofa, ako si kreativan a ne uspeš da je pretvoriš u svoju prednost u sledećem potezu, tvoj je neuspeh. Prema tome, niko nema pravo da plače što su mu oduzeli hleb, ili što su ga sjebali. To je u filmu tako. I, jednostavno, ti imaš to što si izgutao, vatru koju si izgutao u jednom trenutku. Ta vatra treba da zasija u tvom sledećem filmu i da se pretvori u neko sunce. Ako to ne uspeš, onda – jebi ga. Onda imaš čir u stomaku. To je isto vatra, samo psihosomatska, i onda umreš i istopiš se.“

„Mi smo stvarali u neobebeženim prostorima. Minska polja, po kojima smo mi istraživali i stvarali, nisu bila obeležena. Ti hodaš, a onda nešto odjedanput eksplodira. Znaš ono: pustiš ovce u minsko polje, i kad neka mina eksplodira, ti znaš da tu možeš proći. Mi smo jedni drugima igrali te ovce. Ja naletim na minu i odem u pizdu materinu, onaj drugi prolazi. Onda neko drugi eksplodira, a neko treći prođe.“

Dušan Makavejev, zabeležio Živojin Pavlović, *Belina sutra*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 369, 371.



Živojin Pavlović, *Buđenje pacova*, 1966; Mak u ulozi šefa sindikalnog restorana, naručuje pesmu kod plesnog orkestra: „A sad, za naše malo društvanice, na čelu sa sekretarem naše osnovne organizacije, drugom Milenkom – ono što smo se dogovorili!“



Dušan Makavejev, *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT*, 1967; Žika Pavlović u ulozi Ahmedovog bivšeg komšije: „... a ranije, verujte mi, bio je čovek bez mane – ma kaki čovek, prava bubamara! Najedanput, kuršlus, poludeo načisto!“

„(Zazirao sam) od mnogih vidova tadašnjih Makavejevljevih dvojstava: od odanosti idealu istovremeno sa ironičnim ili sarkastičnim interpretacijama njegovih nakaznih otelotvorenja u zbilji; od borbe za individualizam uz sudelovanje u banalnim svakodnevnim kolektivnim utilitarijama; od uvažavanja Umetnosti sa istovremenim njenim obezvređenjem kroz idolatriju kiča; od prepuštanja osamljeničkoj patnji uporedo sa veličanjem kolektivnih zanosa; od prezira vlastoljubaca, nerazlučenog od saradnje s vlašću; od opčinjenosti anarhizmom prepletene s gromkim zahtevanjem reda. Smetala su mi: njegova zahuktana 'društvena delatnost', učestvovanje u mnogobrojnim cehovskim i kulturno-političkim organizacijama, potreba za isticanjem, žed za popularnošću, sebičluk, nedoslednost i spremnost na izdaju. Ne poznajući ga dovoljno, često nisam bio kadar da ga razumem; ne razumevajući ga, bio sam daleko od toga da ga zavolim, iako sam često sa izvesnim njegovim stavovima bio u saglasju. Nepristajanje na Makavejeva onakvog kakvog sam ga ja tada, u tim davnim godinama video, prisutno je i u surovoj i nepravičnoj belešci iz dnevnika koji sam vodio od 1956. do 1962. godine:

Dušan Makavejev je filmski režiser, filmski kritičar, publicist, esejist, sekretar Filmološkog društva, urednik časopisa, član saveta, sudova, sekcija i ogranaka, diplomirani student psihologije i nediplomirani student Pozorišne akademije, organizator diskusija o filmovima, o obrazovanju radnika, o školskom i društvenom vaspitanju, konsultant za proslave, priredbe i kulturno-prosvetarske manifestacije, predavač, animator, pokretač, zaključivač, *l'enfant terrible* kada se može ili sme; pozitivan trudbenik kada se ne može ili ne sme biti suprotno; egoist, tvrdica, kuloarski donžuan, oblaporni mufljuz, plitki fantasta, prikriveni plagijator, po potrebi poltron, po inteligenciji štoser, po ambiciji doktor nauka i 'ličnost od formata'. Po neskrivenom sopstvenom ubeđenju – genije.

Dušan Makavejev, zvani Mak, za kratko vreme postaće društveni faktor br. 1 – tipičan izdanak naše duhovne klime.

Nikad umetnik. (1958)

Kasnije, kada sam neuhvativom životu počeo da pridajem veći značaj no etičkim vrlinama o kojima je Makavejev vodio brigu, ali ih je katkad, pod dejstvom svojih opsesija, mogao i da zapostavi, ja sam za njegova nepredvidiva, često oprečna ponašanja, i za postupke što su se od dirljive požrtvovanosti, preko ravnodušnosti, protezale do neprijatnog egoizma, imao sve više razumevanja: poštujući mu ostvarenja – ona su se u igranom filmu smesta vinula do izuzetnosti – i sve bolje shvatajući njegovu složenost, protivurečnu, ustinu tragičnu prirodu, ja sam ga, od trenutka kada su nas ambicije i život bacali u arenu kao gladijatore, primio u svoj emotivni akvarijum, i on će u njemu plivati, ili počivati do svog, do mog, ili do zajedničkog iščeznuća.“

Živojin Pavlović, *Belina sutra*, str. 342–344.

Dajte mi basmu¹ protiv buba u glavi

¹ Basma: bajalica protiv raznih duševnih i fizičkih poremećaja. Ceo tekst je svojevrсни omaž Vasku Popi, odnosno, njegovoj antologiji narodnih umotvorina *Od zlata jabuka* (1958); na kraju teksta, Makavejev prenosi celu basmu „protiv buba u glavi“ („Naprat napratinov napratio bube...“).



DM, 1967.

Od svog ludila da utekneš ne možeš, nikud da se deneš, izvratilo bi se sav, vazduh da ti iznutricu provetri, prohladi.

Kako se buđ duševna spira, kako se sopstveno trulo meso raščinjava i kako da ga razlučiš od crvenog, zdravog okolo?

Ima tu neka igra cicamace, kao u začaranim katakombama pod zamkovima iz predratnih avanturnističkih romana: u levi hodnik vičeš, iz desnog ti se odjek javlja, stigneš na kraju nikud, a odjednom se ni nazad ne može.

Sve je kao nekako dobro dogovorena protiv tebe, a nikog nema u blizini.

Ako si pronicljiv, primetićeš da nikad nikog nigde ni bilo nije.

Ne u blizini nego nikad nigde.

Nego je u tebi bilo. Biva, bivstvuje.

U levi vikneš, iz desnog ti se javlja. Nešto ti maramicom maše sa dna hodnika, neka devojka? Dečak? Da nije to majka sa kompotom od jabuka? To su duboke lepote koje takođe ne možeš da domašiš. Jer je tamo nikud.

Nikome ništa nego tebi.

A da se izvратиš sav, ne možeš. Znaš da si sakriven kostur, a niko to ne vidi dok si živ.

Posle zakopaju, ne obelodani se, sem ako slučajno docnije ne prekopavaju.

Znaš da si kostur na koji je nagrađeno, privezano, navučeno mišićje, pa među njem u masnjikavim i sluzavo tečnim ležajima damaraju, gutaju, vare žilave konstrukcije, leži i znoji se otrovnim sokovima grumenje raznih džigera, sve to iznutra curi, protiče, melje se, luči. A spolja, suočen, ti.

Dišeš, gušiš se, raduješ. Vesela pluća, umorna pluća, tako misliš o sebi. A tamo mračni hodničuljci, cevčice, mehurići, čitav rudnik u tkivu ljudskom.

Ljudsko tkivo.

Ljudsko mleko ti je bila prva, najranija hrana. Sedam kila mesa i kostiju izgradili su od samog tog ljudskog materinog mleka. Posle dolaze grizevi, kašičice, čaj, pire, jelovnik, dakle, i život u društvu.

I niko više ne zna da si kostur. Na kome sve to visi stoji, živi.

Živ, aktivan kostur sa srži u kostima i krvlju. Kad bi moglo sve meso, sve „tkivo“, sva kanalizacija krvi, hrane, izmeta i znoja svi oblozi od kože sve masne zaštite svi žlezdani čmičci i grumičuljci da naglo ispare – pa hoda Terazijama ljudski kostur još dva-tri koraka i padne.

Onda bi se videlo.

Setili bismo se znanja koje znamo. Da kosturi hodaju po ulicama. U meso pa u konfekciju odeveni. Da li je to potrebno?

Na kraju hodnika iz koga više nema čak ni nazad gde.

Jer u svom ludilu je bilo.

Tako da niko do kraja u to ne može da uđe.

Da može, ne bi bilo ludilo.

A pitanje je, zaista, može li i najzdraviji čovek da se uživi u drugog do kraja.

Nema ni potrebe.

U najranijem životu je tako, pa ljudima nije dobro. Tesno im je u drugom i ne vole potpunu zavisnost nego izađu.

Živeti u drugom može se psihički. A tvoj bol ostane ti. Jer hoće da žive u sebi samo tvoju lepotu, pametnu misao, dobru ruku, čistu strast. Prime i malo straha, to je sve.

Bol tebi. Ludilo nosi gde god ti je volja.

Gde ga nosim kog đavola, kad ono mene nosi.

Nema tu izbora.

Dovede te, pa te ostavi.

Posle te opet povede.

Pa te okrene.

Gurne.

Naglo zakopa u sebe, dvaput izvraćen, smučen.

Uvrti ti oko prvo u glavu, spusti se niz kičmu i zarije u butnu kost kao svrdlo, kao crv žižak.

Ideš ulicom javno lep, odeven, kostur, ne znaju da ti oko u butnoj kosti crvotoči hod, pije krv tvoje veštine kretanja.

Mozak se uvije i rastoči u amebe koje se razlete po susedstvu. U uvetovo žuto uvalja se, u suznoj žlezdi se rastvori, pa isklizi na obraz, u gnoj krajnikov ode, u slinu nozdrvinu. Puna ti glava mozga. Misli na sve strane. Grlo ti puno misli. Boli te. Oko puno misli, oslepelo. Misli u uvetu, kao radio-smetnje, misli u sisama kao mali bol. Misli u preponama kao kilava mučnina.

Loš vazduh u plućima. Krv struji rutinski, sve je puno gvozdene neumitne logike. Organizam kao staljinizam. Sve je određeno i van tebe.

Iako se o tebi radi.

O tvom krvavom mozgu je reč.

Koji bi samoupravu. Da sobom vlada dok može.

Dok kosti jedine ne nastave, još malo.

Ne možete mi osporiti materijalizam.

Ako je mutan hod, moj je.

Zato sam počeo da kucam u taj zid na kraju hodnika. Avanturistički romani poučavaju da se stiže bolje tajnim hodnicima. U njima je prava komunikacija, u njima su prave snage, i uvek ih ima, ne zavaravaj se prestankom hodnika, muklom tišinom, sveća se ugasila.

To znači – vazдушna struja odnekud.

Odnekud, negde, kuda, večita pitanja o smislu.

Ritneš nogom zid, pipneš – napukao.

Ne budimo veseli pre određenog trenutka.

Možda se kroz taj zid izlazi u još čistije ludilo?

Kopao si kao montehristo da na slobodu izađeš, ali ne znaš njene sastojke.

Ta se tamnica drukčije zove i lanci su joj od kanalisane krvi.

Život. Ostavite svaku nadu, vi koji šetate po gradu.

Zvezde su žute, varljive i daleke kao preci izumrli, otužnog mirisa.

Slatkasti miris mrtvacu.

Proširene vene smisla dozvoljavaju da uključimo i smrt kao sastojak.

To komplikuje našu šemu, a perspektive ostaju i dalje mutne i tamne.

Čovekolike mutnine, ženstvene tame.

Goveđi ragu u želucu menzinog pretplatnika. Salata. Voće.

Koštica je ostala na tanjiru.

Breskvin kostur.

Ostali deo breskve, njeni nežni i sočni obrazi prerađuju se u čoveka.

Čitav nesnimljeni film s kojim ništa ne bi mogao da pomeriš. Niti u životu bresaka, niti u životu ljudi.

Polulud, i dalje bez nade da ću se uloviti, sa eto čak i razvaljenim zidom na kraju hodnika, ušao u svežinu i tamo našao ponovo svezanog sebe. Svezanog krvlju.

Kod srpske najmodernije vračare, kod popa Vaska.

U čatrlji njegovog senzibiliteta vise sušeni slepi miševi, čađavi kotlovi, po zidovima oganj i lepe reči, sve zakovano pogledima urokljivih očiju.

Pitam za vradžbinu neku za moju ludu glavu.

Imaš li basmu neku zgodnu, pitam.

Stojim kao pokisao.

Stojim kao da ležim, kao da sam neveseo tek jedan dan.

Drhti mi svetlo u veđama, a na pameti mi orlovska misao: ako ovde dobijem krila? A u plećima osećam da me sve nešto golica kao pred umnjak desni, poleteću kroz krov, pa iznad Beograda, mog rodnog grada.

Ja sam rođen u ulici kralja Milutina, broj 7.

Poleteću visoko kao jedrilica civilnog vazduhoplovstva „Jastreb“, iznad Belog dvora i Banjičkog vojnog poligona, preko Trkališta kod Careve ćuprije, Gospodarske mehane, kućice Peđe Isusa na drvetu, Sajmišta, Slavije, pa iznad crkve Svetog Marka i Ledare na Tašmajdanu. Anđeli će pevati a ja kao orao letim, orlovskih krila, kao jedrilica civilnog vazduhoplovstva „Jastrebac“.

Iznad Novog naselja na Karaburmi i Ulice Patrisa Lumumbe, crnog Hrista Afrike, preko bioskopa „Braće Stamenković“ i preko Ulice Čarlija Čaplina, sve do gradilišta Nove zgrade „Politike“. Tu ću se vinuti u nebo mahnuvši svojim petmetarskim krilima i sagledati iz nove visine ušće Save u Dunav, obrise Novog Beograda sa Saveznim Izvršnim Većem s desne strane i kosturom Reprezentativnog Hotela², kod Zemunske železničke stanice, a moćnim, kadilački moćnim Bulevarom Lenjina s Leve Strane.

Basmu neku imaš li zgodnu – pitam, i češkam se po svojim paranoidnim plećkama iz kojih znam da ništa ne može pernato da izraste.

Znam da su mi krila šuštala u crnoj glavi, u mom krvavom neprovetrenom mozgu.

Krležijanstvo kao minduša. Devojka na reklami odgovara na pitanje:

– Tužna?

– Ne, ja volim „Alpina“ pisaću mašinu!

Pitam za basmu opet.

PROTIV BUBA U GLAVI.

NAPRAT NAPRATINOV NAPRATIO BUBE NA GLAVU NAŠEGA MILANA, DA MU KRV PIJU, DA MU MOZAK JEDU, DA MU ŽIVOT UZMU. NO NJEGOVA KRV NIJE ZA PIĆE, NJGOV MOZAK NIJE ZA JELO, NJGOV ŽIVOT NIJE ZA ODUZIMANJE. ZATO ONE TU NE MOGU DA OSTANU, VEĆ NEK IDU U MUTNU VODU, U ČARNU GORU, GDE VODENICA NE MELJE, GDE PAS NE LAJE, GDE PETAO NE KUKURIČE.³

Dušan Makavejev, „Revija Danas“, 25. IV 1962.

U celini navedeno u Živojin Pavlović, *Belina sutra*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 215–219.

Barikade Vaska Pope

Svoje prve tekstove Makavejev je objavio u listovima *Narodni student* (1946–1952) i *Student* (od 1953), na samom početku pedesetih. Ovaj o Vasku Popi je možda i prvi (i dalje samo nagađanje; u arhivi tih listova nisam našao neki raniji, ali to još treba istražiti). Treba odmah skrenuti pažnju na kontekst: godina je 1952, svega četiri godine od Rezolucije Informbiroa; „socijalistički realizam“ više nije jedini dopušten pristup, ali se i dalje čvrsto drži; u svakom slučaju, mesto umetnosti i književnosti u

² Prema prvobitnom projektu, Državni reprezentativni hotel „Beograd“, do otvaranja preimenovan u „Jugoslavija“.

³ Vasko Popa, *Od zlata jabuka: Rukovet narodnih umotvorina*, Nolit, Beograd, 1958, str. 250; str. 261 izdanja iz 1979.

„izgradnji socijalizma“ ogromno je pitanje, oko kojeg se vode žestoke debate. Dalje: članak izlazi 15. oktobra, dva dana posle *dvadesetog* rođendana Dušana Makavejeva. Ali pogledajmo kvalitet argumentacije (u korist Vaska Pope, naravno) i samog izlaganja. Uvid u ostale priloge iz tih listova, ali i u publicistiku iz vremena SFRJ uopšte, pokazuje da to nije bila retkost: sasvim mladi ljudi, doslovno brucōši, pokazivali su nivo artikulacije i promišljenosti koji danas, kad oslušnete sve te glasove oko sebe, može samo da vas ostavi u neverici. Oni koji se budu bavili Makavejevim na sveobuhvatniji način, pronaći će u toj arhivi još mnogo zanimljivih priloga, uključujući i kritičke i čak satirične osvrte na Makavejeva – tada još uvek samo književnog i kulturnog hroničara – kao i druga svedočanstva o jednoj neobično živoj i bogatoj društvenoj sceni. Tu dragocenu arhivu formirala je i digitalizovala Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“:

<https://pretraziva.rs/pretraga>

<https://pretraziva.rs/pregled/student>

Ovoj Makovoj ranoj odbrani Vaska Pope prethodi ne baš uobičajena ograda redakcije *Narodnog studenta*:

Овај приказ иреџ-
сџавља искључиво
сџав ауџора. Редак-
ција га објављује ради
развијања дискусије

*

Proletos vođena književna diskusija na Filozofskom fakultetu o savremenim strujanjima u našoj literaturi, ne spomenuvši Dobricu Ćosića i Oskara Daviča, koncentrisala se ubrzo oko poezije Miodraga Pavlovića i Vaska Pope. Frontalno i „frontovski“: protiv i za. Sitna lirika Vaska Pope o povrcu, nameštaju i domaćim životinjama, bila je vrlo oštro napadnuta.

Ne postavivši pitanje da li je moguće zabraniti pesniku da govori svojih jezikom i izbegavši jalov razgovor kako umetnik mora da sluša „zahteve vremena“, da izrazimo uverenje da se neslaganje sa idejom ili oblikom neke književne tvorevine može da izrazi drukčije nego što je to činjeno na pomenutoj diskusiji. Moguće je reći neshvaćenom pesniku: „Ne, nisi nam dovoljno jasan, zar da ti verujemo kad kažeš da govoriš našim jezikom?“ A govorilo se: „To su ostaci koprzanja buržoazije“ (izraz jednog diskutanta⁴). I tako se u nedostatku vremena (ili sposobnosti?) za ozbiljniju analizu u diskusiji o poeziji Vaska Pope nije otišlo dalje od naslova njegovih pesama i prvog stiha o konju kome je, kao što je poznato, Popa dao osam nogu, što je, kao što je poznato – neuverljivo, nemoguće i neistinito. (Pretpostavku da Popa nije hteo tim stihom da kaže istinu o broju konjskih nogu, nego neku drugu istinu o konju, ali da izgleda nije uspeo, jer je mi nismo otkrili, nećemo sada razvijati.)

U svakom slučaju, potrebna je izvesna doza dobre volje.

*

Ako se sa poštenom namerom zagnjurimo u „Prepreke“ V. Pope (*Književnost*, 7–8, 1952; ciklus pesama u prozi, kasnije objavljen i pod naslovom „Uramljena praznina“) uspećemo da nađemo u njima ono što Milan Bogdanović nikako nije uspeo da nađe: kamuflirani smisao, prilično vidljivu ideju, a osetićemo i iskrenog pesnika. Treba priznati: često se oseti čovek bespomoćan u džungli svakojakog inventara čije značenje nije uspeo da dešifruje ili naslutiti, pa se umesto misli o zarobljenom čoveku nameću misli: zašto oblaci od maltera? Zašto leptiri od kreča?

Ako pesnik nije uspeo nekom konkretnom rečju da nas uzbudi ili obavesti, orijentiše onako kako to pesma zahteva, izdvojena reč će delovati razbijački na našu pažnju, na tok naših misli, na naša osećanja, izazivaće, nezavisno od pesme, reakciju nama svojstvenu, specifičnu, jer različite reči za različite ljude mogu imati vrlo različite „emotivne naboje“.

(Da uzmemo za primer mogućnost subjektivnog doživljaja reči „nož“ od tri čoveka koji nisu ni oštrač, ni gutač noževa, ni krvoločni ubica: 1. Njime sam juče posekao prst. 2. Poklonio mi ga je otac posle male mature. 3. Njime su mi zaklali majku...)

Ponovimo zaključak: neshvaćene metafore – leptire od kreča (ili eventualno neshvaćen lov u svojim venama i sl.) – čitalac ne preskače ravnodušno, već one učestvuju u rušenju čitaočevog doživljaja pesme kao aktivne prepreke celovitom doživljaju.

Smešni su ljudi koji ne dozvoljavaju oku pesnika da upija pejzaže i ne dozvoljavaju pesniku da mu kroz srce protutnji krdo bivola ili voz, ali... kad pesniku kroz grudi protutnje krda stolova i kad mu se rogati svećnjaci provlače između rebara, teško je verovati da je neki normalan, ljudski sadržaj sakriven iza tih konstrukcija. Logičniji je zaključak da te poetske slike nisu uspele, jer nas nisu približile pesmi. Ili je nešto drugo po sredi? Možda one nisu ni imale tu namenu?

⁴ Na istom mestu je Popi zamereno da je opisao svinju van vremena i prostora („Popina svinja, drugovi, nije svinja iz seljačke zadruge“), a Pavlović je od napada da je buržuj branjen ozbiljnim dokazivanjem da mu je majka činovnica i da je živeo celu okupaciju od mamine plate, što sve svakako pokazuje da je diskusija s vremena na vreme sasvim gubila ozbiljnost i lik književne diskusije. (Nap. Makavejev.)

Široka, ljudska, revolucionarna ideja „Prepreka“ – oslobođenje čoveka – ostala je mnogim čitaocima sakrivena zbog načina kojim je izrečena. U „Preprekama“ Popa se bavi subjektivnim preživljavanjima čoveka klasnog društva. Taj čovek ima kvalitete koji ga razlikuju od životinje, ljubav prema prirodi, želju da se bori, htenja čoveka, a taj čovek, istovremeno, nasuprot tome (budući smešten u konkretnom klasnom sistemu) gubi ljudske kvalitete, postaje sve više predmet i opire se tome, zarobljen i izgubljen, ali sa željom da se vrati sebi i sa sumnjama u tu mogućnost on je sam, nemoćan, siv. Čovek razapet između sebe i stvarnosti, čovek sa preprekama oko sebe i u sebi, čovek sa raščerečenom mišlju, otuđen čovek. Taj čovek koga Vasko Popa peva u ovoj prozi, sve do desete „Prepreke“, koja se zove „Ujedinjene samoće“, usamljen i prividno individualan, oslobađa se pretvorivši svoje „Ja“ u „Mi“, počinje da pripitomljava prostor „na nas da ne reži, sa nama da se rukuje“, uči vreme „da korakom našim hoda“, „da se u pogled naš oblači“, udružen s drugim ljudima u „oružje vedrine“ i preti smrti.

Ljudi smo kojima nisu tuđe Marksove misli o komunizmu kao povratku čoveka samom sebi. Ljudi smo koji žive u društvu u kome je sloboda svaki dan šira od jučerašnje, a uža od one sutra. Ljudi smo rođeni u klasnom društvu, no čije polovine – podanici (svako od nas nosi u sebi svog malograđanina) – sve brže odumiru potpomognute svešću o sebi i karakteru države čiji smo građani. Ljudi smo koji smo bili onaj čovek iz „Prepreka“ i još jesmo to, pa ipak nam je u celini ova poezija teško pristupačna. Zašto je ova poezija snabdevena barikadama iznenadnih reči i izraza? Nesposobnost pesnika da se jasnije izrazi? Pogledajmo. Deseta pesma, prožeta našim optimizmom i poletom, „Ujedinjene samoće“, sasvim je jasna, dok je u prethodnih devet pesama pišući o udvostručenom čoveku Popa mnogo zamršeniji i nerazumljiviji. Ne postaje li očigledna unutarinja veza pomenutog načina izražavanja sa samom ličnošću pesnika? Kada se prenese u ono danas koje je sutra, slobodan je i jasan, a kada govori o onome danas koje je juče, postaje zagonetan, mestimično sasvim nerazumljive misli i osećanja, svesno ili nesvesno maskira zbunjujućim rečima koje odводе sa pravog puta. Ne saopštava li nam time pesnik, pripadnik određenog društva (koje još nije postalo besklasno), postojanje unutrašnjih prepreka u sebi – čoveku „od mesa i od snova“, prepreka koje mu smetaju da jasnije kaže svoju istinu?

A zar nije pravi prilazak kritičara „Preprekama“ bio baš napad Milana Bogdanovića?

Za oslobođenje čoveka. I za oslobođenje pesnika.

Dušan Makavejev

Narodni student, br. 18, 15. X 1952, str. 5.



Haša (Jovanka Singer Popa) i Vasko Popa, kao gimnazijalci, u Jablanki, kod Vršca, 1941. Foto: Smiljka Kanački; Vasko Popa, u „Šansi“, na Tašmajdanu, oko 1960. Foto: Đorđe Trifinović.

Pred subjektivnim ogledalom: igram se pripadnika generacije



DM, oko 1958.

U napomenama i dodacima uz neke tekstove iz „Poljupca“ pokazano je kako su izgledale njihove rane verzije, objavljene u raznim časopisima. I po tome se vidi da je ta zbirka bila posebno osmišljena i oblikovana. Ali možda najdramatičnija ilustracija je ova rana verzija glavnog Makovog ličnog manifesta, „Nesporazum sa stvarnošću“, u kombinaciji s nekim motivima koji će se u „Poljupcu“ naći u uvodnom autobiografskom poglavlju, „Eksproprijacija klikera“. U ovom prvom pokušaju Mak još traži fokus, za sad sve razmatra više psihološki, još ne nalazi pravi okvir. Njegov inače neodoljivo nepravilni stil još je nepravilniji, ali i kolebljiviji. U „Poljupcu“, posle preloznog prosvetljenja, koje će nastupiti kasnije tokom 1958, sve će poprimiti potpuno drugačiji tok i građu kristala (tačnije, „kristalčeta“, da se poslužim metaforom koju tamo koristi i Makavejev); to je možda njegov najzreliji programski tekst; u ovoj verziji, sve još škripi. Ali opet dobijamo neke sjajne opservacije i detalje. To je bilo nemoguće dočarati u nekoj kratkoj napomeni u reprintu „Poljupca“, ali u ovako postavljenom dodatku može slobodno da ide u celini. „Molim vas, Milice, markirajte!“ (AG)

Možda će se jednom, ovih dana, ovih godina ili ovih vekova, konačno ispostaviti da je jedan od važnih problema izgradnje najnovijeg društva identitet čoveka koji treba da je ugaoni kamen toga društva, kako se to rado kaže: sve ostalo kamenje da se po njemu ravna i slaže. Možda će se otkriti jednom, ako svi ti milioni ljudi pristanu da se ispovedaju, da je sam čovek najskupocenija i najrentabilnija investicija. Naravno, ovo je humanizam otepan u vetar, sve dotle dok smo svako za sebe zadovoljni sobom i netrpeljivi prema upitnicima i sopstvenim pukotinama.

Problem identiteta nije sadržan samo u pesmici *tri i pet su osam, čik pogodi ko sam?*, upućenoj bezazleno, kao u igri, samome sebi, niti u narcisoidnoj pitalici *kaži mi kaži ogledalce moje najlepša na svetu leptica ko je?* Čak je i formula *homo duplex*-a nedovoljna savremenoj psihologiji, pa se po izvesnim autorima savremeni *normalni čovek* intimno cepa ne na privatnog i javnog sebe, nego na dobrog sebe, rđavog sebe i ne-sebe, a sva tri da su proizvod situacije i socijalnih koordinata kaje modifikuju kako im se hoće biološku dartu: organizam, nagone i htenja. Shvatanje o *univerzalnoj ljudskoj prirodi* efikasno i marksistički koriguje koncepcije po kojima je savremeni čovek figura od plastelina koju društveno vaspitanje oblikuje u građanima kako se njemu (vaspitanju) hoće i kako njima treba. Ispod svih deformacija i iskrivljenja ostaje neko čovečno, opšteljudsko jezgro.

Živimo pod takvim nebom da se na huligane i saganice (?) može gledati ne samo spolja kao na korisne ili nekorisne pojave, ili kao na pojave koje štete turizmu jer ostavljaju ružnu sliku, nego ih možemo razgledati i iznutra: ko su to i šta su i zašto su takvi, i oni koji nisu takvi da se pitamo zašto su drugačiji ili zašto nisu nikakvi, zašto su ovi dlakavi, zašto one nose žipone i zašto su oni sivi. Bez zabrinutosti, sa radoznalošću i saosećanjem.

U tome vidim vrlinu razgovora o *moralnoj i misaonoj krizi*, bolje mesto *omladine* da kažem kod *izvesnog dela mladih ljudi*, pa da docnije razgovor pokaže da se pri tome misli i na takve pojave kod *izvesnog dela starijih ljudi* takođe.

Priča o generacijama, kakva je koja bila, često je sasvim proizvoljna, ali je mi ne možemo izbeći. Treba samo da ostanemo svesni da je to *naša* priča a da neko drugi može da ima svoju priču o istoj pojavi. Svaka pojava može da ima onoliko likova koliko je očiju posmatraju. Nisam rekao upola manje, jer svako od nas može da ima i više od dva oka, recimo skeptično oko, pa optimistično oko, pa suzno oko i to suzno rastuženo i razočarano, i suzno okvašeno radosnicama, sve je to vrlo komplikovano. Hoćeš-nećeš razmišljajući o tome ipak moraš da budeš odrastao bez *enkili benkili klike be*, iako najradije svako odlazi počecima samog sebe, kada je smeo nekažnjeno da se upiški.

Pre svakog razmišljanja, koje je uvek traganje za samim sobom pa posredno i za drugim ljudima, ako nije paranoidna odbrana (od samog sebe opet) pa se sastoji iz psovki na druge ljude ili ditiramba i ima samo prividnu formu nizanja misli, neophodno je na neki način razgledati samog sebe i pružiti se na uvid drugima čak: da se ne ljute ako si rekao nešto što im se ne sviđa, da im postanu jasni *razlozi*.

Stavio sam na tapet tri pitanja: šta je to bilo sa mojim *detinjstvom*, *dečaštvom* i *mladošću*, da li su se dogodili uopšte, ili uolikoj meri su se desili u odnosu na moje retrospektivne želje, verovatno u tim periodima nepotrošene, zatim *treba li da žalim za tim danima koji se možda nisu ni dogodili*, treba li uopšte da se okrećem u prošlost i ako, onda na koji način, i *imam li pravo danas da govorim o mladosti*, kada više nisam mlad kao oni o kojima želim da razmišljam, i pored toga imam li pravo da govorim u odnosu na ljude koji su svoj život izlagali, u svojoj prošlosti, daleko većim opasnostima nego što sam ja činio, koji su patili više od mene, i bili patrioti onda kada sam ja igrao klikere kao da rata i nema. Imam li ja prava na razmišljanje isto kao i oni, ne *pravnih* prava, jer ona su data svima, nego *moralnih* prava, jer ona se mogu uskratiti i ako pravna postoje.

Čitalac će u ovim redovima osetiti da ja u stvari reagujem na jedan tekst nedavno objavljen koji pokušava da to pravo jednim ljudima dodeli a drugima uskrati. Ja i moji vršnjaci našli smo se tom prilikom u nezgodnoj situaciji, jer tada u doba sticanja tih moralnih prava, o kojima se u tome tekstu govorilo, nismo postojali kao odrasli ljudi. Pitanje je, uostalom, stiče li se moralno pravo (i moralne akcije) određenim akcijama u društvu ili određenim odnosom prema samome sebi koji ti dozvoljava da i prema drugima primeniš ista merila kao i to da drugi primene ista merila na tebe. Pored prava, u takvoj koncepciji ljudskih odnosa, postoji i dužnost da *žanješ kako si sejao*.

I ponovo: *tri i pet su osam...* upućene sebi-lepotici u ogledalo. Ako mislite da sam nabavio suviše lepo ogledalo, to mora da ima svoje ružne *razloge*. *Razlozi* mogu da budu i tužni. Treba se s njima suočiti. Ako zagusti, uvek ima vremena da pobegnemo u bioskop.

DETINJSTVO PA GUBLJENJE DEČAKA

Dečak je imao sasvim malo godina kada su ga učili da više *dole jeftić* i još nešto malo više kada je počeo da uči da čita sa krupnih novinskih naslova o kinesko-japanskom ratu. Dečak je navijao za kineze i bsk.

Tada su se po ulicama prodavali đevreci a mali analfabeta počeo je, kao samouk, odjednom da čita naglas novinsku vest o ciganima koji su ukrali neko dete.

Posle je pošao u školu u kojoj su se dobijale packe, vukle debele i tanke linije, učilo se sricanje, šta je to jesen, šta je to leto, o vernosti psa, o zavičaju, učilo se i nešto što on nikad nije uspeo da nauči, molitva neka sa jedino dve čudne i lepe reči *čreva tvojego* i nepodnošljivi nedotupavni stihovi nekog blesavog *čikajove*.

Bio je oktobar, dve godine docnije, dva nemca prali su šlahom lepu crnu limuzinu i dečak je to pažljivo posmatrao. Nemci su okrenuli šlah na njega, ispolivali ga hladnom vodom i smejali se. Nije više bilo jugoslavije, bila je srbija i svi đaci su se morali šišati do glave.

Onda su opet dve godine docnije, u jesen, na uglu ulice, ležali Nemci kao cepanice, smrznuti i ukočeni, bez cipela i čizama, skinuli ih partizani. Na kosi bilo se tom Nemcu koji je tako zamrznuto spavao nahvatalo inje kao prva sedma. Odneli su ih malim automobilom sa tri točka, nisu stali do kraja unutra nego su im virile noge u čarapama, kao noge drvenih lutaka, kao daske koje vire iz kamiona i ljuljaju se na okuci.

Dvanaestogodišnjak je učio, kada je ponovo počelo da se ide u školu, istoriju iz brošure *Tri trula stuba stare Jugoslavije* i jedne druge o ofanzivama i jedne koja se zvala *Komunistički manifest* i imala jako lep početak.

Učio je u školi o kraljevini Jugoslaviji gde žene nisu imale nikakva prava što se najlepše vidi iz poeme *Oslobođenje Cvete Andrić* (Desanka Maksimović). Dečak je voleo stihove Majakovskog i sećao se kako je u staroj Jugoslaviji jeo čokolade i čitao bibliske legende u stripu u listu *Mikijevo carstvo*. Sa zanimanjem se trudio da objasni sebi reč *eksproprijacija eksproprijatora* koja je često ponavljana dok je prisustvovao suđenju kojim su radnici fabrike u kojoj je stanovao oduzeli ovu privatnom vlasniku, dokazavši da je radnički višak rada koji je kapitalista prisvajao za poslednjih četrdeset godina ovome potpuno otplatio sve što je uložio u preduzeće.

Kada je u omladinskom domu, tu na periferiji Novog Sada, jedan drug držao predavanje o dolasku laburista na vlast u Engleskoj i zapitao publiku da li je to dobro za radničku klasu, jedan mladi radnik rekao je da je to svakako dobro jer će se poboljšati uslovi života radničke klase, a dečak je na to ustao i rekao da to nije dobro jer će to odložiti revoluciju u Engleskoj za deset godina. Drug se složio sa dečakom.

Dečak je bio vredan, skupljao staro gvožđe u omladinskim ekipama, krčio ruševine livnice, agitovao za izbore, slušao starije drugove, skojevce-ilegalce, kako su ih tukli u policiji, kako su prenosili materijal našima, kako su lepili plakate i štampali letke. Ti stariji drugovi imali su (radi orijentacije današnjoj čitalačkoj publici) 16, 17 i 18 godina.

Dečaka su primili u SKOJ tek iduće godine, jer tada, u jesen 1945, nije umeo da odgovori na čudna i tajanstvena pitanja koja mu je postavio drug iz razreda, stariji dve godine od njega, iz nekog brižljivo otvorenog papira na kome je nešto pisalo, u dnu tamnog školskog hodnika: *kako si se držao pred klasnim neprijateljem? Da li si u partizane otišao odlukom Partije ili na neki drugi način?*

GDE JE IŠČEZAO DEČAK?

Dečak je već bio pročitao *Rat Ilje Erenburga* i *Kako se kalio čelik* i prvu glavu *Istorije SKP(b)* kada je u jednoj radnoj četi učestvovao u Obnovi Srema jer nije imao punih 14 godina i nisu ga pustili na prugu Brčko-Banovići. Omladince su grizle buve dok su spavali na slami u Narodno-oslobodilačkom odboru Mandelosa i čupali su po dvorištu biljku koja se zvala afta koja navodno rasteruje insekte ali su zaspali od umora zaboravivši na životinjice.

Pišući ove tekstove namerno i nasilno prema nečem u sebi stavljao sam reč dečak tamo gde je, po ne znam kakvoj logici, htela iz mene da istekne reč: omladinac. Tada, međutim, zaista dečaka nije bilo, ali ja ne znam kako je iščezao dečak. Omladinac je imao dvanaest, pa trinaest i četrnaest godina. Omladinac je sa kazana jeo zagoreli pasulj i bio srećan što gradi svoju zemlju.

Petnaestogodišnjak je već bio skojevac kada se na jednoj radnoj akciji javio da odmeni krupnog Vlada, Crnogorca koji je kopajući zemlju na tom radnom mestu dobio bruh i otišao u bolnicu. Petnaestogodišnjak je kopao zemlju ceo dan (možemo mi i bez Vlada, ne treba niko da nam pomaze) i onda je počelo srce čudno da mu lupa, počeo je teško da diše ali je on radio i dalje i jedva disao i pao u nesvest. Bilo ga je sramota i to nikome docnije nije pričao, možda je čak i prezirao sebe zbog toga i bio ponovno svestan svog malograđanskog porekla i razmaženog detinjstva u kome je čitao stripove dok su studenti ginuli a žene rusu imale pravo glasa.

Ko zna kako je nestalo dečaka.

Sećam se džokeja koji je ležao pokriven *Novim vremenom*, na Čukarici, šestog septembra četrdeset četvrte, na kraljev rođendan. Englezi su ipak bombardovali tog dana i on je ležao bled

kao krpa i nepovređen, čist, bez krvi, samo mu je iz glave sa strane procvetao mozak kao kita jorgovana zadenuta u kosu. I nekoliko meseci ranije, da li je to bilo 28 aprila?, na Uskrs, kada su pale prve bombe te godine, između srušenih zgrada i polupanih prozora, raznesenih krovova i kuća kojima su oduzete fasade a sve ostalo ostalo, negde u Molerovoj među ciglama rasturenim na ulici, na asfaltu, bila je jedna otkinuta ruka, snažna muška ruka otkinuta iz ramena, gola, sa nekoliko crnih fleka po sebi kao od mašinskog ulja. Ljudi su prolazili, niko ruku nije dirao.

Sećam se tada je još postojao dečak, radoznalost je bila veća od eventualne tuge, straha ili gađenja.

A opet, kad razmisliš, kakav je to mogao da bude dečak kome za Uskrs bacaju s neba eksplozije i ljudske ruke istrgnute iz ramena?

GUBITAK BOGA PA TRAŽENJE PO ČUDNIM NOVOOTKRIVENIM PODRUMIMA

Da se ne shvati pogrešno: nisam ja izgubio boga za vreme rata, na taj pravoslavni praznik. Nikada tog boga nije ni bilo: morali smo da se pričešćujemo u crkvi, uvek kad počne školska godina, strpa ti u usta kašičicu vina i obriše ih vlažnim peškirom koji je otro, bradonja, o nekoliko stotina usta pre tvojih, i daju ti malo neukusnog hleba iseckanog kao onaj prženi hleb za supu, i to je telo Hristovo, nafora, a Hrista rodila bezgrešna devica, ta je priča smešna deci već od šeste-sedme godine. To ipak ne smeta deci da igraju klikera. Četrdeset prve, gvozdencima, kamencima i staklencima pridružili su se i gumenci: imali su na sebi grb kraljevine Jugoslavije. Nismo znali igrajući se tim klikerima celo vreme rata da su to bivše glasačke kuglice i da će ta naša igra dobiti vrednost poetskog simbola.

Kada sam primetio šta se sve događalo sa mnom, detetom pa dečakom, već je bilo kasno da se išta izmeni: sve je već bilo prošlo. Pa opet pitanje da li je prošlo to nešto ili ponećeg od svega što je trebalo da bude nije ni bilo?

Posle je naišla mladost sa svojim velikim verovanjima u nešto izvan nas, pa to nešto veliko i lepo nije prslo kao mehur od sapunice, kako se rado kaže za ideal koji ti otkaže ljubav, nego je pokazalo svoju nakaznu njušku iskomponovanu i uobličenu po svemu onom ružnom što sam nosio u sebi i ne znajući za njega.

Užasno je to hodati hodnicima samog sebe snabdeven nasilno spokojnim fenjerom hladnokrvnog i razumnog samoosvetljavanja. Otkrivaš u tim katakombama leševe pored kojih si prošao spokojno, verujući da će biti dobro zakopani, pronadeš otsustva onih koji su ti bili jako potrebni dok si jedva postojao, nemoćan kao i svako novorođenče, pronadeš strahove: konope i lisice sopstvenih strahova, pronadeš oreole koje pridaješ stvarima: mistične oreole strahopoštovanja, divljenja ili mržnje, pronadeš bljutave magle želja koje ti, kao mekocrtač između postignutog i nedostignutog, ulepšavaju zasada ono što će da dođe, pronadeš svoje izdisaje, svoje pogrešne vozne karte i neke male rezervne bogove za koje nisi ni znao da imaju tu funkciju, pronadeš gomilu najraznovrsnijih vrednosti koje pridaješ stvarima verujući da su one, te vrednosti, integralni deo tih predmeta (ovako, otpale sa njih, govore ti da si ti taj koji svet čini lepim, smisaonim ili nakaznim, nelagodnim ili komplikovanim). Lutajući po tim katakombama otkriješ sve opasnosti samog sebe i tajnu stvaranja sveta, jer svako je radionica sveta: neorganizovanu masu uobličava svako za sebe, ma koliko ta masa bila prepuna međuodnosa čak i tako značajnih kao što su proizvodni odnosi, kupoprodajni ugovori ili koitusi.

Treba iz tog razgrađenog ili nesrećno sagrađenog samog sebe izlutati ali nigde drugde nego opet na neki plato samog sebe, sa koga se može graditi dalje i pregrađivati i pitomiti sve ono što se sakrivalo i što i dan-danas, kao i svi bauci i emocije, luta po našim mračnim hodnicima igrajući

se konspiracije i klasnog neprijatelja. Ko zna šta sve ne nosim u sebi, kakve divne akvarijume sa ribama-pepeljarama i udavljenim časnim sestrama, kakve svoje lažne ideje o sebi, dresirane kao verne pse, koji mi, kad treba, predu u uvo transformisani u mačku samozadovoljstva, kakve nepostojeće predmete nosimo u sebi formulisane idejom o postojanju tih predmeta. Oni su možda žuti, možda okrugli, možda čak i mili nekome, a ne postoje. To bi sve bila mistika nedostojna pažnje kad se ne bi radilo o sasvim realno postojećim komadima mene koji živim u savremenom svetu.

ZNAČAJNA FUSNOTA. NEKA OSTANE U TEKSTU.

Običaj nesagledavanja svojih praznina, mrakova i laži vrlo je rasprostranjen u savremenom svetu kao i sklonost da se takvim rabotama učtivo ne prisustvuje ukoliko se neko usudi da ih vrši. Jer se one ne mogu vršiti same. Jer smo mi, svako za sebe, komplikovan mozaik oživljen i stavljen u funkcionalne međuodnose igrom bioloških zakona života, ali iskombinovan i oblikovan igrom zakona koji vladaju među ljudima i grupama ljudi. Neskladi i pregrade u društvu koje nas, dok smo mali i neoformljeni, okružuju, unose se u nas kao i svaki drugi vazduh. Hranimo se: fizički jelima, a emocionalno: packama, šamarima i poljupcima. Ako nismo, prethodno strukturirani tako, bili željni tih pacaka, nastupiće, pogotovo ako se to ponavlja, nešto slično kao kad bi nas nikako ne toga željne fizički hranili kamenjem ili malim žabama. To posle u tebi radi na neki svoj način. Ako se to događa s tobom u dobu dok se oblikuješ, onda će zgrada tvoje ličnosti biti ne samo od boranije nego i od kamena i packi, tvoje tkivo izrastaće ne samo iz krompira koji si pojeo nego i iz mržnje koju si popio i iz ravnodušnosti kojom su te oblagali umesto toplih reči, čudan ćeš postati ako su pelene tvoje kombinovali sa koprivama ili zabrinutošću.

Ništa se ne može bez drugih ljudi, ali ni bez samog sebe. Ne vredi da ti drugi pozajme svoje fenjere, unutrašnje oči kojima sagledavamo pravu istinu o drugima i sebi moraju da izrastu iz nas samih.

ZVONJENJE PA LEGITIMISANJE

Vidite, pred ovom temom o mladoj generaciji zazvonila su u meni razna zvona: odjeknuo sam i rezonirao na izvesne ideje, radostan što ih je neko izneo pod ovo nebo, umesto da ih stidljivo krijemo da venu kao šiptarska mlada i nikad se ne razviju u biljku kojoj ne smeta duvanje vetrova, zazvonio sam kao da je neko kucao u mene, a ja bronzan sa lopatom u ruci pred nekom zgradom, neukusan, ali sam postojao i ovekovečili me: kao Omladinca u izgradnji. Ako je skulptura loša, ali ja sam kao Omladinac postojao i treba mi skinuti kapu ili bar zakucati ponekad u tu moju bronzu da odjekujem i zvonim, prazan kao i sve drugo što se podigne na neke postolje.

Zazvonila su na taj tekst i mala, signalna zvonca u meni, pa sam rešio da pričekam, da vidim o čemu se tu razgovara i sa koliko moralnog i misaonog prava. Dočekao sam i tekst koji nikako nije insistirao na ovom drugom, ali se zalagao za prvo: prvo treba imati *moralno pravo* da se govori, legitimaciju takoreći, ili značku: zato sam na početku ovog teksta i povadio neke svoje stare značke. Gledam ih i razmišljam važi li ovo za nešto (imao sam inače utisak da su nam prava jednaka – moja i onih frajera koji nisu povili grbaču pod suncem slavonskim na Autoputu „Bratstvo-jedinstvo“ – da govorimo o sebi i ovima mlađim od nas).

Ne bi mi smetalo da govore i ti momci koji nemaju značke, neka kažu. Uostalom, njih niko nikad ne pita a oni su zanimljiviji i njih je bilo dosta i oni danas žive a oni tada nisu verovali ili nisu hteli, ko zna. Sa malo nelagode mislim kako ponekom može da bude malo ovih mojih

sedam značaka, dve dvomesečne i pet po mesec dana. Kako se nekog ne tiče što sam rastao u doba kad su žene imale pravo glasa i bio garantovan osmočasovni radini dan i plaćeni godišnji odmor i socijalno osiguranje i tako dalje, što on sad smatra da je važno samo to što je on *ginuo*, a u stvari, ginuli su oni kojih više nema, ginuli su da bismo svi živeli, i oni koji se nisu borili i koji su iz te borbe ostali živi i mi koji smo bili mali pa se sad ne zna da li bi mi da smo onda bili stariji bili četnici ili partizani ili banjski gosti i bi li sad bili ovi ili oni ili kosti. To su užasne priče, i one pripadaju svetu starijih, onih koji su se bez obzira na svoju nesumnjivu sadašnjost rodili u jednom drukčijem društvenom uređenju i ponešto od njega nose i sa sobom, možda neki jed prema ljudima začet u doba pomenutih pacaka u školi ili neka čudnovatost vezana za detinjstvo u kome su se ljudi vrlo izrazito delili na one koji jedu kolače i one koji nikad nemaju dovoljno hleba.

I sam ja odnosim se drukčije prema ovoj omladini koja raste u doba u kome doduše ima izrazitih neravnomernosti u pogledu jedenja kolača, ali vlada osnovna ravnopravnost u hlebu. Ja imam u bošči (*marama za glavu ili kecelja*) svojih zasluga *znoj*. Čak i nekoliko smrti: onaj što se udavio na Novom Beogradu, drug koji je poginuo na Vlasini i dvojica koji su se iskilavili na pruži. Zatim nekoliko drugova koji su navukli reumatizam na regulaciji Orljave (osam sati dnevno do članaka u vodi). I možda svoju sopstvenu pogrešnu razvijenost i nedovoljni obim grudnog koša. Tako nastaje hor u tri glasa u kome svako ima svoju rečenicu: mi smo se borili, kažu jedni, mi smo radili, kažu drugi, mi igramo, kažu treći i ne osećaju se krivi. Sad nastupa prvo kriza u glavama onih koji sada ne igraju jer nisu mladi a ranije nisu igrali iako su bili mladi, jer su imali važnija posla, bili su vršnjaci zrelih istoriskih trenutaka, sami su ih stvarali. Šta sad s njima? Šta sad sa ovima koji igraju i šta s nama koji niti smo ginuli niti smo igrali? Da grdimo ove što su ne svojom greškom zakasnili na bojno polje i na gradilišta a sve se masovnije bezbrižno vole (zaštićeni penicilinom i većom tolerancijom prema osećanjima mladih ljudi)? Besmisleno.

BLAGOST PRED POLAZAK NA PUT

Tuga uhvati čoveka ikada vidi mlade kako se neodgovorno zabavljaju. Kakve su propustili istoriske trenutke, na koliko hiljada konferencija nisu bili prisutni, kolike materijale nisu proradili a opet žive i čak ni ne primećuju svoj propust. Tuga uhvati čoveka nad sobom.

A ne vredi nam ni na istoriju da se ljutimo. Ona ima svoje zakone istoriskog materijalizma i sve se po njima odvija: i ono prekjuče i ono juče ili ovo današnje juče i današnje sutra, koje se prepliće u svim ovim našim razgovorima.

Puno energija je ostalo nerešeno pa se troši na gnev i kontemplacije: uzbuna na uzbunu, utuk na luk, vožnja nabeđenim vozom lažno nazvanim razmišljanje. Umesto tugovanja uvek ima prostora i prilike za akciju.

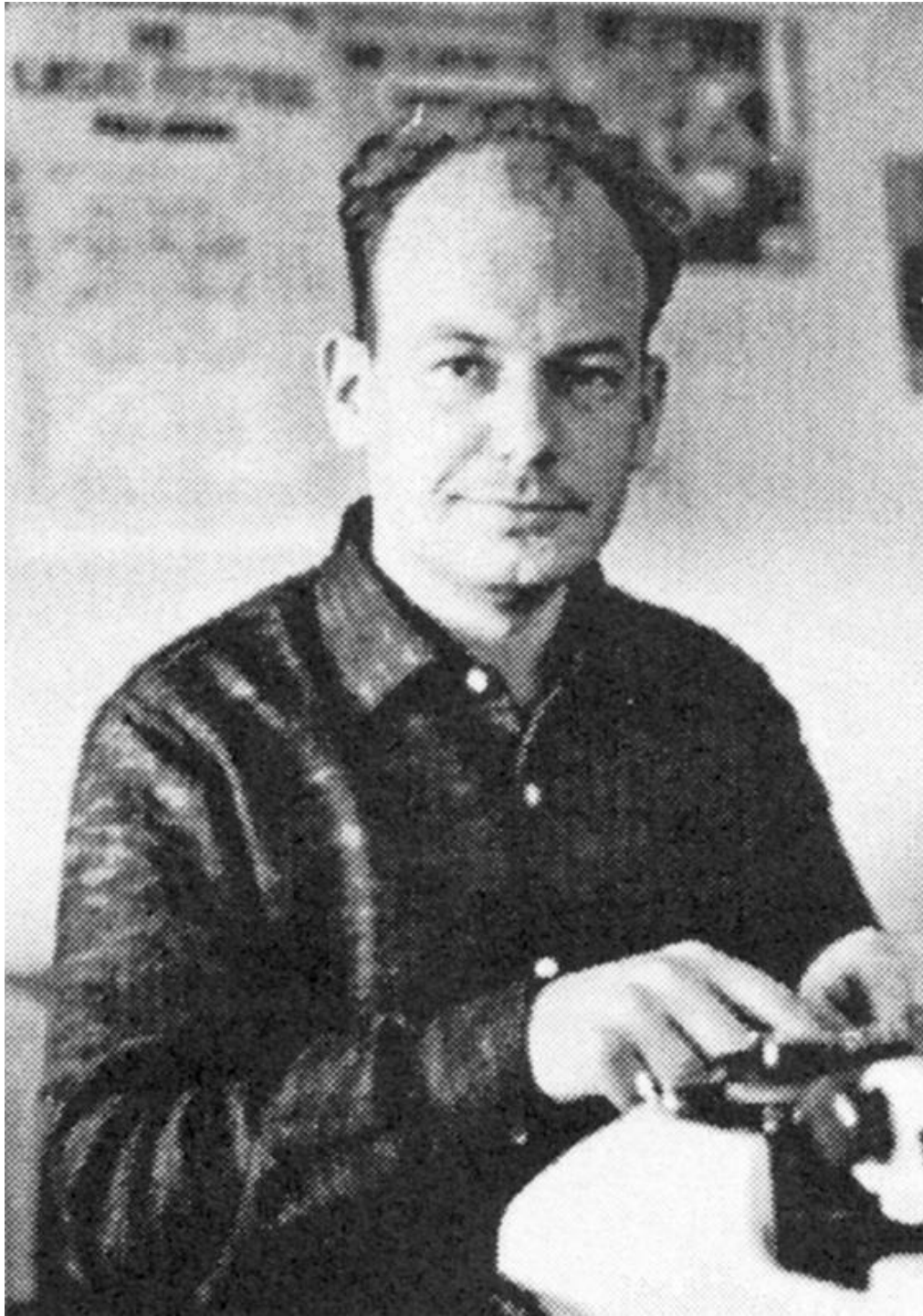
Puno šljama i šljake ostalo je iz prošlosti i tačno je da ima puno đubretarskih poslova koji nisu završeni, i konstrukcioni biro i nisu još uhodani i dosta projekata za sutra pa i za danas nedostaje. Još ima neraščišćenih i neosvetljenih mesta u nama samima, iza, ispred i oko nas, takođe.

Pretstoji nam veliki analitički posao. Čarke su dobre jer podižu temperaturu, uzbuđen čovek je često zaslepljen ali onaj drugi uzbuđeni čovek lakše će i preciznije pronaći istinu, onaj drugi uzbuđeni čovek koji se brani.

Idemo, pre nego što počnemo taj posao, na četvrt bureka s mesom i jedan jogurt. Molim vas, Milice, markirajte.

DELO, br. 2, februar 1958, 173–183.

Kad pišeš scenario pogledaj kroz prozor



DM, prema izvoru, oko 1954, možda i kasnije.

Kada iskoči tramvaj iz šina neko razbije prozor i iskoči na vreme, drugi udari oko i ogrebe ruku, a neko poplavi rame. Nebo zaparaju vriska debelih žena i dečji plač. Ponekad, nedeljom popodne, poneko i pogine na ulicama grada. A u skupu radoznalih građana okupljenih oko saobraćajne nesreće kao najslade poslastice, neko kaže:

„Bogami, ovo je za film.“

Nade li se čovek u novim, za njega neočekivanim događajima, koji ga zbune ili impresioniraju, odmah zaključuje da bi o tome trebalo napisati jedan scenario, u kome bi...

Uzmite i čitajte sva ta scenarija o deci izgubljenoj za vreme rata, o ljudima koji su pošli pogrešnim putem, o ćerci čiju ljubav ne dozvoljavaju roditelji. Ljudi uglavnom opisuju svoje doživljaje, doživljene ili izmaštane, svejedno. Sve je to vrlo nezanimljivo, jer u napisanim redovima autor oseća groznicu uzbuđenja iz koga je nastao tekst, a za nas ostaju samo ništavne, dosadne reči od slova, mrtvih crnih bubica. Zato što scenarista događaj pred kojim je zatreperio nije uobličio po univerzalnim zakonima po kojima se pričaju dobri vicevi i uzbudljive anegdote.

ROGONJA, ŠPIJUN ILI KNJIGOVOĐA?

Ambiciozan si i sediš za stolom u kući u kojoj svi spavaju. Noć je odmakla, a ti sisaš olovku ne bi li isisao materijal za konkurs „Bukulja filma“ od dvesta hiljada dinara. Bolje proturi glavi kroz prozor u svež vazduh i pažljivo posmatraj! Osluškuj tišinu prolećne noći, po Ajzenštajnu, time što čuješ daleki lavež uličnih pasa i otkucaje sata sa tornja obližnje crkve, oni saopštavaju da je izbila ponoć, doba kada izlaze veštice, pažljivo osmatraju.

Dakle kuda ide taj sredovečni čovek sa podignutim okovratnikom zimskog kaputa, sumrakom tvoje slabo osvetljene ulice u ovo doba? Ispleti oko njega „Fajv da bi ju“ (*sic*, „Five Ws“, „fajv dabl ju“) iz sutrašnjih novina:

Ko?

Šta?

Kada?

Gde? i

Zašto?⁵

Skokni u svoje detinjstvo i igranj se sa njim po principu dečje igre Gde-su-bili-i-šta-su-radili i film počinje, od ovog trenutka, da se vrati unazad: on je pre deset minuta ubio ljubavnika svoje žene i sada ide u miliciju da se prijavi. Čovek u pidžami bio je njegov najbolji prijatelj i ratni drug, a službeno putovanje skratila je za tri dana reka koja se izlila iz korita.

Ti međutim odbacuješ rogonju koji tri dana ranije dolazi sa službenog puta, jer se takve stvari ne događaju u socijalizmu. Menjamo. To je švercer čiju su bandu pohvatali i on je ostao sam. On je predratni veletrgovac, a sada ide da skoči u Savu. Ili je to prikriveni dvostruki špijun, koji ide na sastanak u 00.03. „Imate li vatre?“, pitaće vezu. U 00.45, baš pred polazak voza, odaće ga karakterističan miris njegovog duvana za lulu. Nastaje borba u vozu koji je krenuo. Gde se sakrio? On je lukav i uvek izmakne, a treba nam živ. Onda, bitka na krovu pretposlednjeg vagona. Uhvaćen je pre Stare Pazove. (Ali planovi su već u rukama drugog špijuna, koji se vozi ka Beogradu.)

⁵ Pet pitanja na koja treba da odgovori svaki dobar novinski članak, „Five Ws“: Who, What, When, Where and Why.

Kažeš da je to banalno i petparački, špijunaža, šverc, naročito krov pretposlednjeg vagona. Čovek o kome govorimo možda je običan knjigovođa koji je radio prekovremeno, da ažurira knjigovodstvo u svom preduzeću. Sada ide kući da spava. U redu, kažem, idi i ti da spavaš.

JEDNO TE ISTO POLJE SA SVEĆOM (*sic*, CVEĆEM)

Tako je u našim prvim filmovima, koje smo već počeli da zaboravljamo, junak filma krenuo negde, pomučio se malo kroz sneg, zapevao – i stigao. Ili je poveo borbu protiv Nemaca i domaćih izdajnika – i pobedio. Čega može da bude zanimljivo u hodu jednog čoveka koji ide preko polja?

Dovoljno je tri, najviše pet sekundi, da se percipira: „Jedan čovek hoda.“ I on nam postaje dosadan ako nastavi da čini to isto. Neka bere cveće, neka trči za leptirima, publika će zviždati. Ako naš blagorodni knjigovođa ode kući da spava, pa čak i ako obijač bude uhvaćen na izlazu iz banke i ako mladić poljubi svoju devojkicu bez teškoća još u prvih deset minuta filma, onda nema ništa od dvočasovne dramatične filmske priče u slikama.

Vratimo se čoveku koga smo pustili da hoda pustim poljem. Šta će biti ako smo, u filmu, poslali negde tog čoveka, a on, ne znajući, ušao u minsko polje? Nepromenjena slika dobija potpuno nov značaj. Nevidljiva opasnost uspostavlja tenziju. Otvoren je interes gledalaca: jedan čovek je ugrožen. Iste one slike čovek-ide-preko-polja sada su emocionalno šaržirane. Pustite tog čoveka da šeta pet minuta tim poljem, publika će pažljivo pratiti svaki njegov korak, posmatraće zainteresovano izraz njegovog lica i uzbuđivaće je to što on vezuje pertlu, bere cveće i lovi leptire. On ne zna što mi znamo – da hoda po polju posejanom smrću i viknuće neko iz prvog reda, „beži daso odatle!“, i svi će se držati za stolice.

A ostale su iste slike.

Poplave i brodolomi, moto-trke i krstaški ratovi, i spektakli svih vrsta, na filmu bili bi nepodnošljivo dosadni, posle vremena dužeg od žurnalske stolice, kad ne bi bilo ličnog interesa gledaočevog za sudbinu junaka koji se u tom sosu-spektaklu našao.

Knjigovođa neka spava, mladi par neka se srećno voli, a na film dovedimo ljude pred čije se plemenite težnje isprečila moćna prepreka. Neka imaju veštine i srca da tu prepreku savladaju, u uzbuđljivoj akciji čije trajanje ne treba da pređe 90 minuta.

Vidici, godina IV, br. 22–23, april–maj 1956, str. 13.

U potrazi za savremenom temom



Dušan Makavejev i snimatelj Aleksandar Petković, ispred Kino kluba Beograd (1951–1969, Beogradska/ Borisa Kidriča 66), oko 1955.

Živela je u kući u kojoj stanujem mala džangrizava starica. Kako se uđe u hodnik, pre nego što se krene stepeništem, iza sivih vrata, u sobici. Stara. učiteljica u penziji vikala je na decu što galame hodnikom i na sve nas što ne zatvaramo kapiju pa duva promaja. Nisam je voleo i pravio sam ponekad grub eksperiment: ostavim otvorenu kapiju za sobom i čekam hodajući: tek što sam zakoračio drugu-treću stepenicu, siva vrata se otvaraju i gadna škriputava baba izruči u pravcu mojih leđa nekoliko zlobnih, žučnih i jadnih rečenica. Nisam je voleo i bila mi je neprijatna kao i svi oni dosadni ljudi koji te u bioskopu nameštaju da se ne mičeš i da se nagneš malo desno da bi oni videli; kao svi oni koji vole da teroriju okolinu svojim prisustvom i svojim potrebama.

Onda je jednog dana baba začutala. Kapija je celo prepadne bila otvorena, deca su trčala, niko ni na koga nije vikao.

Sutradan je počela da jauče i uzdiše. Osećao sam da nam se na taj način javlja i nameće. Jaukala je vrlo glasno i noću, činilo mi se jače kad bi čula korake u hodniku. Iza njenih često poluotvorenih vrata počeo je da se pojavljuje mladić koji se brinuo za nju. Prvi put baba nije bila potpuno sama. Donosio joj je mleko, zamračio prozor da joj sunce ne bije u oči, hranio je. Posle deset dana uzdasi staričini prestali su da pune jezom hodnik naše stare prljave kuće, a u sobici je gorela sveća koju je mladić kupio u bakalnici kod gazda-Save, kuća do nas. Staricu, koja je po mom ravnodušnom nalazu prestala da šišti i krklja i zagorčava nam život, ispratili su u njenu konačnu, nečovečnu tišinu, brižni mladić nepoznatog zanimanja i tri sestre Crijević, saosećajne usedelice sa trećeg sprata.

Sutradan, na sivim vratima pojavila se mladićeva vizitkarta.

Kao toliki mladi ljudi u ovoj zemlji, ja nemam svoj stan ni svoju sobu. Brižni mladić je sinoć doveo u svoju sobicu iza sivih vrata svoju švalerku, ona je krojačica. Sestre Crijević su jutros odnele na veterinarsku kliniku svoju mačku Afroditu, koja je zimus napunila 15 godina života, što je za mačku sasvim dovoljno, da joj operišu tumor na mlečnoj žljezdi, kako su to one saopštile. Saosećajno. Da joj još malo produže život.

Čini mi se da sam tu gadnu staricu više voleo od brižnog mladića koji se tako ljubazno javlja sestrama Crijević. Ja pored njih prolazim kao pored neprijatnih matorih šugavih mačaka, koje su sasvim dosta živele, koje imaju tumor na mlečnoj žljezdi. Ja imam sasvim krive pretstave o stvarima koje me okružuju, ali sasvim spokoj no, sigurno i jasno osećam da neću do bi ti svoj u sobu ni kada posle Afrodite pomru jedna za drugom sve tri uzaludne sestre Crijević. Pretsednik. kućnog saveta, koji je stari predratni gvožđar i veletrgovac, pokvarenjak i reakcija, neće biti na mojoj strani da se meni da ta soba jer je moja majka član partije. Naći će on već neki razlog da ne budem ja taj srećnik koji će radosno iskoristiti smrt nekoliko naših sugrađana u ovom tesnom gradu.

*

Ovo sam napisao, da mi, čitajući sledeći tekst, ne bi prebacili što sam subjektivan. *Subjektivnost se nikome ne može zameriti.* Nemoguće je misliti bezlično. Ni glavama drugih, koje nažalost tako često uzimamo u obzir. Niti se može misliti mozgovima mrtvaca. Što nažalost tako često radimo. Zbog tih radnji onda čitajući moramo da upotrebljavamo strane reči koje ne razume naš čovek. Živan Bulja, predratni žandar, sada nosač broj 212: imitacija i simulacija mišljenja. Subjektivnost se nikome ne može zameriti. Subjektivnost se može samo zahtevati. I mora se. Inače ćemo i dalje sedeti u mestu, na porculanskoj fotelji pod mehanizmom čudno nazvanim Nijagara: simulirajući bez uspeha i nekreativno junakinju Bunjuelovog *Zlatnog doba*. (Neukusno.)

*

Jedan od preduslova za promenu sveta jeste otvoreno i nemistifikovano upoznavanje sa njim. Govoreći o svetu koji nas okružuje, često govorimo ne o njemu nego o onom iz njega što smo dopustili da dođe do nas. Filtrirano raznim polarizacionim i konjskim naočarima. Jer svet posmatramo kroz maglice sopstvenih želja i pretpostavki, dočekujemo ga u spremne kalupe svojih pojmova (koje nosimo u sebi još iz svoga detinjstva koje se dešavalo u sasvim drukčijem socijalnom kontekstu), prosejavamo ga mehanizmom selektivne nepažnje (koji je tako duhovito otkrio veliki savremeni psihijatar Saliven) (Harry Stack Sullivan), primamo ga u stereotipe – mentalni fenomen koji je otkrio i uveo u socijalnu psihologiju ne stručnjak nego čovek po prirodi svoga posla zainteresovan za istinu: veliki novinar i komentator Volt Lipman (Walter Lippmann).

A dovoljno je učiniti mali mentalni trzaj, jeretički doduše u odnosu našu malograđansku svest, ali za koji nije potreban napor kao recimo za vežbe joge ili za razumevanje tako debele i učene knjige kao što je *Kapital*.

Šta rade naši sugrađani od jutra do večeri? Gledajte pažljivo.

Oni čekaju.

Čekaju u redovima za hleb i trolejbus koji će ih odvesti na posao. (Čekali su, pre toga, pred klozetom u zajedničkom stanu.) Čekaju za trolejbus u dva sata, kada se vraćaju kućama, čekaju pred telefonskim govornicama kad hoće nekom da se jave, čekaju kod zubara, na pošti, kod ortopeda, za bioskopske ulaznice, ponedeljkom za pozorišne karte za celu nedelju, za futbalske utakmice. Obidite dečje vrtiće oko podne ili nedeljom preko celog dana: deca strpljivo, kao penzioneri, čekaju u redovima za ljuljašku. Oni koji su već naučili u školi brojanje preko dvadeset vrše značajnu društvenu ulogu „ljudi“, koji se brinu za pravednu raspodelu i jednakost: svako ima prava samo na trideset ljuljanja. Ako mi ne verujete, pođite do Malog Kalemegdana ili u dečji park na Tašmajdanu. Stegnuće vam se srce kad ih vidite kako stoje u redu kao mali ravnodušni robovi. To njih doduše zabavlja, oni imaju vremena na pretek, to su ih na učili stariji itd. Sve te primedbe važe. Ali je tužno kako se oni već od malih nogu treniraju za pasivnu konzumentsku psihologiju krotkog malograđanina čija je najveća društvena akcija kad od kuće ponese kanap kojim samozadovoljno opaše red pred bakalnicom ili drvarom, da ne upadne niko sa strane. Zašto tu decu niko ne nauči da pošalju delegaciju u stanbenu (*sic*) zajednicu, komunalni otsek ili kod čika Đurice Jojkica, da traže životni prostor na koji imaju pravo? U ovoj zemlji, se poštuju deca. Ali roditelji su zadovoljni što su ona naučila da broje do trideset.

Svi ti redovi i te gužve saobraćajne koje otkidaju dugmeta i paraju čarape ženama koje nemaju velike prihode, zabave po dvoranama bez ventilacije i kafanama sa mirisom luka i kiselog vina prosutog po stolnjaku, i tuče koja uvek visi u vazduhu – sve su to znaci da nam je prosto fizički tesno, u ovom našem posleratnom svetu. A ljudi kojima je tesno mrze se, tuku, svađaju. Da li ste slušali svađe i psovke domaćica u višespratnim kućama sa balkona na balkon? To su veliki domaći spektakli kad muževi odu na posao. Scena je na galeriji balkona pretrpanih drvima i kantama, publika je po susednim prozorima, i dečja – u betoniranom parteru dvorišta. Jocina mama sa trećeg sprata pljuje na Bobinu tetku i baca pepeo. Onda preksutra nikne javna tajna da je Bobina tetka otrovala Jocinu mačku Ružicu, otrovom za pacove. Učiteljica u školi drži predavanje o poštovanju starijih. Deca ne znaju zašto treba u tramvaju ustupiti mesto starijima.

(Nastavljam temu: a ljudi kojima je tesno mrze se grizu, tuku, svađaju. Ogovaraju se, potkazuju, spletkare: na sastancima Kućnog saveta, Osnovne organizacije, Društva filatelista. Po kafanama i dvorištima, suteranima i piljarnicama. Jer, oskudice i nesigurnosti u kojima smo se razvijali, u kojima još uvek živimo, nisu samo učinile da su mnogi ljudi ostali fizički nerazvijeni, da su mnogi bolesni, da su se prostituisale, kriminalizovali, alkoholizuju se, triperizovali se, nemaju krova nad glavom ni duše u grudima.)

Rat i nesreće na poslu stvorili su ljude kojima nedostaju udovi ili delovi tela, ali su proživljene patnje stvorile od svih nas emocionalne invalide. Kad govorimo o dehumanizovanom čoveku, odmah pomišljamo na one koji su klali za vreme rata. A koliko u svima nama ima netrpeljivosti, zavisti, netolerancije. Kako su, kad se detaljnije razmotre, strašni i tužni oni ljudi među nama koji ne mogu iskreno da vole, koji ne razumeju šalu, bez kapaciteta za radost i vedrinu. Koliko ozbiljnih, strogih prema sebi i drugima, daleko više nego što je potrebno. Koliko invalida Ljubavi, smeha i radosti! Koliko invalida Intimne komunikacije.

To je psihološki aspekt. Intimni problemi i situacija kod kuće većini ljudi ne smetaju da budu ispravni i dobri na poslu koji inače obavljaju.

Da li kameru (ili unutrašnje oko pisca) odvratiti od nečovečnosti i prljavštine, koja kao da nam kalja socijalizam kada je pomenemo?

Bobina tetka otrovala Jocinu mačku Ružicu. Pecin tata svaki dan pijan. Ljiljin stric proneverio zbog neke fukse milion pa se obesio na kajiš od pantalona u subotu skinuli ga svog pozelenelog. Ljilja je videla mrtvog strica i deca sa zavišću slušaju njenu priču o tome. Kod njih u kući nema tako zanimljivih stvari.

I svi ti ljudi koji se grizu, piju i tuku, kao da pretpostavljaju jednu izbezumljenu gomilu malograđana, šljam koji guši novi sistem (i čine ga interesantnijim) u njegovim često dramatičnim naporima da se afirmiše i zavlada ne samo u humanijim javnim i pravnim odnosima nego i u porodicama, stanovima i komšilucima, u odnosima pojedinačnih ljudi. Analizirajući tu „izbezumljenu gomilu malograđana“, pisac-dijalektičar otkriće ono što je najlepše u pomenutim zbivanjima šire posmatranim: baš ti ljudi koji se guraju, piju, mrze i ogovaraju, istovremeno, pored svih tih svojih ljudskih defekata i uprkos njima, izgrađuju nove odnose među ljudima i baš njihovi ujedinjeni naponi, a ne akcija nekih nepostojećih idealnih, univerzalno i u svakom trenutku dobrih, poštenih i vrednih ljudi, gradi to novo i čovečno koje toliko želimo. Kao što Piljnjakov komandir Ivan Moskva vojuje revoluciju za novo, a nosi u sebi sifilis.

Gde je tu sad ta savremena tema koju tražimo (zašto je tražimo?), zbog koje smo se inkmodirali, skinuli naočare za sunce i dovezli se tramvajem na periferiju?

Dva zavađena stanara kad idu u klozet nose svaki svoju klozetsku šolju, koju posle demontiraju i čuvaju u svojoj sobi. Plašljivi profesor latinskog – čudak i psihopata – već godinama ulazi u svoj stan kroz prozor da se ne bi u prolaznoj sobi sreo sa goropadnom oficirkom-sustanarkom koje se plaši. A žena koja nije htela da plaća svetlo koliko i ona koja ima rešo i peglu otišla u centralu pa otkazala u svoje ime svetlo u zajedničkom stanu. Sutradan je, kao u nekom smešnom ekspresionističkom filmu, pet sustanara uvodilo pet posebnih strujomera. (*Preuzeto iz teksta RAZ- GLEDNICE, 1952, segment „Čudne stvarnosti“; kasnije ubačen u „Poljubac“*)

Ispod mog prozora na Kalenića pijaci, prošlog 20. oktobra. Jutro: deca pionirskog doma *Kozara* idu u redu dva po dva na groblje oslobodilaca Beograda. Na čelu dečak i devojčica nose venac a za njima dečaci i devojčice nose cveće palim borcima – u drugoj ruci svako dete nosi rumunsku zastavicu i maše – toga dana održavaju se dve javne, državne stvari i mali građani misle da se to može lepo spojiti u praznik radosti: cveće i šarene zastavice nepoznate zemlje. Učitelji su deci podelili zastavice jer će im posle posete groblju trebati kad budu stajali u špaliru.

Nekoliko dana Terazija.

Prvi dan: kretan Miša, vrlo pakosan i zao tip, poznat po tome što po trolejbusima i mlekarama pljuje konduktore i prodavačice, prodaje balone. Njega zadirkuje dečak bez noge, oslanjajući se na jednu štaku, drugom ga džara i izaziva. Miša pljuje dečaka, udara ga nogom i juri kroz gomilu sveta. Dečak-invalid, od svojih 12 godina, brzo i vešto trči sa svojim štakama i onom čitavom nogom, i začas nestaje u gomili sveta. Za njim nestaje Miša, samo tri nemirna plava balona pokazuju pravac njihovog kretanja.

Drugi dan: između Moskve i Balkana, žena tuče muža, on se pijan tetura levo-desno, za njima se valja gomila od nekoliko stotina građana. Kad čovek padne, ljudi ga podignu i žena opet zadobuje pesnicom po njegovim mršavim leđima.

Treći dan: neobrijan, bosonog i prljav čovek u seljačkim čakširama doveo ženu i šestoro dece da ih država hrani jer on ne može. Čovek ciganske fizionomije uvrteo je u glavu da se ta državna ustanova koja treba da hrani njegovu decu nalazi u zgradi Terazije broj 10. Domaćin Sekretarijata za prosvetu koji se tu nalazi izbacuje ga uz psovke na ulicu. Jedno dete je na majčinoj sisi, dvoje se drže za mamine dimije, ostala tri prljava, starija, hodaju za tatom. Opet puno gledalaca. Čovek ciganske fizionomije poziva se na nekakvu pravdu.

Četvrti dan: narod posmatra francusku limuzinu parkirano uz ivičnjak. U limuzini nalaze se tri frizirane pudlice koje fasciniraju građane. Neki pipkaju automobil.

Peti dan: egipatski sportista slučajno je zastao pred poslastičarnicom na Terazijama i odjednom se našao u krugu radoznalih pogleda. Naročito pažljivo zagledaju njegovu majicu, cipele i crnu put. Neko pokazuje njegovu crnu kovrdžavu kosu. Jedna žena objašnjava da mu je tu kosu spržilo njihovo jako sunce.

Šesti dan: jeste li posmatrali nekad lov na male prodavce kikirikija i semenki? Ta hvatanja koja se sprovode povremeno u interesu higijene i reda strašnija su od scena kada šinteri love pse. Jednog dečka koji se otima vuku dva odrasla čoveka u balon-mantilima, dok za njima ostaje dug trag prosutih semenki. Zeleni zatvoreni džip nečujno klizi pored ivice trotoara: kada se otvore vrata na zadnjem delu, dečake ubacuju tako da dete-špekulant namirnicama – udari glavom o lim kojim su iznutra postavljena kola. Vrata se zatvaraju i zeleni džip dalje nečujno klizi; dečaci, koji od višegodišnjeg truda treba sebi da kupe ženu što je često skuplja od krave, kriju se iza prodavnice novina i u podrumima zgrada. Zeleni džip klizi. Dugi tragovi prosutih semenki. (*Tekst RAZGLEDNICE, segment „Bioskop pod vedrim nebom“.*)

Sedmi dan: naš grad je živ kao i uvek. Njime krstare seoske ekskurzije: mali Slovaci sa šeširima na glavama u redu dva po dva obilaze izložbu saobraćajnih nesreća. Pored svake nesreće na slikama vidi se puno radoznalih građana. Mali Slovaci čitaju u knjizi utisaka zapis svoga vršnjaka, učenika VI razreda osmoletke: „najviše Mi se Dopalo kad sam vidijo na slici sa Lešom i trolejbusom moga Profesora matematike Petkovića Aleksandra, i kada su onim ovcama prosuli creva na drum.“

Živi naš grad iz dana u dan.

Kod kule Nebojše svake nedelje održavaju se pelivanska takmičenja. U Topčideru gostuje na svojoj velikoj turneji po Jugoslaviji cirkus *Vitez* koji vodi Čika Ljuba sa Uba. Pored smeha „dva sata prođe kao dva minuta“ možete videti najmlađu Srpsku fiskulturnicu Milku Gajić, kojoj na pupku razbijaju kamenje, zatim dresirane kerove i jedno malo Hipnotisano Dete. (*Tekst RAZGLEDNICE, segment „Slobodno vreme radnih ljudi“, kao i još neke fraze i detalji iz nastavka.*)

Zadovoljna i poštovana, publika kupuje za večitu uspomenu na ovo gostovanje u našem gradu razglednice sa slikom kućića koji se ljube.

Student ubio svoju devojkicu na stepeništu fakulteta.

Frizer lepi Mile dobio I nagradu za najbolju žensku frizuru.

Kućna pomoćnica Đurđa sipala sodu u oči svom švaleru, gardisti i članu Saveza, Kemal, kad je rešio da je ostavi jer su mu njegovi našli miraždžiku u selu.

Milicioner Sveta skočio pod voz i spasao devojkicu.

Čovek Kareli, medicinski fenomen koji jede tanjire, bicikle i šljunak, predložio *Zastavi* Kragujevac, da im za reklamu pojedje za godinu dana model *Zastava-600*.

Mali ljudi kupuju od ušteđevine i na kredit frižidere pa posle nemaju šta da drže u njima.

Živi naš grad iz dana u dan.

Gde li smo stigli u potrazi za savremenom temom?

Jer nikad ne smemo smetnuti sa uma da živimo u zemlji samoupravljanja neposrednih proizvođača.

U kamernom pozorištu gledali smo čudnu, maglovitu, neuhvatljivu i vrlo blisku dramu o čekanju (*Čekajući Godoa*, 1952).⁶ Šta se događa u revolucijama sa malim izgubljenim Gogoima (Estragon), Didijima (Vladimir) i Likijima (Liki, sluga iz komada)?

Bilo bi zanimljivo igre radi, ili zbog nečega ozbiljnijeg pretpostaviti da su ti simbolični pretstavnici ljudi jednog otuđenog, dehumanizovanog sveta, preživeli revoluciju i našli se u zemlji koja totalno menja ljudske odnose. U zemlji u kojoj ljudi ne čekaju, ne maštaju, ne filozofiraju, sedeći na panju, kamenu ili katedri. U zemlji u kojoj ljudi menjaju odnose u kojima se nalaze, u zemlji u kojoj ljudi stoje uspravno.

Slušao sam oca jedne prijateljice, koji je celog života bio mali službenik, kako govori o bogatašima, automobilima, raskoši. On čita u novinama sve o bogatašima. On ne voli ovu zemlju jer u njoj više nema bogatih, uglednih ljudi kojima bi on mogao da se divi. Zahvaljujući njegovim poznanstvima, kum njegove starije ćerke bio je ni manje ni više nego vlasnik jednog bioskopa koji je imao šest stotina sedišta i četrdeset mesta u ložama. On pre podne radi u jednom opštinskom odboru, a popodne čita u novinama sve o bogatašima.

Neorealistički film, koji je pre svega jedan otvoren pogled na svet, pokazao je da su svi ljudi (svi mali, radni ljudi) dobri, ali da nisu svi ljudi svesni.

Dva odrpanca iz *Čuda u Milanu* bila su presrećna kada su dobili sjajni luster, ofucani čika dobio je nov veliki kofer, mucavac je dobio dar govora: on srećan trči da reklamira čokoladu *Fano* koju nikada u životu neće okusiti.

Neorealistički film svojom neposrednom iskrenošću i konkretnim posmatranjem razbio je mistifikaciju koji se zove RADNI ČOVEK.

Demistifikacija ili dedivinizacija, svejedno, ovoga termina i onoga što se pod njim podrazumeva, bila bi zahvalan i društveno koristan posao literature i filma u zemlji koja se menja i želi da se promeni.

RADNI ČOVEK to je jedinka sa kojom se može računati u opštim privrednim i političkim potezima, ali se na konkretnom terenu nalaze neki drugi ljudi. RADNI ČOVEK ne miriše na luk ili alkohol. RADNI ČOVEK JOVAN – miriše. I RADNI ČOVEK JANEZ. I RADNI ČOVEK STANOJE. I RADNI ČOVEK MIHA. Puno konkretnih radnih ljudi miriše u ovoj zemlji subotom na alkohol.

Zašto dedivinizacija termina?

Da bi se prišlo konkretnom Janku i Marku. Iza magline lepog izraza zaboravljamo na sve naše konkretne žene koje su nesrećne jer ih muževi tuku, jer se muče sa brojnom decom, jer su frigidne i nemaju nikakvih zadovoljstava u životu.

Puno malih Didija i Likija žive i rade kao što su navikli da žive u doba nadničnog ropstva, naviknuti na uže oko vrata. Nesvesni. Levi i Desni sused nosiće dugo svoje klozetske šolje sa sobom kao dokaze i simbole nenarušivog privatnog poseda. (*Tekst RAZGLEDNICE, segment „Meditacija“*)

DELO, god. III, br. 12, decembar 1957, str. 854–863.

Film – Neustrašivost

Kada se pojavio, uplašio je i oduševio one koji su ga videli.

⁶ Pokušaj da se *Godoa* izvede u Beogradskom dramskom pozorištu 1954, osujećen odlukom tadašnjih vlasti, i privatna postavka u ateljeu Miće Popovića, na Starom sajmištu, u junu iste godine.

Saginjali su se pod klupe da ih ne pogazi VOZ KOJI ULAZI U STANICU (1895).

Čudili su se kako iz zida koji je bio pred njima odjednom sad u mraku RADNICI IZLAZE IZ FABRIKE (1895).

Amerikanac koji je izmislio sijalicu već je bio izumeo film kad su ga dalekovida braća Limijer patentirali s ove strane okeana. Preduzimljivi Edison, koji je od radija, telegrafije i elektrike pravio dobar i ozbiljan posao, nije prepoznao u živoj fotografiji izum svestranih sjajnih perspektiva.

Mnogi jesu: među prvima i mladi dopisnik *Nižnjegorodskog lista* svrstao se među one koje je nov izum fascinirao i pretkazao im se kao pronalazak neslučenih mogućnosti. Mladi dopisnik provinciskog lista tek što je izabrao sebi novo ime. Maksim Gorki – jedva da ga je ko po tom imenu i znao – opisao je svoje utiske sa prve filmske seanse kojoj je prisustvovao u leto 1896. godine.

„Juče sam bio u carstvu senki.

Kako je tamo čudno, samo da znate. Tamo nema zvukova ni boja. Tamo je sve – zemlja, drveće, ljudi, voda, vazduh – obojeno jedinom sivom bojom; na sivom nebu – sivi sunčani zraci; na sivim licima – sive oči, i lišće drveća je sivo, kao pepeo. To nije život, nego senka života, to nije pokret, nego bezvučna senka pokreta.

Da ne bih postao sumnjiv zbog simbolizma ili bezumlja, objašnjavam. Bio sam kod Omona i video 'Limijerov kinematograf' – pokretne fotografije.“⁷

Bilo je još dosta daleko od trenutka kada će revolucija učiniti da iz sivih slika koje su uplašile Gorkog procveta nova umetnost. Tek dve godine docnije rodiće se u porodici riškog arhitekta Ejzenštejna sin plave kovrdžave kose koji će zajedno s revolucijom porasti u velikog filmskog revolucionara.

Dotle će se praviti, kao što je u svojoj prvoj filmskoj kritici predvideo Gorki, filmovi *Ona oblači čarape* ili *Akulina izlazi iz kade*. Čudotvorac i mađioničar Melijes organizovaće put na Mesec i druge filmske mađije pa će malim kičicama i bojicama farbati filmsku traku da ošareni i obraduje publiku (Georges Méliès, *Le voyage dans la lune*, 1902). Porter će snimiti možda slučajno ali značajno prvi krupni plan (Edwin S. Porter, *Life of an American Fireman*, 1903), a njegove kolege filmovaće puno sentimentalnih i romantičnih romana za gospođice i ljubitelje romana u sveskama, izuzev Grifita i možda još nekolicine. Pravog filma neće biti sve dok se ne pojave Rusi i Montaža zlatne epohe.

I već je prošla revolucija, i SVIMA, SVIMA, SVIMA⁸ i sva sredstva za proizvodnju bila su podruštvljena, a filmske umetnosti još nije bilo. Filmove, i one ozbiljnije, mogli ste mirne duše nazvati *Lav Tolstoj oblači čarape* ili *Možuhin izlazi iz kade*. Ništa se novo nije dešavalo.

Mladići su u Crvenoj armiji crtali plakate i radili u podružnicama Prolekulta pod ekstremnom parolom „Umetnost proletarijata nema ničeg zajedničkog sa stvaralaštvom mrtvih“.

Jedini je Lav Kulješov pravio tada moderne dobro montirane kratke filmske agitke i crvene detektivske filmove u tilu napetih američkih trilera. Administrativni položaji i rediteljske stolice u filmskim preduzećima pripadale su tradicionalistima.

„Stvaralaštvo mrtvih“ živelo je na ekranima Moskve i Lenjingrada. Na programu moskovskih i lenjingradskih bioskopa nalazili su se 1924. filmovi: *Na sramnom stubu*, *Hram iskušenja*, *Pirati vazduha*, *Žena fantom*, *Satana likuje*, *Avanturistkinja iz Monte Karla*.

Među prvima digao je svoj jerihonski glas pesnik-futurista i filmski glumac Vladimir Majakovski. Kao član Levog fronta umetnosti, Majakovski je izdao svoju Deklaraciju o kinematografu:

⁷ М. Горький (kao M. Pacatus), „Вчера я был в царстве теней“, *Нижегородский листок*, 4. VII 1896.

⁸ Uvodna fraza iz hitnih telegrama i proglašenja.

„Za vas je film – pretstava (*sic*)

Za mene – skoro pogled na svet.

Film – sprovodnik pokreta.

Film – novator književnosti.

Film – rušilac estetike.

Film – neustrašivost.

Film – sportista.

Film – sejač ideja.

Ali film je bolestan. Kapitalizam mu je zaprašio oči zlatom. Vešti preduzimači vode ga za ručicu ulicama. Skupljaju pare golicajući srca plačljivim sižetićima.

Tome se mora učiniti kraj.

Komunizam mora da oduzme film špekulantima.

Futurizam mora isprati mrtvu vodicu – usporavanje i moralisanje.

Bez toga imaćemo ili uvezenu američku brbljušu ili permanentne 'suzne oči' Mošuhinove.

Prvo je dosadilo.

Drugo još više.“

Progovorio je Dziga Vertov, urednik filmskih novosti i kreator *Kino-oka* (*Кино-глаз*, 1924):

„Stari filmovi, romanski, pozorišni i ostali – prokaženi su!“

Lav Kulješov:

„Dole ruska psihološka drama!“

Grigorij Kozincov:

„Životu je potrebna umetnost – hiperbolično gruba, ošamućujuća, koja bije po živcima, otvoreno utilitarna, mehanički precizna, trenutna, brza. Inače neće saslušati, neće uvideti, neće se zaustaviti...“⁹

Na pretstavu proletkultovskog pozorišta u Moskvi, u Ejzenštajnovoj režiji Ostrovskog, njegov budući filmski asistent (i ne slučajno tvorac urnebesnog *Pastira Kostje*), Grigorije Aleksandrov, ulazio je na scenu žicom koja je bila razapeta preko gledališta.

U Lenjingradu su lefovci Kozincov i Trauberg prikazivali „elektrifikaciju“ Gogoljeve *Ženidbe*, oplemenjenu operetom, farsom, melodramom, ginjolom, cirkusom, varijeteom i američkim plesom.

⁹ В. В. Маяковский, „Кино и кино“, Журнал *Кино-фот*, № 4, 5–12. X 1922, 5; Dziga Vertov, „МЫ. Вариант манифеста“, *Кино-фот*, № 1, 25–31. VIII 1922, 11–12; Лев Владимирович Кулешов, „Искусство, современная жизнь и кинематография“, *Кино-фот*, № 1, 25–31. VIII, 1922, 2; Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг, Г. К. Крыжицкий, С. И. Юткевич, Манифест эксцентрического театра „Экцентризм“, Петроград, 1922. Svi navedeni tekstovi mogu se naći na engleskom, u celini, u zborniku *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939*, eds. Ian Christie, Richard Taylor, Routledge, New York, 1988 (1994, 2005).

Staro pozorište se raspalo. Nova generacija zamenila je koturne antičkih glumaca rolšuaama.

Glumci su se na sceni klackali, puzali, prevrtali, dubili na glavi i činili salto. Bio je to izraz dinamike novog vremena, to što su sve hteli da izraze pokretom. I izgleda smešno: skakali su i padali na sceni. Preselite te akcije na film i videćete da se zlatna epoha sovjetske kinematografije rodila na proletkultovskim scenama i u „fabrici ekscentričnog glumca“ Kozincova i Jutkevića.

Svega dve godine docnije, na snimanju najrevolucionarnijeg filma sveta – *Oklopnjače Potemkin* (1925) – u ulozi oficira koga pobunjeni mornari bacaju u more, Griša Aleksandrov je skakao sa jarbola broda. Ejzenštejn se prevrtao stepenicama – jer statista to nije smeo da odigra.

Bilo je dovoljno iz tesne zgrade pozorišta otići u filmski studio pa da od ekscentričke pozorišne pretstave nastane odličan i uverljiv film. To su i učinili Ejzenštejn, Aleksandrov, Ljevšin i Štrauh kada su snimali *Štrajk* (*Стачка*, 1925) – prvi film o radnicima u svetu.



Kino-fot, br. 4, 1922, sa filmskim manifestom Majakovskog (koga vidimo i na koricama) „Кино и кино“; originalni plakat braće Stenberg (Vladimir i Georgij) za film Dzige Vertova, *Человек с киноаппаратом*, 1929; Dziga Vertov (1895–1954) ispred komesarijata za „književno-edukativne agit-vozove“ (литературно-инструкторский агитпоезд), kao rukovodilac fotografske i filmske sekcije, oko 1920.

Film – neustrašivost, o kome je govorio Majakovski, nastao je sam od sebe, čim je tehnika dospela u ruke mladih ljudi.

Dziga Vertov, nesvršeni student psihijatrije, bio je redaktor centralnih filmskih novosti. Nerviralo ga je sivilo i jednoobraznost žurnalskih storija: iz bilo kog kraja da stigne snimak demonstracija, ličio je kao jaje jajetu na ostale: publika, povorka, tribina, sve to snimljeno statično u tri opšta plana. Onda je dvadesetogodišnjak krenuo sam po istinu onakvu kako ju je on osećao: posadio je kameru na automobil i zario se njime u masu demonstiranata. Tražio je *ritam* događaja, snimao krupne planove, detalje, pokret. Poslao je svoga snimatelja na vrh fabričkog dimnjaka, zavukao kameru pod zemlju: tražio istinu o životu svugde gde ljudi žive, rade i bore se za novi život (*Человек с киноаппаратом*, 1929).

I njegovi proglassi izgledaju nerealni, antiumentnički i preterani iz spokojne perspektive današnjice. Vertov kaže da je termin umetnost u suštini kontrarevolucionaran. I stvara istovremeno dokumentarne filmove velike vrednosti i lepote! Njegov „film istina“ povodom Lenjinove smrti bio je velika filmska poema u tri dela: 1. *Lenjinovo delo*. 2. *Lenjinova sahrana*. 3. *Lenjin je živ* (*Три песни о Ленине*, 1934).

Ekstremne leve parole, tekstovi čija je omladinska destruktivnost i isključivost opijala, činili su ih slobodnim i odgovornim jedino pred samim sobom: oslobođeno stvaralaštvo, nasuprot isključivim rečima, dovelo je do rezultata koje niko otada nije ponovio.

Bili su to dani pobune intelektualaca. Pikabija je nacrtao *Američku devicu u stanju nagosti* – jedan vrlo komplikovan i go metalni šaraf (*Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*, 1915), a mlađi Rene Kler razarao je prividne smislove buržoaskog sveta svojim filmskim *Međučinom* (*Entr'acte*, 1924), koji je smestio između dva dela švedskog nadrealističkog baleta (*Relâche*, 1924). Buržoazija je u tome filmu sahranjivala svoga rođaka, kamila je vukla mrtvački sanduk oko male Ajfelove kule, rođaci su trčali za kolima u neverovatno usporenom tempu i žvakali komade venaca od hleba. Bila je to priprema najvećeg filmskog napada na zapadnu civilizaciju, koji će nastupiti u Bunjuelevom *Zlatnom dobu* (*L'Age d'or*, 1930), gde gladni radnici oglođu kardinale do koske, gde ćelavi gospodin osveti kamen temeljac i pokaki malo maltera na njega pa nastanu Rim i Vatikan, gde ulicom toga Grada prolaznik šutira nežno i netrpeljivo – violinu, a ovlašćeni i nagrađeni čovekoljubac ritne jednog slepca u stomak.

Na istoku su mladići rođeni u istom takvom buntu gradili novi svet. Iz eksperimenata se rodila poezija revolucije koja je salu dizala na noge, čak izvodila publiku iz sale, organizovanu, na ulice, u demonstracije. Nikada film nije toliko menjao svet. I takmičili su se: istočna magistrala gotovo je prestigla Turinov film o Turksibu, jer je izgrađena godinu dana pre roka (Viktor Turin, *Турксиб*, 1929). Ne zna se zašto je to jedan od najboljih dokumentarnih filmova u svetu: da li zato što je dokumenat u jednoj dotle neviđenoj izgradnji ili zato što je dokumenat jedne stvaralačke slobode.

Jedna generacija stvorila je revoluciju – ovi su rastući disali njen vazduh i nosili je u svojoj krvi. Nisu za tačnost i ispravnost svojih osećanja morali da pitaju nikog starijeg. Bilo je dovoljno da misle, naslikaju, kažu, zalepe. To je već bila revolucija.

Majakovski je hodao i nastajali su stihovi. Trebalo je samo dovoljno hodati, i stih se učvršćivao i radala su se kola hleba. Stihovi upotrebljivi za zemlju koja se menja, stihovi menjaju ljude i zemlju. Majakovski je razgovarao sa suncem i nije morao ni da podiže ni da saginje glavu – bili su pertu, vršnjaci na neki način, i otprilike iste visine. Posle, kada mu se visina skratila za jednog Lenjina, on je sa slikom čoveka koga je poštovao i nosio u srcu razgovarao sa tugom i opet ravnopravno. Mnogi su bez Ilića postali gusari. I zato kod Ejzenštejna činovnik odugovlači izdavanje traktora zadrugarima dok žito na polju propada: činovnik ima mastionicu sa malim Lenjinom od porculana, i pre nego što potpiše komplikovanim potpisom birokrate, on, da očisti pero, macne svog Lenjina i umastiljavi ga. Zatim otvori kartonske korice, tamo opet puno Lenjina

svrstanih u redove poštanskih maraka, pa ga lizne gadnim kvržičastim jezikom, i zalepi ga na pismo sa negativnim odgovorom radnim ljudima, u bezbožničkoj Ejzenštejnovoj sekvenci. Ali i radnici imaju Lenjina u svojoj žuljevitoj šaci: kada radnik stisne ruke u pesnicu i pomene to ime, pečati se sami udaraju i fabrika se sama otvara i izlazi traktor na njivu da ljudima pomogne u radu.

Vertov je imao osamnaest godina kao partizanski filmski snimatelj, dvadeset dve kada je postao šef centralnog filmskog žurnala. Kozincov je u sedamnaestoj režirao *Ženidbu*, a Kulješov u devetnaestoj snimao svoj prvi film – da u dvadeset trećoj postane profesor i šef prve filmske akademije, iz koje će docnije izaći učenici stariji od njega. Ejzenštejn je u dvadeset šestoj kao zreo pozorišni reditelj došao na film sa *Štrajkom* i već iduće godine stvorio *Oklopnjaču*. Bilo je to doba mladih ljudi. Bili su bez predrasuda, bez obzira, bez obaveza. Ali odani revoluciji do kraja. Svojom iskrenošću, ljudskom i umetničkom, proizveli su naizgled čudan i paradoksalan fenomen: maksimalno angažovanu umetnost koja je ujedno bila potpuno originalna i nikome potčinjena.

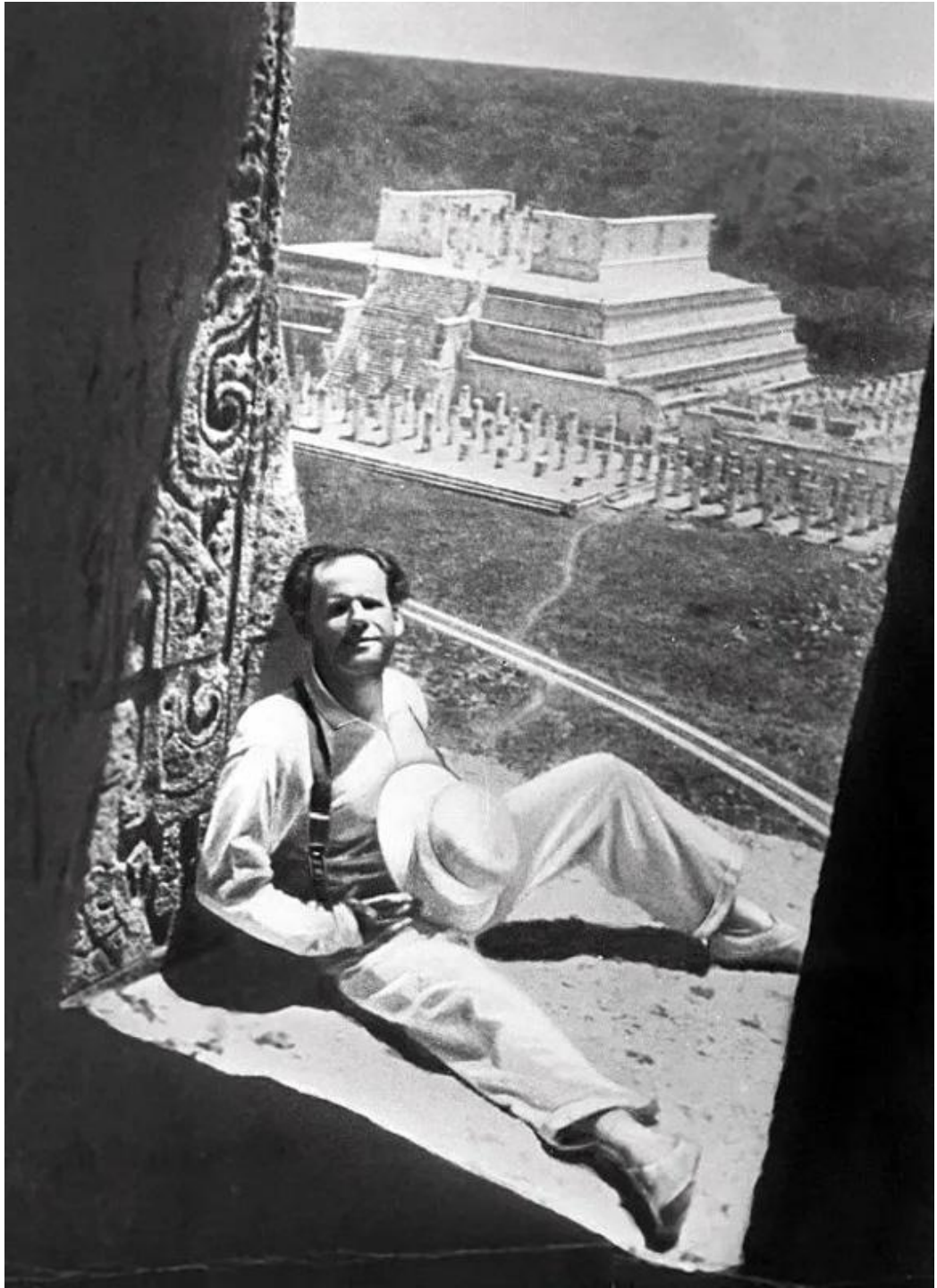
Uveli su u kinematografiju radnika. Pudovkinov momak sa sela u filmu *Kraj Sankt Peterburga* (*Конец Санкт-Петербурга*, 1927) nije bio svestan radnik kada je došao u Piter. Bio je štrajk i glad. Kod zemljaka gde je momak odseo radnici su razgovarali o štrajku i jedan ćelavi je rekao da se štrajk nastavlja iako su deca gladna. Zemljak je delio sa decom po jedan kuvani krompir dnevno i rekao momku da više ne može da ga hrani. Onda je momak otišao i srećom našao posao, jer nije znao šta su to štrajkbreheri. Bile su to prosto dve grupe radnika koje su htele da se tuku oko posla. Da spase ljude iz štrajkačke straže koje je policija počela da hapsi, mladić je istupio, skinuo kačket i rekao, gospodine, ja znam, ćelavi je za sve kriv. Policija je uhapsila i njegovog zemljaka, iako je on rekao samo za ćelavog. Njemu su dali Judin srebrnjak koji majka čija deca jedu jedan krompir dnevno nije htela da primi. Onda je mladić otišao i razbio zube vlasniku fabrike. Tako se krivudavim putevima razvijala klasna svest mladićeva.

I Marfa Lapkina (glumica), seljanka iz *Generalne linije* (S. Ajzenštajn i G. Aleksandrov, *Смарице и новое*, 1929), trudna u proleće kao sve krave na selu, i Dovženkovi seljaci bili su predmet najlepše poezije neposrednih i humanih filmskih priča: kada u *Zemlji* (1930) Ukrajinci sahranjuju komunistu koga su ubili kulaci, oni ga tako nose kroz beskrajna polja suncokreta da mu se među mnogobrojnim cvetovima vidi jedino lice. Ali to nije poslednji oproštaj cvetova sa dobrim čovekom koji plovi po cvetnom moru: taj čovek je umro i postao snažan kao zemlja – cvetovi ga primaju kao sebi ravnog.

Rodili su se sa revolucijom i ravnopravno razgovarali sa suncem, svojim vršnjakom.

DELO, god. III, br. 11, novembar 1957, str. 572–578.

Ritam i ideja u Ejzenštejnovim sekvencama



Sergej Ejzenštejn na snimanju filma *¡Que viva México!*, 1931.

„Izgradiću nov jezik, konstruisaću nov način govora: ideja je važnija od predmeta. Novi duh života, jedna je strana pitanja; novo shvatanje forme, druga. Gde se one ukrste, tamo je ishodište novoga filma.“

— Sergej Ejzenštejn (zabeležio Brooks Atkinson, prijatelj i novinar *The New York Times*, navedeno u Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein: a Biography*, 1952, str. 456)

Izrazita i napadna tendencioznost dela zlatnog doba sovjetskog filma, njihova plakatska, neprikrivena i iskrena pristrasnost i angažovanost nisu predstavljale nikakvu prepreku njihovom izuzetnom i uniyerzalnom uspehu u zapadnom svetu.

Različite reakcije na filmove sa propagandnom tezom normalne su u svetu u kome nisu uništene barijere nejednakosti među ljudima, u kome ima toliko onoga što razdvaja ljude a tako malo onoga što ih spaja. Zato zaslužuje pažnju i analizu jedinstven prijem koji su, pre 35 godina, doživela ostvarenja jedne kinematografije otvoreno i bez ostatka stavljene u službi ideje svoje revolucije, na projekcijama pred publikom koja se nikako ne bi mogla nazvati revolucionarno nastrojenom.

Filmski teoretičar i avangardista Bela Balaš uočio je u uspehu čudesne „ideološke industrije“ prve zemlje socijalizma u zapadnom svetu ulogu onoga što je taj svet zadivljeno nazivao „ruskim ritmom“: „Filmovi *Oklopnjača Potemkin*, *Mati*, *Zemlja* i drugi“, pisao je Balaš, „nisu postigli uspeh u svim buržoaskim zemljama zbog njihove revolucionarne ideologije, već *uprkos* svoje revolucionarne, ideologije. Dakle, ne zbog njihove političke tendencije već zbog njihove *estetske novosti* i *snage*, koja je bila takvih razmera da je pred buržoaskom publikom mogla da održi ravnotežu revolucionarnom duhu filmova.“

Činjenica je da su ideje koje građanski svet inače prima sa nelagodnošću i skandalizovanjem imale u tom istom svetu uspeha zahvaljujući živim slikama Ejzenštejna, Pudovnika i Dovženka, filmovima koji i danas, posle četvrt veka brzog razvitka tehnike i filmskih znanja, stoje kao neprevaziđena umetnička dostignuća.

Delo Sergeja Ejzenštejna pretstavlja rešenje većitog sukoba onog dela avangarde koji zastupa „čisti“ ili „apstraktni“ film i onih savremenih filmskih stvaralaca koji u filmu ne vide svojerodnu umetnost, nezavisnu od pozorišne, već ga shvataju samo kao modernu tehniku scenskog izvođenja ili čak samo kao običnu reprodukciju njegovu. Jedinstvo idejnog, emocionalnog i čulnog delovanja na gledaoca, uvek prisutno u filmovima Ejzenštejnovim (u čemu se i sastoji njihovo moćno estetsko dejstvo), razbijeno je i uništeno u pomenutim filmovima. S jedne strane nalaze se filmovi lišeni svakog ideoafektivnog sadržaja, kao što je *Pet minuta čistog filma* (Henri Chomette, *Cinq minutes de cinéma pur*, 1926) ili Ležeov *Mehanički balet* (Fernand Léger, *Ballet Mécanique*, 1924), u kojima se potpuno besmisleno ljujaju i kreću u određenom ritmu ljudi i predmeti, svedeni značajem samo na svoj grafički i kinestetički oblik, dehumanizovani i hladni; s druge strane naturalistički, pseudorealistički filmovi, u kojima dominira verbalni sadržaj i reprodukcija ljudskog ponašanja (koje je često imitacija i simulacija glumčeva), u kojima je često potpuno nestala slika (sa svojim, likovnim zakonima kompozicije, rasporedom svetla i senke, štimungom itd.) i ostao je samo prozor kroz koji gledamo scensko kretanje oživljenih voštanih figura.

Iako su prvi često prijatni za oko svojom muzikom vizuelnih oblika, a drugi ponekad literarno ubedljivi i puni impresivne glume, ni jedni ni drugi ne pružaju gledaocu mogućnost celovitog *filmskog doživljaja*.

U svakom razgovoru o estetskom delovanju filma na publiku rado se navodi da je prosečni građanin koji sedi u bioskopskoj dvorani estetski indiferentan. Na ovakvo jedno mišljenje, Pol Rota u svojoj knjizi *Film do danas* odgovara da se, mada je to možda tačno, ne sme zaboraviti da će dobri reditelji izabrati sredstva koja će na gledaoce delovati nesvesno (Paul Rotha, *The Film*

Till Now: a Survey of World Cinema, 1949, 1951). Pri tom on navodi primer scene u *Oktobru* (1927) kada mitraljez iznenadnom vatrom raspršuje gomilu, u kojoj jedinstvenu reakciju publike ne uslovljavaju samo dramska vrednost prizora mitraljeza koji bljuje smrt i ljudi koji beže nego i kinematični tretman događaja koji svojim intenzitetom uhvati publiku i drži je u neverovatnom uzbuđenju.

Percipirani pokret, sam po sebi, ima izvesno kinestetičko dejstvo: (Slavko) Vorkapić je montažnim etidama proizvodio vrtoglavicu, morsku bolest i gađenje kod gledalaca. Psihološki fenomen identifikacije gledaoca sa junacima filma (saosećanje sa onim koji je simpatičan – *uživljavanje* u njegovu situaciju) ima svoj fiziološki korelat. Ova fiziološka identifikacija gledaoca sa događajima na filmskom platnu eksperimentalno je dokazana kada su utvrđene mikroreakcije takozvanog „čula za pokret“ (kinestetičkog čula) u mišićima subjekata, i to u onim istim mišićima koje upotrebljava glumac.

Reditelj svojim stvaralačkim makazama u montaži u stvari organizuje gledaočevu percepciju sa namerom da kod njega izazove izvesna raspoloženja koja čine ubedljivom i prihvatljivom njegovu ideju. Drugim rečima: posredstvom ljudskog doživljaja autorova ideja biva primljena kao umetnička istina. Maklaren je nedavno ovako objasnio svoje shvatanje filma: ne *slike* koje se kreću, nego *pokret* slika, što znači da se ne radi samo o dinamiziranoj grafičkoj umetnosti, nego o posebnoj umetnosti pokreta čiji je osnovni zakon ritam (Norman McLaren, 1914–1987). To je Ejzenštejn znao. Sve njegove sekvence primeri su doslednog jedinstva ideje, osećanja i ritma (intelektualnog, emocionalnog i čulnog).

Međutim, ovom odvajanju emocije od ideja moramo odmah da stavimo prigovor. Danas smo često baš zbog diktature reči i beslovesne dominacije verbalnog (što je jedan patosociološki simptom) skloni da ideju i ideološko u filmu smatramo racionalnim, što je potpuno netačno. Baš ovi tako srčani, izrazito pristrasni i tendenciozni filmovi pokazuju da je duboka ljudska istina koju oni otkrivaju (ili ako hoćete: umetnička istina koju izražavaju) šaržirana jakim emocijama: gneva, neizvesnosti, radosti, ushićenja, tuge, gorčine, slobode, nelagodnosti, panike. Ideološka poruka Ejzenštejnovih filmova uvek je nedeljiva ideoafektivna celina. Njegove ideje nisu ravnodušne, apstraktne, objektivne, one su uvek formulacija ljudskih stanja i raspoloženja, očajanja, nemoći, razočarenja, potsmeha, neverice, sumnje, solidarnosti, bunta – one su uvek aktivne, uzbuđujuće, pristrasne. Saznanje o uzrocima smrti Vakulinčukove („zbog jedne kašike boršča“) čini da se oči napune suzama.

Svoj revolucionarni stav prema temi Ejzenštejn je u svakom svom filmu *kinestetički* interpretirao, to jest *konkretno* čulno uobličio. Time je postigao tako jedinstven doživljaj da mnogi pisci izjavljuju da je nemoguće rečima saopštiti doživljaj *Potemkina*.

Kada mornari odbijaju da jedu boršč sa crvljivim mesom, praznom brodskom trpezarijom hoda oficir. Ljuljaju se viseći stolovi, sa praznim porcijama. Nemirne kadrove porcija prekida povremena pojava statičnog kadra oficira – kao pokušaj da se bez uspeha zaustavi preteći i rastući nemir na brodu.

Ritmička priprema sekvence pokolja na odeskim stepenicama počinje još od trenutka iznošenja Vakulinčukovog tela na obalu u prethodnoj sekvenci. Kao potoci u moćnu reku slivaju se sa svih strana građani Odese da odaju poslednju poštu poginulom mornaru (baš jedan od prvih kadrova pretstavlja total prolaženja građana ispod nadvožnjaka koji liči na most). Ogromna masa ljudi sleže se na obalu Odese, tuga prerasta u gorčinu, gorčina u gnev, gnev u bunt. U ekstazi demonstracija Odešana („Svi za jednog... jedan... za sve!“), koja će se završiti smirenjem, postignuta je potpuna identifikacija gledaoca sa masom. Sutradan, dok prijatno nadimanje jedara mnogobrojnih jadrilica sa poklonima za brod optimistički miluje oči gledalaca, masa sa stepenica pozdravlja događaje na oklopnjači. Čak je u trenutku mitinga na brodu kadar mase na stepeni-

cama umontiran tako da se dobije utisak da je ona u neposrednoj blizini broda, koji daleko na pučini trijumfuje i bratimi se sa građanstvom. Posle puna 72 kadra od prve slike mase na stepenicama pojavljuju se čizme i puške vojnika. Psihofiziološka identifikacija gledaoca sa masom koja pozdravlja brod, ranije postignuta (i izgrađivana), sada počinje da igra svoju ulogu: komad se sve više odvija u onom delu pretstave koji pripada *publici*.

Celina i jedinstvenost mase na stepenicama naglo biva razorena napadom vojnika; masa se daje u *haotično* bekstvo na sve strane. Gledalac svim svojim bićem, kojim je ranije saosećao sa masom i *celinom*, biva uznemiren. Razbijanjem dugo građene celine, reditelj je razbio jedinstveno unutarnje osećanje i doveo gledaoce u stanje *intimne* panike i straha. Jedini siguran pokret u celoj sekvenci je neumoljivo kretanje u jednom pravcu, kretanje čizama i pušaka, koje razara i osujećuje sva ostala. Uzaludan je pokušaj majke sa ubijenim detetom na rukama da ih zaustavi, uzaludan . pokušaj grupe građana koja biva pokošena puščanim .mecima. U stanju haosa i očajanja, gledalac je potpuno napušten: nije mu data mogućnost da oseti ma šta drugo sem neumitnog hoda razaranja, oličenog u hodu vojnika, sa kojima gledalac *ne može* da saoseća. Zahvaljujući ritmičkom delovanju montaže, film nije samo prikazao užas pokolja na stepenicama, nego je *izazvao* u gledaocu *stanje* nemira i bespomoćnosti, i time *ideju o nečovečnosti i strahoti koja se dogodila učinio intimnim zaključkom gledaoca na osnovu njegovog sopstvenog stanja*. Tu se krije tajna prerastanja estetskog delovanja (u ovom slučaju kinestetičkog) u ideološko. Tu se nalazi objašnjenje kako je bilo moguće da građanska publika, navikla na svoju buržoasku demokratiju i poredak, izađe uzbuđena i revolucionisana iz bioskopa i demonstrira ulicama.

Sekvence litije koja moli za kišu i separatora iz *Starog i novog* (1929) još su lepši primer jedinstvenog dejstva pokreta, emocionalnog stanja i ideje, nesvesnog i svesnog podjednako, bez davanja prednosti ovom ili onom nivou.

Tokom sekvence litije majstorska montaža uvodi nas u ošamućujući trans molepstvija i klanjanja, ali kraj sekvence iznenađujuće *ne razrešava* izgrađenu unutrašnju napetost. Iščekivanje da padne kiša ne ispunjava se: božanstvo je izneverilo. U gledaocu ostaje, kao kazna za poverenje poklonjeno sujeverju, ničim popunjena nelagodna praznina. Neko neodređeno nezadovoljstvo dominira gledaocem koga, tako razočaranog, reditelj dovodi pred separator oko koga zbivanje produžava iščekivanje puno neverice. A kada separator za maslac proradi, mlazni *vodoskoci* (da li samo neuspela „montaža ideja“ – jedan od navodnih teoretskih i praktičnih promašaja Ejzenštejnovog genija?), *kapljice* vode i mleka počnu da prskaju lice srećne Marfe Lapkine i škrope bradurine domaločas nepoverljivih seljaka. U sveopštoj radosti, po separatoru igraju veseli odblesci neke *vode*, po ljudima i dalje prskaju kapljice iz separatora. Tako se pojavila kiša koju ljudi maločas nisu dobili pomoću sujevernog rituala.

Izazvani pa nezadovoljeni, motivi žeđi i želje za kišom iz prethodne sekvence našli su svoje *nesvesno razrešenje i zadovoljenje* u sceni trijumfa ideje mehanizacije poljoprivrede. Svestan toga da se religiozna uverenja i nepoverenje prema novom ne zasnivaju ni isključivo ni prvenstveno na *svesnim* psihičkim aktivnostima, ideju „ne veruj popu i bogu, veruj mašini i zadruzi“, Ejzenštejn komunicira na originalan i umetnički način: posredstvom kompleksnog doživljaja koji će u gledaocu probuditi simpatije za novo i progresivne ideje i zaključke čijih emotivnih i nesvesnih korena nikada neće postati svestan, što uostalom nije ni važno. Zato postoje teoretičari.

Postoje i drugačije analize sekvence separatora: pored objašnjenja koje vezuje separator za religioznu rekvizitu iz folklornog predanja i zbivanje sa njim za mistiku čuda, postoji i mišljenje jednog engleskog kritičara po kome je u toj sekvenci apstraktno izražen doživljaj orgazma, što, ma koliko na prvi pogled spekulativno zvučalo, dobija čudnu punoću kada se poveže sa podacima o umetničkom životu i izjavom samog Ejzenštejna da je za vreme montaže litije bio u stanju „kreativne ekstaze“.

Prividne razlike i protivrečnosti ovih objašnjenja simboličkog (i, za autora, stvarnog) značaja ovih sekvenci, lako se rešavaju dozvolimo li multideterminiranost konkretnih postupaka čovekovih, pogotovu kada se ovaj umetnički izražava.

Iako smo ga pre svega zapazili po metaforama asocijativne montaže, nenadmašenim po svojoj duhovitosti i originalnosti – kako je samo u *Oktobru* razorio koncepciju boga iz krilatice „za boga i otadžbinu“ nizom fotografija raznih bogova, od dobroćudnog Bude do smešnih afričkih idola i stravičnih maski primitivaca, a kako je u Zimskom dvorcu hrišćanskog Isusa Hrista stavio u službu imperije, montirajući ga tako da blagosilja caričin bide! – Ejzenštejn je i pojedinačnim vizuelnim metaforama umeo da postigne da slika, pored svoje normalne, „redovne“ funkcije, odigra pokretom koji sadrži ulogu simbola. Kada Marfa Larpkina u *Generalnoj liniji* (1929) poseti užirenog kulaka da ga zamoli za uslugu, ovaj zagradi drvenom kašikom neku medovinu iz velike staklene krigle i pije. Da vrati kašiku pre no što će, odbijena, Marfa poći kući, da, kada Marfa krene, drvena kašika u krupnom planu polako, dvosmisleno potone do dna krigle. Ili u već pomenutoj sceni, kada mornari *Potemkina* odbiju da jedu crvljivo jelo, dok se u praznoj trpezariji porcije nemirno kreću na visećim stolovima, slika punih kazana saopšti da su mornari odbili da jedu, ali ne samo to, jer pregrejani boršč u kazanu nemirno vri.

Posle godina pobedonosnog nastupa zvučnog filma koje su se poklopile sa pobedonosnim nastupom staljinskog ustava, znači u dobu u kome je reč dobila počasnu ulogu i važnu društvenu funkciju, dugogodišnje ćutanje filmskog genija nije bilo samo znak tvrdoglavog otpora prema tekstu u filmu, koji su ispoljavali i Čaplin i Kler i toliki drugi.

Jedan kadar ponovljen posle dvadeset godina u novom kontekstu može se shvatiti kao tiho indirektno saopštenje.

Kad je mladi, buntovni nadrealista Bunjuel prikazao 1927. (*sic*, 1929) u svome najpoznatijem filma čoveka koji posmatra svoju šaku u krupnom planu, na toj šaci je bila ružna crna rana, isekotina iz koje izlaze gadni crni mravi koji mile po unakaženom dlanu (*Andaluzijski pas*); četvrt veka docnije, u *Robinzonu Krusou* (1954), zreliji, tužniji i humaniji Bunjuel ponavlja istu situaciju: čovek posmatra svoju šaku u krupnom planu. Ovoga puta, usamljeni čovek nalazi svoje jedine prijatelje: na toplom ružičastom dlanu on drži nekoliko mrava, živa stvorenja koja raduju.

Kod Ejzenštejna u *Potemkinu*, kada pogine Vakulinčuk i pobunjeni mornari iznesu mrtvoga druga na obalu, dok Odesa dolazi da oda poslednju poštu poginulom mornaru, jedan kadar je ovakav: iz beskonačnih daljina, iza horizonta čak, dolazi kolona duga i vrlo lepo likovno komponovana: kao velika cik-cak zmija. Prvi, dozvoljeni deo *Ivana Groznog* završava se scenom u kojoj ruski narod u dugoj cik-cak koloni sa krstovima i ikonama dolazi u manastir da zamoli Ivana da se vrati u Moskvu i postane gospodar sve Rusije. Ta kolona dolazi iza horizonta čak, ona ponovo posle dvadeset godina, opet fino likovno komponovana, zmiski proteže svoje meandre beskrajnim poljem. Zatim ta kolona klekne: svi mole Ivana.

Građani Odesa (ista gomila statista) koji su se patetično skupljali 1925. da podignu revoluciju Odesi, sada, 1945, dolaze da kleknu pred samodršcem. Bilo bi poučno i stravično montirati zajedno te dve scene; videti beskrajnu kolonu Odešana kako dolazi i kako se u svom neodoljivom nastupanju naglo zaustavi, klekne i pogne glavu, preobražena u beslovesni, pokorni i pravoslavni ruski narod.

Tako je veliki umetnik slike koja govori bez glasa našao načina da se ispovedi pred svoju fizičku smrt.

DELO, godina III, br. 8–9, avgust-septembar 1957, str. 373–380.



„Voleo sam i druge autore, ali stalno sam hteo da budem kao Ejzenštejn. A mislim... Možda mi je Sergej Mihajlovič i došao glave. Možda sam zbog tih nekih svojih montaža, u kojima na kraju neki đavo izleti iz kutije, koga više ne možeš da kontrolišeš, delimično i doživeo ovaj svoj brodolom, koji ma koliko da je bio uspešan, takođe je bio i brodolom.“ – Dušan Makavejev, u razgovoru sa Milanom Vlajčićem, RTS, *Trezor*, „Učesnik i svedok“, maj 1986.

Videti i Makov predgovor za Sergej Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*, „Ajzenštajn – crveno, zlatno, crno“, Nolit, Sazvežđa, Beograd, 1964.

Na slici: Ejzenštejn i „Doli“, lobanja od šećera, Meksiko, 1931. Foto: Agustín Jiménez.

Crni optimizam Mihovila Pansinija

Prva njegova neobičnost: živi u dobu pretrpanom rečima, u vremenu u kome je među ljudima verbalna pseudo-komunikacija uobičajena i neizbežna, a ipak je pobegao: njegovi filmovi su bez ostatka poklon oku.

Pre tri godine diplomirao je na medicini u Zagrebu. Tada je završio film *Gospodin doktor* (1953) u kome igra samog sebe. Tri zapažena detalja ostaju posle gledanja tog filma snimljenog na majušne kvadratiće osammilimetarske trake. Teskoba sivih zidova gradskih kuća iz koje kamera stalno beži naglim pogledom niz ulicu, tražeći perspektivu. Da je, naizgled primećenu, ne nađe, brinu se prljave magle i sutoni grada, a zimi – bela neprozirna mećava iz koje izroni ili se u nju vrati poneki čovek-student koji igra naslovnu ulogu i snima ga verovatno njegova devojka (on je namestio blendu i gang). *Gospodin doktor* nije poetski film, ni samo porodični film, ni samo eksperiment, jer liči na autora: nikako da mu pronađeš fioku iz koje ne bi iskočio, na rolne njegovih filmova teško je nalepiti etiketu sa oznakom žanra kome pripadaju. Studentu koji uči redovi tekstova iz debelih udžbenika pretvaraju se u nizove pretećih bodljikavih žica. Ali student korača po stepenicama knjiga: svaki je veći od prethodnog za jednu godinu, pa Pansinijevoj slici: za jedan ljudski korak. Na kraju ovog filma intimno privatnog karaktera, doživljavamo paradoks gledajući prve narcisoidne kadrove filma, jedine kadrove u kojima se autor ne pojavljuje na slici: to su snimci diplomske komisije koji su sasvim purgerski registrovani sa stativa u totalu. Bez ikakve namere (da li?) autor postiže nadrealistički efekat: prizori učenja ispričani su filmskim jezikom krupnog plana i vizuelne metafore, a komisija se pojavljuje u svojoj žurnalski ravnodušno registrovanoj ružnoći prolaznog trenutka. Tako je Pansini počeo da se bavi filmom.

Posle ovog za njega značajnog filma, nalazimo se još uvek u pretsoblju njegovog sveta, pred slikama Miljenka Stančića. Nije to ni slobodna Reneova analiza Gernike (Alain Resnais i Robert Hessens, *Guernica*, 1950) ni Emerova filmska mikrošetnja platnima Hijeronima Boša (Luciano Emmer, *Il paradiso terrestre*, 1942). Potmulu crveni nemir malograđanskog spokojstva i varaždinskih predvečerja sa Stančićevih slika postao je siv u ovome filmu i otežao posao Pansiniju. „Nerazumljivost“ izvesnih Stančićevih vizija predstavljala je sledeću teškoću, ako se uzme u obzir da filmovi o slikarima imaju pedagošku svrhu. Pansini nije izbegao da u filmu *Smirena predvečerja* (Pehar *Borbe* za najbolji jugoslovenski amaterski film 1956) prikaže i platna sa oblicima u raspadanju, sliku onog čoveka sa otvorenom utrobom i ženu kojoj je proizvoljna (da li?) slikareva mašta glavu rascvetala u ogromni, razjapljeni list.

Pansini nije avangardista koji se boji smisla, on ume za najapstraktniju ideju da pronađe sliku, a slika koja je uvek konkretna, u koju on uvek ima poverenje naučila ga je da bude realist i na najiracionalnijem terenu. Među Stančićevim slikama koje je ljudima trebalo objasniti brzo se snašao ovako: čovek sa otvorenom utrobom je slikar (vidite li mu u ruci četkicu?), kamera ulazi u toga čoveka i nalazi u njemu varaždinske pejzaže, a zatim i ljude. Koliko ih vezuju izvesna stanja i raspoloženja toliko ih vezuje i Pansinijev smisao za vizuelne asocijacije – glava dečaka (iz naručja majke koja sedi za stolom) naglo gubi detalje: od očiju i usta ostaju samo blede mrlje (u kuću je ušla smrt) i mi vidimo dečaka na drugoj slici (u susednoj sobi), dečak leži na odru (na onom čudnom odru čiji pokrov je kao testo razvučeno u razne krajeve sobe, slika uzbuđujuća i uznemirujuća za dobronamerne, uznemirujuća i revoltirajuća za one druge). Pansini je Stančićeve slike tako filmski analizirao i interpretirao, uvek od bliskog i pristupačnog detalja do slike u celini koja bi maločas bila nerazumljiva, da se Stančićevo delo prima i od laičke i konzervativne publike kao blisko i „razumljivo“ slikarstvo.

Pansinijeva zlatna osobina je jasnoća. Između latentnog i manifestnog sadržaja njegovih filmova postoji sporazum, ne protivrečnost i sukob. Zlonamerniku Pansinijev film *Osuđeni* (1954)

priča običnu priču: kupili petla na pijaci da ga zakolju. Zlonamernik se smeška i gleda dokumentarni film o petlu koji ne izaziva njegovu uplašenu žuč. Ali na špici tog nevinog filma (kome svi priznaju da je poetski) piše: „Postoje u životu stvari koje se ne mogu izbeći. Ostaje samo čežnja.“ Od trenutka kada petla stave u mrežu pa sve do smrti (ali ne i posle smrti!) život koji okružuje osuđenog iskockan je kvadratima mreže: ulica, pa docnije potok i vodenica, sunce i jedan značajni jablan. Tome jablanu, kada se gleda iz kokošinjca u kome su osuđen da živiš, samo vrh malo viri izvan mreže, slobodan u nebu. Mreža je svugde prisutna, ona se nalazi u ogledalu čanka za vodu, ona je iskvadratila nebo i sav život. Dok ne dođu ruke sa nožem od koga se ne može pobeći. Zar nije užasno i glupo ponašanje obezglavljenog mrtvog petla koji je krvavi vrat proturio kroz mrežu? Ali vrh jablana koga smo već ranije zapazili iza metalne mreže sada je slobodan u nebu, mreže nema! Biografija beslovesnog petla filmski nam je saopštila autorovu istinu o slobodi koja se stiče tek u smrti. Publika se deli na dve polovine, obe zadovoljne filmom: jednoj je žao petla, druga razmišlja o životu i smrti. Međutim, gorčina koju film proizvede ne uništava veru u čoveka, samo je obasjava jednom mračnom istinom, o kojoj nije potrebno razmišljati svaki dan, ali se može, što rekao Bunjuel, „ponekad, nedeljom popodne“, kao što činimo i mnoge druge stvari.

Pansini nije miljenik žirija, iako je nosilac mnogih nagrada. Kao i svaki samorodni umetnik on više osvaja uprkos nego zahvaljujući. Isti žiri koji mu je sitničarski isekao dva kadra iz *Osuđenog* dodelio mu je Bakarićev pehar za najboljeg jugoslovenskog amatera 1955. Iduće 1956. godine, „žiri je namerno zaobišao izvesne filmove...“ (misli se na najbolji Pansinijev film *Brodovi ne pristaju*) ali mu dodeljuje Prvu nagradu za dokumentarni (*Stančić*) i drugu nagradu za eksperimentalni film (*Osuđeni*).

Film *Brodovi ne pristaju* posvećen je Francu Kafki. Pored toga, na špici piše da je film „vizuelna ilustracija doživljenog osećanja napuštenosti“, kao i da su lica i događaji u filmu izmišljeni. ta izmišljen alica su sam autor i njegova žena i jedna zlokobni starac sa štakama od koga možeš bežati koliko ti volja, on uvek polako, ali dostižno gega za tobom (to je najuzbudljiviji deo filma: taj hod starca od koga se ne može pobeći kao ni od neumitne sudbine).

Kamenite ulice, stepenice i obala nekog primorskog grada jedini su dekori ovog filma koji je suptilna analiza osećanja bezizlaznosti i teskobe.

U jednom trenutku ženu za kojom je pošao mladi čovek otvoreno ponudi sebe: ovaj se naglo zaustavlja i koleba u unutrašnjem konfliktu. Bez objašnjenja on se okreće i odlazi od nje da ode gde se ne može: svi putevi vode na pučinu, sve kamene staze, i daske koje su postavili pecači, sve kreće ka beskonačnosti da se odmah zaustavi, prekine. Ili je pred tobom zid. A lađe koje naiđu, ne pristaju: nigde se ne može. Uzalud mase ljudi čekaju, uzalud mašu, brodovi ne pristaju. A kada se on vrati na ono mesto, nje nema: otišla je sa drugim, zna se šta da radi (cipele njegove i njene na pragu pred vratima). To je jedini primećeni trenutak epigonstva Pansinijevog, taj čovek pred kućom na obali koji potseća na *Andaluzijskog psa*. Ostala ugledanja, koja nisu tako česta, više su škola nego krađa. Kada ostane usamljeni uplašeni čovek koji uzalud doziva brodove da ga odvezu, on stoji kao kip slomljenih krila ali još uvek neugasle nade, spreman uvek da ponovi pokušaj. U toj sceni, kao Ajzenštajnov kameni lav što se diže na prednje noge da oslušne kanonadu revolucije, kod Pansinija zabavljenog intimnim stanjem usamljenog čoveka pokušavaju da polete krilati kameni korčulanski kipovi kojima je zub vremena davno odgrizao krila. Ali oni samo bez uspeha imitiraju galebove, kao što Liki Miće Tomića uzalud pokušava da igra (iz komada *Čekajući Godoa*).

Lep i zanimljiv detalj koji otkriva kako Pansini saopštava subjektivno stanje a ne objektivni poredak stvari: čovek stremlji da savlada zid, da prođe. Ali zid je ogroman, kamenit, nesavladiv. A kada, u totalu, junak filma odustane i krene sa tog mesta, vide se tamo dalje, u tom bedemu, neka vrata, ali ne smeta što on nije pokušao da prođe njima, jer znamo da se radi o stanju i potrebi

da se savlada nesavladivo, ne da se probije baš kroz *taj* zid. Zanimljivo je da niz gledalaca ni ne primeti ta vrata, toliko ubedljivo je pokazano, da prolaza *nema!*

U filmu *Rastanak* (1956), koji je rađen po Pansinijevoj knjizi snimanja (kamera dr Bergam), stalno pokretnom kamerom koja ne izlazi iz sobe, dočaran je nemir iščekivanja i objašnjena usamljenost kao izrazito socijalno stanje čovekovo – težnja za nekim. Kao i uvek kod Pansinija, čežnja ostaje nezadovoljena. Ovoga puta radi se o privlačnoj devojci u čijem se čekanju oseća požuda mlade čovekove ženke, kako bi to rekao Kinzi (Alfred Kinsey, američki seksolog, *Sexual Behavior in the Human Female*, 1953). Zato još tragičnije zvuči odsustvo čoveka. Bez reči teksta Pansini mobilise gledaoca i nametne mu svoju subjektivnu istinu. Iako ga ostavlja nezadovoljenog, nikada ga ne napušta razočaranog i izgubljenog. Neki crni optimizam caruje u živim slikama Pansinijevim. On se suočava sa neizbežnošću smrti, nemogućnošću kontakta, osujećenim životom, ali uprkos tome veruje.

Pansini stoji na obali mora. On zna da brodova nema. On je skinuo košulju i maše svim brodovima koji ipak naiđu. Veran svojoj čežnji.

DELO, god. III, br. 3, 1968, mart 1957, str. 564–568.

Još o Pansiniju i GEF-u



Zlri geffa 69
Jagoda Buić,
Vera Hitilova,
Taras
Kerina
Dušan Makavejev,
Mira Bogić,
Dušan Vukotić



...divna, bolja nego ikad...
 ...lazi proleće, ved kraj nar...
 ...na vrhovu filma, drugi rediti...
 ...publicista, vlasti. Kontrast...
 ...je na nogama. Umenovnja je da se b...
 ...razumljivih statistika približi...
 ...ciji stvarno izgubljenih u bitci ko...
 ...je se filma. Sivoj sprati, svako...
 ...ko se nastavlja sa ušleđica a cela...
 ...ispravila grška učenjuvudi među p...
 ...vreme u rutinu filmove, odlukove...
 ...nje iste, nacija je na nogama, dobi...
 ...jaju se i to uspešnije nego prvi pu...
 ...i, ved dobijene bitke, oni kojima s...
 ...e se dopada uređen film tretiraju...
 ...se kao oni što su napadali u ratu j...
 ...ednicu o kojoj je film. ekonomisti...
 ...podržavaju animacije spektakla i...
 ...aj se posao smatra nekom vrstom j...
 ...nih rodova. da li će dinar indirati...
 ...7 puteritira se način da se animo...
 ...e plimine, jezera, more i narod, to...
 ...stavi u bunker kinoteke i dobro ost...
 ...puna, te da nas nitko ne može videt...
 ...i u tuđem svetlu. male grupice odp...
 ...odnika još se kriju po orizja i orno...
 ...belim filmove. nacija subitno gi...
 ...eda sliku ovoju, filmove naše.
 ...e.
 ...je iznad?
 ...glupo pitanje. zašto se lišavati...
 ...sajne zabave?
 ...želimir Žilnika, novi sai 69./



voljela bih
 da sam
 hermafrodit
 pa da se
 mogu i sa
 ženama



Kako komunisti...
 ...svega je svaki dan eksplozije. zato pri...
 ...nista kina neka predje na hranjenje...
 ...ribom, i to ne samo potkom.

GEFF

GEFF 69
U ZAGREBU
OD 1. DO 4.
TRAVNJA 1970.

FESTIVAL EKSPERIMENTALNIH
 I NEKONVENCIONALNIH FILMOVA
 profesionalnih i amaterskih
 OD 1. DO 3. TRAVNJA 1970.



nakon telefonske
 intervencije
 lajos rené hollósa
 je pao



...zanim...
 ...je...
 ...je...
 ...je...

Festival GEFF-a u Zagrebu 1970; u žiriju i Makavejev, na programu Katalin Ladik, *Rani radovi* Želimir Žilnika, itd. Pansini je na prvoj fotografiji sleva, u drugom redu.

(...) Kapitulacija Pansinija. Pansini je na neki način kapitulirao, napustio je onaj svoj vrlo duboki pristup životu koji je imao u svojim prvim filmovima i odjedanput se reducirao, užasno se reducirao sam fenomen filma, samo na fenomen slike, samo na ono što radi kamera. On je smatrao da film stoji i bez autora i da kamera može sama da snima filmove.

On je to stvarno i dokazao s filmom „Z guza sinjorina“ (*sic!*, „Skuzza sinjorina“, *Scusa signorina*, 1963). To je film koji se stvarno, maltene, napravio sam.

Međutim taj GEF¹⁰ sa svojim jednim tvrdoglavim, gotovo luđačkim insistiranjem na samom fenomenu filma, uspio je svima nama da skrene pažnju koliko je fenomen filma, filma čak i bez svih nas, bez ikakve naše intervencije, već sam po sebi čaroban, već sam po sebi nešto vrlo interesantno i značajno.

Rekao sam riječ „čarobno“? Jesam.

Dakle, GEF je, ja mislim da su to pokazali svi eksperimenti Vladimira Peteka, da su to pokazali filmovi Toma Gotovca, da su to pokazali filmovi drugih autora, dokazao koliko se već u samom najelementarnijem materijalu filma, kao što je filmska traka, kao što je okvir kamere, već krije poetski čin.

Mislim samo jedan korak je bio potreban dalje, mislim da sam ga ja učinio u svojim profesionalnim filmovima, jednostavno sam krenuo do svih iskustava GEF-a i počeo sam da pravim velike filmove s onom slobodom i onim anarhističkim pristupom kojim se bavio GEF. (...)

(Na magnetofonu bilježio Vladimir Petek)

„Makavejev evocira“, odlomak, *Sineast*, br. 5, jesen 1968, str. 87–88.

Konkretnost i apstrakcija u našem filmu

Napustivši socijalistički realizam krenuli smo u traženje univerzalnih istina.

To traje već deset godina – to traženje bez nalaženja.

Uvek nađemo nešto novo, ali to nije ono što tražimo. Nov detalj, zanimljiv oblik, nov komadić istine, još jedna formalna lepota. I stalno, u sebi ponovo razočarani, ponosimo se na parče. Stalno bez punokrvnog besramnog kontakta sa samima sobom. Srećni zbog slobode, nesrećni zato što je prazna. I zaronimo u nove igre koje vesele i kriju ljudsku tugu.

Salvador Dali je u svojoj ciničnoj i perverznoj autobiografiji izrazio divljenje savršenstvu školjaka koje su svoj kostur, baš kao što treba, okrenule spoljnjem svetu, a svoje najfinije i najmekše delove ostavile u sebi. Tako nastaju biseri.

Ali biseri su hladni i njihova lepota je nema. Iz bisera je iscedena krv. Njihova lepota je strašna i bespomoćna. Obezluđena.

Iz diktature konkretnog detalja, iz paranoičnog, sumanutog bekstva od istine ka konkretnoj stvarnosti, fotografskom liku, faktografskoj sceni, magnetofonski registrovanom dijalogu, izašli smo oslobođeni u pustinju slobodnog stvaralaštva. Ostaju samo Apsolutna Istina i Apsolutna Lepota konkretnosti i duboko u dušama hipnotisanih zakopana strava koja odozdo, tajno prožima svaki pogled oka, svaki pokret svesti. Čovek sve vidi kristalno jasno i sasvim neistinito.

¹⁰ GEF, Genre Experimental Film Festival (u nekim izvorima samo Genre Film Festival), Zagreb, 1963–1970. Festival eksperimentalnog filma (ili „istraživačkog filma“, kako je pisalo u najavama), koji se razvio iz serije od pet debata na temu „Antifilm i mi“, održanih u Kinoklubu Zagreb, 1962–1963, na inicijativu Mihovila Pansinija i Tomislava Kobie. Videti, između ostalog, *Pansini – Antifilm*, priredio Miloje Radaković, Dom kulture Studentski grad, Beograd, 1985, PDF, https://monoskop.org/Mihovil_Pansini. Takođe, *Knjiga GEFFa 63/ 1*, urednik Mihovil Pansini, Organizacioni komitet Geff-a, Zagreb, 1967.

Bolnim oslobođenjem od ove unakaženosti objašnjavam samoubilačku čemernost Poljaka. Njihovi filmovi su permanentan bolestan plač. Dugo šiban i mrcvaren pas, kada ga puste, verovatno neodoljivo srlja pod točkove automobila.

Naš put bio je daleko blaži i bezbolniji. Zato su rezultati bili kompromisni i više jalovi. Ali je blaga klima počela da rađa prve biljke od perspektive. Mislim na filmove „Kroz granje nebo“ (Stoje Janković, Antonije Isaković, 1958) i „Vlak bez voznog reda“ (Veljko Bulajić, 1959).

Geneza slobode, po mom mišljenju, ide ovim putem: iz diktature realizma umetnici kreću u pustinju individualne slobode, kao Jevreji u potrazi za obećanom zemljom. U toj pustinji individualizma postoje horizonti na sve strane. Nema vode, sem u po nekoj oazi na koju se nailazi, obavezno, slučajno. Sve je neizvesno. Sunce je toplo i vrelo. Greje i prži, voli i mrzi, prvo otopi tvoju zaleđenu dušu, a zatim te spali kao hartiju. Dok sagorevaš tako ljudski nekoristan, od tebe ostaju biseri.

Postoji, dakle, nekakva produkcija lepote u toj pustinji u kojoj čekaju Godoa, u kojoj umire Hladnik-Miheličev čovek (Boštjan Hladnik, France Mihelič, *Fantastična balada*, kratki film, 1957), u kojoj hoda Mimičin Samac (Vatroslav Mimica, *Samac*, animirani film, 1958).

Međutim, Kafkinom Jozefu K. ništa ne pomaže što je fizički slobodan da ide u kancelariju od sedam do dva. Njemu je saopšteno da je on uprkos tome, uza sve to, istovremeno, uhapšen. Individualno slobodan, on je u sebi, u svojim mislima, osećanjima i postupcima, u svojoj stvarnosti, i dalje uhapšen. Taj Jozef K., akademski socijalistički slikar koji, napustivši „realistički“ pravac, postaje astratista (apstraktan). Njegovo oko je postala slobodno i aktivno, srce je iskoristilo slobodu da ode nekud, a misli su počele da se odmaraju od prinudnog rada, tako što su se raspale na slogove i slova.

Zašto kažete: oslobođeni slikar? To je oslobođeno oko, a ne oslobođen čovek.

Dva čoveka se nisu plašila, tražeći sebe i nas da se vrate na groblje konkretnosti koje smo napustili u jednom srećnom trenutku.

I počeli su da pronalaze jednu novu čovečnost. Celovitu.

Put bih, dakle, ocrtao ovako: od diktature konkretnosti prvo se krene ka traženju univerzalne istine. Ona se, zatim, nalazi na razne načine, u raznim vidovima, ali je sve to nasitno. Ponekad čak i genijalno, a opet nedovoljno. Hladnikov čovek umire jednom opštom smrću, kao što Mimičinog Samca davi jedna opšta usamljenost. Gledamo ih kao poznanike, kao prijatelje, kao dobre drugove, volimo ih, ali to nismo mi. Traže se, dakle, jugoslavenska smrt i jugoslavenska usamljenost. Konkretnost ne odvaja ljude, nego je, naprotiv, jedini mogući način prave komunikacije. Zahvaljujući konkretnosti, ljudi počnu verovati. Konkretni Umberto D. i konkretna Kabirija izvađeni su iz moga srca (Vittorio De Sica, *Umberto D.*, 1952; F. Fellini, *Le notti di Cabiria*, 1957).

Univerzalno ljudsko moguće je saopštiti samo kroz konkretno, pojedinačno i strogo individualizovano.

To je trenutak u kome udovica Ika – Olivera Marković – napušta svoju sirotinju u dalmatinskom kršu. Na slici: jedna žena u crnom gleda jedan kameni zid. Žena gleda. Zid. Uzalud ćete pokušati da ispričate zašto vam dođe da zaplačete u tom trenutku.

Nikada niste bili ni kolonista, ni udovica, niti ste živeli u tako bednoj kolibi od kamena. Ali ste se u životu rastajali sa svojom prošlošću i kretali u neizvesnu budućnost. Ili ste hteli da to učinite. Onda jedan običan kameni zid postaje izvor sentimenta koji se nastani negde u grlu.

Pravi film mora da pobudi najličniji gledaočev doživljaj, a to se može samo ako se i potencijalni doživljajac veže aktivnim, najličnijim simpatijama za ljude koje gleda na platnu.

„Vlak bez voznog reda“ je ep o ljudskom nepoverenju, priča o žilavoj vezanosti čovekovoju za svoju bedu i o plašljivim i bolnim koracima njegovim ka sopstvenim snovima.

Uvek smo znali lepe, herojske, romantične aspekte Revolucije. Postoji i antiherojska, tužna verzija te iste Revolucije: na oltar slobode ona je, nemajući vremena za milosrđe, svirepa polagala mladost, zdravlje i čitave živote svojih učesnika. Zato jedan od živih leševa u filmu „Kroz granje nebo“ kaže: Šta će mi sloboda kad budem mrtav? A malo docnije odmah negira tu svoju izjavu, uzimajući pušku u ruke da toj slobodi aktivno priloži svoj život i na taj način, svojim ljudskim htenjem, ostane u njoj i kada ga nestane.

„Vlak bez voznog reda“ otkriva nepoznati aspekt posleratnog života. Govorim samo o unutrašnjim istinama. Sadržaj je već mnogo puta prepričan. Dosledna sebi, Revolucija se nastavlja i u toj doslednosti i veličanstvenosti, uz nju, nastavlja se i onaj neherojski aspekt, linije surovosti: nova istorijska stvarnost zahteva od ljudi da krenu ka svojim snovima. Oni se sasvim ljudski, možda i sasvim životinjski opiru. Oni znaju kako se ratuje sa bedom, kako se ipak ne umire na kamenu. A kako se živi? O tome su sanjali i nisu verovali da to može i njima da se desi. Od njih se zahteva da krenu u novi život i oni kreću kao prinudno, kao protiv svoje volje, puni sumnje i kolebanja, i ko zna na kraju kako je u stvari ispalo, koliko je njih dezertirala nazad u bedu, a koliko ih je ostalo?

Po Jankovićevom putokazu, Bulajić je stavio prvi kilometarski kamen. U srce sveta ući ćemo samo lako mu donesemo jugoslavensku patnju, jugoslavenski osmeh i jugoslavensku smrt. Jugoslavenski strah, jugoslavensku ljubav, same sebe.

Film danas, časopis Jugoslovenske kinoteke, br. 11, april-jun 1959, str. 28–30.

Programska orijentacija u kulturi

Diskusija vođena 1. juna 1963.

Učesnici: Petar Milosavljević, Taras Kermanuer, Dušan Makavejev, Žika Berisavljević, Trivo Indić, Petar Božić, Josip Šentija, Milan Mirić

Dušan Makavejev:

Podsećam na Mirićev zaključak da sami stvaraoci treba da budu nosioci potpune odgovornosti za kulturnu politiku. Mislim da je to dobra orijentacija i da u tom pravcu dalje treba voditi diskusiju. Hteo bih, u svojoj reči prvo da vas upoznam sa jednom našom narodnom pričom koja se zove *Priča o ljudskom oku*. Mali kontakt s našom kulturnom tradicijom neće biti na odmet ovakvom skupu.

Bio car Aleksandro po belom svetu, obišao i tamni vilajet, bio i u raj u i vratio se:

„Sad se okupe oko njega svi starci države njegove, a on sve ispriča šta je doživio i spomenu im i to da je vidio raj i da je dobio od svetog Petra kutijicu u kojoj je ljudsko oko. Tako im dođe u riječi i car zaželi da vidi koliko teži to malo ljudsko oko te ga metnu na jedne male terazije. Kad al' tamo, oko ne mogoše da iz mjere, jer je prevagalo sve njihove uteze.

Donesoše veće terazije, na kojima se može izvagnuti dvadeset oka, ali oko je i od toga bilo teže. Donesoše još veće, i opet veće, dok nestade više terazija na kojima bi se moglo izmjeriti malo ljudsko oko. Čudi se car, čude se svi starci kako može to biti: taka malena stvarčica pa tako teška! Dok će jedan starac zamoliti cara da on sam izvagne oko, jer on u to ne može vjerovati. On na to uzme najmanje terazije, metnu oko na jednu stranu i pospe ga malo između prsta zemljom, a na drugu stranu

metnu najmanje uteze. I gle čuda: utezi prevagnuše oko kojega malo čas ne mogoše izvagnuti i na najvećim vagama; a starac каза: 'Tako je ljudsko oko: ono je dok gleda i dok se ne pospe crnom zemljom tako teško da ga i najveće terazije ne mogu izvagnuti, jer ono što god vidi hoće da bude njegovo; ali čim se pospe s malo zemlje, ono je slabo, lagano je i daje se izvagnuti kao i ostale stvari.'

Kad sam naišao na ovu narodnu priču jako sam se uzбудio jer sam osetio da vrlo duboko objašnjava razloge umetničkog stvaranja pa i razloge zbog kojih ovo nailazi na tako jake otpore. Oko koje gleda, oko koje vidi svet, teže je od ičega na svetu. Istina koju je sagledao tako je prenerazila legendarnog kralja Edipa da je odmah sebi iskopao oči! Svako novo otvaranje očiju, svaka nova istina koju donose neko delo zahteva, i postiže, sobom promenu društvenih odnosa. Svaka nova istina stvara nove nemire, postavlja nove zahteve, pomera odnose.

I sad stižemo na pitanje svetinja. Marks je ceo svoj život posvetio demaskiranju fenomena koji je nazvao fetišizam robe. Na toj svetinji drži se čitavo građansko društvo. Ni tu svetinju nismo još do kraja demaskirali a sputavaju nas i mnoge novije. Rečeno mi je u štampi posle festivala kratkometražnog filma, u vezi sa „Parodom”, da je to bezobrazno golicanje svetinja peruškom. To mladom intelektualcu Vuku Vuču smeta, zamislite – huljenje! U stvari, golicanje svetinja ne može da bude štetno: ako se raspadnu – dobro je, ako se nasmeju – znači čovek je u pitanju, a ne božanstvo.

A ima takvih koji uporno govore, uprkos Programu partije, da postoje svetinje koje su – ipak – neprikosnovene. E nema! To mora da bude jasno! Radnički pokret je imao jednu svetinju koja ga je koštala milione žrtava. Brkata svetinja koštala je glave, između ostalih, i stotine, možda hiljade najtalentovanijih ljudi prve socijalističke revolucije.

Zato moramo biti vrlo budni prema sva kom pokušaju uspostavljanja neprikosnovenih svetinja. Moramo kao stvaraoci da delujemo sa osećanjem duga prema umetnosti Oktobra, prema ljudima koji su značili otvorene oči jedne revolucije koje su docnije zatrpale zemljom. Ova zemlja i ova kultura pozvane su da nastave tu tradiciju bitke za čoveka kao najveću vrednost. Vrednost naše politike za mene je baš u tome što je u svojim najznačajnijim trenucima uvek bila identifikovana sa najvišom poezijom. Četrdeset osma godina, a ima li teže i časnije godine u našoj istoriji, obeležena je Titovim rečima: ISTINA MORA POBEDITI. Nisu te reči vezane samo za tu konkretnu situaciju, zrači iz njih isti onaj najuniverzalniji, najdublji ljudski značaj koji daje smisao poeziji, svakom zaista umetničkom stvaralaštvu. Mislim da je kultura u kojoj živimo, uže shvaćena, još vrlo malo uradila u otkrivanju istine za koju se bori i treba da se bori naša društvena zajednica. Ako naša zemlja predstavlja, sobom, neku akciju u svetu, i njena umetnost treba da živi u njoj kao jedna od mnogih akcija njenih ljudi, u borbi za čoveka i potpunu istinu o njemu i za njega.

Polja, 69, septembar 1963, str. 5–6.

Reč ima Dušan Makavejev

(Slobodan Novaković i Dušan Makavejev, 1965)



Filmski program, brošura Kinema Sarajevo, 1965.

Dušan Makavejev debituje u Puli igranim filmom „Čovek nije tica“. Prethodno, on se dugo godina bavio amaterskim filmom („Jatagan mala“, „Antonijevo razbijena ogle-dalo“), a zatim je režirao nekoliko kratkometražnih i dokumentarnih filmova: tri filma o narodnoj umetnosti – „Prokleti praznik“, „Slikovnica pčelara“ i „Boje sanjaju“; dva kratka satirična igrana filma – „Pedagoška bajka“ i „Eci, pec, pec“; pa nekoliko dokumentaraca – „Šta je to radnički savet“, „Osmeh 61“, „Dole plotovi“, „Parada“, „Le-potica“, „Nova igračka“ i „Nova domaća životinja“. Sada, posle igranog filma „Čovek nije tica“, vođen je ovaj razgovor...

NOVAKOVIĆ: Gledajući vaš film osećao sam se prijatno, kao kad čitam „Večernje novosti“. Taj sam utisak imao valjda zbog toga što je to film sav nabijen životom. Možemo li to, kad je reč o autorskom stavu, nazvati : opsednutošću životnim podatkom?

MAKAVEJEV: Drago mi je što moj film ostavlja takav utisak, jer večernja štampa je najživotnija štampa koju imamo. Naravno, za onoga ko ume da čita novine. Umetnost mora da bude interesantna. Vrlo mi je sumnjiva ona avangarda koja snobovski uživa u tome što je ljudima – dosadno!

NOVAKOVIĆ: Vaš svet je svet malih ljudskih atrakcija (u tome smislu sam i shvatio kraj vašeg filma, u kome sve junake uplićete u jednu cirkusku predstavu i poredite sa artistima, kao vaš lični manifest!). Mnogi su danas skloni da tu vrstu atrakcija proglašavaju za običan „cakizam“ (postoji i krilatica: svaka „caka“ je od Maka!), a vi?

MAKAVEJEV: Ja smatram da je Ajzenštajnova teorija atrakcija (koju je on formirao objašnjavajući avangardni teatar, a koja se pokazala anticipacijom teorije filma) i sada živa. Čak ni Antonioni ne pravi filmove bez atrakcija (setimo se: konj na snobovskom žuru, ispaljivanje raketa, skakanje obučениh dama u bazen sa vodom!), a da ne govorimo o Bunjuelu, Feliniju, Bergmanu... Ne radi se o atrakciji „vatromet pur la vatromet“, nego o bizarnim trenucima ljudskog života iz kojih se taj život može bolje shvatiti. Rekao sam jednom da je život bogatiji od mašte scenariste i da je posao reditelja da organizuje lov na stvarnost, a ne da izmišlja...

NOVAKOVIĆ: Kažete „lov na stvarnost“. Da li znate Nastasijevićev stih: „Love, a ulovljeni“ (mišlim na opasnosti i zamke takvog postupka)?

MAKAVEJEV: Tako je. U pravome lovu teško je razlikovati lovca od lovine. Postoji tu specifična simbioza – lovac voli srnu koju ubija. Odatle i opasnosti.

NOVAKOVIĆ: Zar u životu vidite samo paradokse? Može li se od toga praviti estetički program?

MAKAVEJEV: Zna li kad za nekog kažu da ga „Život pravi grbavim“? Zna li kako se u nekoj situaciji „bere koža na šiljak“? Zna li kako pred nekim prizorom „iskoče oči na štapiće“?... Naš govorni jezik ume da izrazi dramatičnu izvesnu situaciju jarkom metaforom, čudnim spregom pojmova. Zašto uskratiti gledaocu mogućnost iznenađenja, sudara – čudo? Asketizam ostavimo akademskoj umetnosti!

NOVAKOVIĆ: U filmu „Čovek nije tica“ dominira tema cirkusa: niste li time definisali svoje shva-tanje života, kao obilja senzacija i atrakcija?

MAKAVEJEV: I kao obilja *akcije*!

NOVAKOVIĆ: Iz takve koncepcije, čini mi se, proistekao je i vaš montažni postupak – asocijati-van, izmrvljen u praćenju niza paralelnih radnji i sudbina?

MAKAVEJEV: Reč je o montažnom obliku asocijativnih veza. Prvo se na terenu snimi masa stva-ri (mnoge od njih su direktno predviđene scenarijem, a mnoge od njih je scenario samo na-slućivao). Pri izboru materijala za montažu, u reditelju sviču brojne asocijacije – to su oni

mnogobrojni končići, sitne niti, koje pored glavnih dramaturških veza pletu gusto tkanje oko osnovne priče.

NOVAKOVIĆ: Može li u tome tkanju, u tome otvaranju sadržaja, da se izgubi glavna priča (koliko znam, konačna verzija filma „Čovek nije tica“ razlikuje se od verzije predviđene scenarijem)?

MAKAVEJEV: Neka se izgubi! Život je uvek važniji od pojedinačnog melodramskog zapleta... Malo je istinski tragičnih sudbina (čini se da je rat jedino mesto gde ih stvarno primećujemo). Većina sudbina i većina „tragedija“ su melodramske. Toj „jeftinoći“ treba doskočiti. Jedan od načina je da sve to ozbiljno shvatimo (onda se dobija vrlo paradoksalna i nadrealna slika!). Drugi način je da konfrontiramo kičersku patetiku lične melodramske patnje, s patetičnošću tzv. „zvaničnih trenutaka“, protokola, oficijelne terminologije (u mome filmu: toržestveni govor prilikom odlikovanja junaka priče i svečani koncert filharmonije kontrastirani su s banalnom švalerskom avanturom u kabini kamiona!).

NOVAKOVIĆ: Reč je o dramaturgiji kolaža, zar ne? Vi ste je, u bukvalnijem smislu, koristili i ranije u nekim svojim satiričnim filmčićima s Mijom Aleksićem („Pedagoška bajka“, „Eci, pec, pec“), pa i tokom svog angažovanja u pozorištu („Novi čovek na Cvetnom trgu“)?

MAKAVEJEV: To je u prirodi estradnog kazivanja. Sentimentalni songovi pomažu Brehtu, koliko i patetika socijalnih drama, a Majakovski se nije libio parola, rimovanih reklama i banalnih šansona. U filmu „Čovek nije tica“, provincijski hipnotizer nastoji, vrlo ozbiljno, da interpretira ljubavne probleme savremenog čoveka; pevaljka zabavlja kafanu pesmom „Mene nana rodila u petak – nisam lepa, al’ sam izuzetak“; filharmonija svira Betovena, a u direkciji rudnika rešavaju o stotinu miliona deviznih dinara. Kakav kolaž! Sve su to različiti nivoi života, ali se oni ovde dešavaju istim ljudima. To aristokratska umetnost (realistička ili modernistička, svejedno!) neće da shvati - ona priznaje samo čovekove misli, reči i osećanja, a izbegava glib, čulnost, ljudsku praksu... Greška je ovakav kolaž smatrati rezultatom intelektualne igre – racionalnom montažom raznorodnih parčića. Tehnika kolaža sluša iste zakonitosti po kojima se stvara i dečji crtež: to je jedna vrsta emocionalnog mišljenja. Dete nacrtava čoveka, a u stomaku mu nacrtava pile koje je toga dana ručao. Nacrtava džep, a na dnu džepa se vidi ključ. Ako čovek misli na more, u glavu mu stavi – lađu!... Tim načinom mišljenja u stvarima se ne vidi samo ono što one bukvalno nose, nego i ono po čemu te stvari ljudski vrede. Kad je reč o filmu, stvari se daju jedna za drugom i taj *sudar* stvara nove veze (atrakcija!) – scene i kadrovi, dakle, »zrače« smisao jedni na druge...

NOVAKOVIĆ: Kakav je udeo gledaoca u svemu tome?

MAKAVEJEV: Ja veoma poštujem pesnika Dušana Radovića koji mnogo kaže, a još više ostavi publici da dorekne, jer publika je dostojna najvećeg poštovanja: njoj treba omogućiti da dopisuje, docrtava, precrtava...

NOVAKOVIĆ: Da i sama učestvuje u „predstavi“?

MAKAVEJEV: Tako je. Time se dobija tristapostotni film. Zato volim da film ima što više započetih priča, što više otvorenih tema!

NOVAKOVIĆ: Verovatno i što više autentičnih ambijenata, jer ambijenti su u vašem filmu živi saučesnici radnje?

MAKAVEJEV: Ambijent mora biti uzbudljiv, kao i ljudi koji u njemu žive. Na žalost, ambijenti se kod nas obično prave „specijalno za film“ (od kartona i letava!), ili se peru, ribaju i prefarbavaju, kao što se i ljudi udešavaju „Za slikanje“. Meni je ambijent lep onakav kakav je.

NOVAKOVIĆ: A film?

MAKAVEJEV: Smatra se da je dobar onaj film kroz koji se jasno gleda u život, kao kroz otvoren prozor. U stvari, film treba da bude kao vrata, na koja možeš da uđeš u život. Ili, da bude san o životu, pa kad se sve završi, da ne znaš tačno – šta si stvarno video, a šta si sam izmislio!

Slobodan Novaković, *Vreme otvaranja*, KC Novi Sad, 1970, intervju iz 1965, str. 122–125.

Ljubavni slučaj ili Tragedija službenice PTT: uvodna objašnjenja



Une sélection
LES GRANDS FILMS
CLASSIQUES

UNE AFFAIRE DE CŒUR

Interdite aux moins de 18 ans

Un film de Dusan MAKAVEJEV

VISA DE CENSURE N° 2.602

Francuska filmska razglednica, iz 1967 (Ružica Sokić i Eva Ras).

Film je – po Žan Lik Godaru – negde između društva i umetnosti.

Većina filmova plod su pogrešnih napora da se ovo „između“ prevaziđe zauzimanjem određene pozicije.

Opređenije za društvo stvorilo je bezbrojna dela impregnirana državističkom didaktikom – ljudima se pokazuje kako bi trebalo da žive ili se, sa manje ili više spretnosti, nateruju da vide svet na određen način.

Druga vrsta filmova opredeljenih za društvo, nastoji da zadovolji „ukus miliona pušača“, te se u izvesnoj rigidnosti lepota koje pružaju i koje se uvek mogu predvideti, oseća pritisak sile masovnog tržišta.

Asketsko opredeljenje za „umetnost“ nije međutim oslobođeno pritiska. Unutrašnje čistunstvo rođeno u otporu prema spoljnim pritiscima stvorilo je izvestan broj nezavisnih dela, autonomnosti koja se mora poštovati ali i hermetičnosti koja mi je lično uvek bila sumnjiva kao i svaka druga besprekornost. Čista umetnost mora se poštovati kao i aseptičnost bolnice. Kao i apsolutna lepota kristala.

Film *Ljubavni slučaj* treba da bude slobodan od spoljašnjih i unutrašnjih pritisaka. On će to postati na jedan specifičan način, koji nazivamo metodom „otvorenih vrata“.

Iz raskošnih loža specijalnih teataru ljudi su gledali zbivanja na sceni-kutiji, prisustvujući navodno životu u tuđim sobama, iz kojih je konvencijom izvađen „četvrti zid“. Između prizora na sceni i publike nalazila se bezbedna rampa, u stvari rupetina s orkestrom, slično šančevima s vodom koji su opasivali srednjovekovne tvrđave.

Idući ukorak s vremenom, prvo se demokratizovala scena, a zatim se rastočila i sama drama. Teatar je sišao u podrum i džepne dvorane, a na sceni se počelo događati zbivanje kome su nedostajali sad ovi sad oni elementi klasične drame. Konačno se u antidramskom bunt došlo dotle da je gledalac ostavljen bez katarze, a zbivanja na sceni reprodukovala su gledaocu njegovu unutrašnju pustoš i umesto odgovora na pitanja postavljena na početku scenskog zbivanja gledalac je primoran da ih ponese kući, kao pitanja upućena sebi samom.

Scena u krugu pojačala je nesigurnost glumaca, jer su morali da izgaraju na sve četiri strane sveta, a uklonila je i jedinstveni rediteljjev pogled na stvari. Na zbivanje na sceni počelo se gledati iz svih 360 mogućih uglova, pa i više.

Konačno je savremeni razvitak teatra likvidirao razliku između nepredviđenih događaja koji se dese na ulici, u sobi, bilo gde, i zbivanja u teatru: *happenings*.

Smisao koji je stalno nekuda curio iz pozorišta iščezavao iz tekstova, nestajao iz moderne glume, neočekivano se pojavio i prikazao svakom gledaocu.

Kompozicija 1960. broj 2, La Mont Junga (*sic*, Jang; La Monte Young; *Compositions 1960*) sastoji se u tome što se pred publikom zapali vatra. Kompozicija traje dok vatra gori.

Kompozicija 1960. broj 5, istog autora, sastoji se iz puštanja jednog ili više leptirova u publiku. Kompozicija traje sve dok leptiri ne izlete iz sale.

Savremeni gledalac terorisan i izmučen idejom svrhovitosti svega i svačega, dresiran i ubeđen u apsolutnu i višestruku determinisanost svačijeg pa i svakog svog postupka, ne može često da smogne u sebi toliko malo snage i prirodnosti koliko je potrebno da se sa uživanjem posmatra plamičak šibice ili let leptira. Na ovakve kompozicije reaguje izbezumljenošću. Pošto ga nisu nimalo lagali, prikazali su mu samo jedan čin, on se oseća prevaren.

Pomenutu *Kompoziciju 1960. broj 2*, moguće je izvoditi i preko radija. U tom slučaju mikrofoni se prinese vatri što je bliže moguće.

U *Svetu* br. 506, od 3. jula 66, putopisac Jovan Mrkonjić prenosi utiske iz Amana i crta Jordance kako sede pred vodoskokom.

„Jordanci su gostoljubivi. Oni će vas odmah odvesti da slušate – vodoskok, jer za Jordance žubor vode je najlepša i najprirodnija muzika.“

Savremena umetnost, nakon grdnog lutanja za izgubljenim smislom, počinje da se vraća sebi, pronášavši vodoskok pred kojim Azijati uživaju u žuboru i svetlucanju vode.

Izlazak radnika iz fabrike braće Limijer bio je jedinstven film u kome je osnovnu vrednost sadržavao: prizor kao takav. Trebalo je sedamdeset godina melijeveskih lutanja (filmovi a la Georges Méliès, *Le voyage dans la lune*, 1902) da se film vrati jednostavnom gledanju. *Cinéma vérité*, (Ermanno) Olmi, Forman...

Savremeni gledalac počeo je da uživa u prizorima, ne insistirajući na priči po svaku cenu. Od Blazetijevog *Volim, voliš* (Alessandro Blasetti, *Io amo, tu ami*, 1961), preko raznih *Evropa noću* (Blasetti, *Europa di notte*, 1959) i filmova falsifikatora Jakopetija (Gualtiero Jacopetti, pseudodokumentarci, „mondo films“), pa sve do filmova kao što je *Sreća* Anjes Varde (Agnes Varda, *Le Bonheur*, 1965) ili Godarovih.



Scene iz filma (Eva Ras i Slobodan Aligrudić), snimljene u „Palati Veličković“, Admirala Geprata 11b. Jedno od najljepših zdanja u Beogradu (makar u svom prvobitnom izdanju i ambijentu), podignuto pre Drugog svetskog rata, ali i tada kao stambena zgrada, s neeksluzivnim, dvosobnim stanovima za iznajmljivanje. Posle rata nacionalizovana, ali je zadržala istu namenu. U svom novom, „renoviranom“ izdanju, skoro neprepoznatljiva.

Centralna priča filma *Ljubavni slučaj*, iako će se završiti tragično, sadržaće minimum dramatskih elemenata. U toj priči trajaće ljubav dvaju protagonista, telefonistkinje Izabele Mađarice i Ahmeda, geometra.

Biće to obična priča o prostim ljudima koji su se zavoleli, jednostavno doduše, ali vrlo čulno. Njihovi postupci neće imati nikakvog drugog značenja. Gledalac treba da vidi Ahmeda kako pere noge, kako večera, kako miluje svoju ljubavnicu, kako spava. Videće se ona kako se češlja, kako pere noge, kako se mazi, kako daje mački mleko, kako peče pitu. Videće se on i ona, kako ga ona poslužuje vrućom pitom iz tepsije a on peče prste i masti usta, a zatim pljuje koštice, jer je to bila pita s višnjama.

Ono što mi je kao autoru važno to je: da se prikaže autentičan ljudski život, konkretno, i da to bude lepo i zanimljivo za gledanje. Da bude prosto čudno kako je sve to zanimljivo *po sebi*.

Trenuci usamljenosti, nepoverenja i gorčine do kojih će takođe doći u ovoj priči biće prikazani takođe *normalno*, bez ikakvih sudbonosnih nagoveštaja i patnje kakva se neguje u književnosti.

Metoda „otvorenih vrata“ koju sam pomenuo, odnosi se na strukturu filma.

Pored autentične ljubavne priče koja treba da liči na nekakvu dokumentaciju o jednoj ljubavi, bez dramskih radnji i situacija, bez ikakvih specijalnih dijaloga i podteksta, u filmu treba da se nađe mesta i za druge načine filmskog mišljenja i viđenja sveta.

Tu se misli prvo na okvir filma – film će da počne u stilu trilera: otkriveno je ubistvo, traži se ubica, dešifruje se identitet žrtve.

Konstruktivni princip filma *Ljubavni slučaj* biće montaža atrakcija, što znači nizanje i akumulacija ili suprotstavljanje raznih filmskih zanimljivosti. Neka se publika u bioskopu zabavlja, a neka misli posle toga kod kuće.

Osnova filma *Ljubavni slučaj* biće već pominjana ljubavna priča koja treba da bude draga, smešna, čudesna, obična: erotična i pomalo neurotična, kao što su sve ljudske veze. Odnosi u toj mezalijansi biće prirodni, znači bez mnogo razmišljanja, ili sa onim nivoom mišljenja kojim se odlučuju dileme: kafa ili čaj, banane ili breskve.

Film novosti, br. 2, 9. XI 1966.

Prokopati oči u svoje meso: Dijalog o ljubavi (Mak i Raša)

Raša Popov i Dušan Makavejev (1961)



Raša Popov i Dušan Makavejev, „Diskusija o kiču i šundu,“ emisija *Perspektive*, TVB, maj 1968.

RAŠA: Našao sam se pretprošle noći u ponoć u jednoj močvarnoj dolini u Makedoniji. U mokroj masi neba, u indiferentnoj tami zemlje, na slepoj železničkoj postaji, kraj koje je kao upaljena ala slatko probundala dizelica, upitao sam se ko sam ja? Šta sam ja?

Pitanje je dakle (od tebe sam naučio da ga definišem) – kakav je naš identitet?

Prvi odgovor, tamo u noći, glasio je: moja jedinstvenost je u mojoj svesti da sam se odvojio od tame zemljine mase, da sam se odelio od smešno beskrajne svetlosti zvezda. Ali ova moja „zasebičnost“ nije mi dala utehe (sentimentalan prema sebi).

Jer dole iz močvare, sporadično i uporno, kao članovi carskog orkestra, rapavim glasovima su mi se javljale žabe: kroo, kroo, krooo. U takvim mokrim noćima čovek, zahvaljujući jezi, počinje da razumeva nemušti jezik. Zato ću ti prevesti poruke koje su mi iz doline slale žabe. One su govorile. – I mi smo se odvojile od zemljine mase (kroo). I mi smo se otepile od svetlosti zvezda (kroo). I mi smo sentimentalne prema sebi (krooo).

I dišući, slušajući ritam svoga tela, i žabe, i zvezde, upitao sam se – zar je moguće da ima duše, ljudske, zar je uopšte moguće da čovek voli?

Zar ljubav nije samo nešto burnija oksidacija? I zar moj identitet i postojanje to poriču?

MAK: Kako odgovarati na tuđa pitanja pre nego što naučiš da razabiraš svoja sopstvena (i svoje sopstvene odgovore)? Kad je to moje telo tako mutavo. Pred očima mi plazi neka maglica, a u mišićima mi cveta uporno jedan neprijatni elektricitet od koga bih da pobegnem. Pa onda ponavljam sebi: biti, biti, pa dođavola kako to biti hrabar, da se bude kao što nam savetuju, a NIKO MI NE GOVORI U ČEMU TREBA DA BUDE TA HRABROST. Vidim, teoretski, u čemu je moje filozofsko „zglajzavanje“: što čekam da mi neko drugi odgovori. ALI MORA DA U TOME KRV MU MATERINU ima još nešto. U tome očekivanju DA NEKO DRUGI nije samo „pogreška rasuđivanja“. To očekivanje je i izraz potrebe za drugim ljudima i izraz jednog tolikog osećanja napuštenosti da se biva nemoćan. Pred pitanjima o smislu moga života. A PITAO BIH GA PITAM GA PITAM. To očekivanje DA NEKO DRUGI u stvari je i ispovedno ispričano da ja SEBE osećam kao NEKOG DRUGOG pa onda, budući sam, BEZ IKOG, prosto čekam DA NEKO DRUGI, DA MI NEKO KAŽE... Taj NEKO DRUGI, dakle, ja sam, ali u očima mi raste mutni jastuk snova koji zove glavu. Za koga rade ti moji umori? Šta me to tako lepljivo vuče u beslovesno vegetiranje samog sebe. Ko mi je uneo tog krokodila u dušu?

Opet mi je NEKO uneo nešto u dušu. A jedina vrata *moje oči, moje ruke, moja usta*. Kako to stranci ulaze truna gde je nemoguće ući?

Opet elektricitet pod kožom.

Toliko sam puta imao gotovo sumanutu potrebu za nekim drugim bićem. Verovatno kao paravanom, da se ne gledam, da se oslobodim sebe.

RAŠA: Da. Sumanuta potreba za drugim bićem, to je najčešći vid ljudske čežnje. A ta čežnja postoji i u mresilištima. Kad sam gledao u detinjstvu kako navode opštinskog pastuva na ljubav, ovaj plaćeni funkcioner kosmičke reprodukcije se opirao. Da mu pomognu, oko njega su izgradili zabran od debelih greda.

Šta se vidi? Divlji konji bar svoju biološku čežnju realizuju, a kad uđu u ljudsku službu, tad su im potrebni stimulansi. Sećam se da se oko dvadeset ljudi u sumrak motalo oko konja, neki da vide, neki da zapitkuju decu sviđa li im se, a neki da viču na njega.

Kadgod su me kao dete hvatali stariji ljudi da me ispituju o veselim tajnama reprodukcije, ne bi uživali u mojoj sramežljivosti, stavljali su mi do znanja da je ljubav jedinstveni biološki fenomen koji se zasniva na prostom načelu atrakcije i odbojnosti. U mojoj sramežljivosti nalazili su hipertrofiranu odbojnost prema seksu, i u njoj su isto onako sladostrasno uživali kao što su

uživali u posmatranju prejake požude. Ono čemu su me učili bilo je slično novijim teorijama o totalnoj indiferentnosti seksa i o tome da je sentimentalnost samo inhibirana požuda.

I tokom dugih godina mladosti čitao sam, učio, gledao u bioskopima i u stripovima da je seks određivanje sebe u NEKOM DRUGOM. I uistinu, po krajnjoj suštini (koja do nas nikad ne dopire), čovekova reproduktivna čežnja i doslovce jeste želja da se postane neko drugi.

Mi moramo da postajemo neko drugi, jer u tome je smisao proticanja vode rekom, u tome je smisao otvorenog termodinamičkog procesa u nama. A ono što se tebi, i svima nama pričinjava kao prinudno i strašno igranje po naredbama drugih, samo je varka. Taj neko drugi koji sedi u našem biću, iza naših kapija, to smo mi sami, naš jučerašnji ja, koji neće da postane neko drugi, koji hoće da ostane isti. Problem života je dakle, kako postati drugi, a ne ostati isti.

Mi moramo postajati, a ne ostajati.

A dokle god *moramo*, sve dotle smo životinje. Jer suština idealnog biološkog procesa je baš stalna pramena, stalno postajanje, ali prinudno. Čovečnost je u spontanosti. Čovek je spontana životinja.

Krokodila neljubavi nije nam niko uneo u dušu, taj krokodil smo mi lično, naše ja jučerašnje. A najrasprostranjenija koncepcija ljubavi je baš ona koja se zasniva na uspomenama. Koliko li devojaka čuva gomile pisama, čuvaju svoju ljubav u hartijama, jer su pravilno shvatile da je ljubav voljenje nas jučerašnjih. A kad je čovek sam u močvari, tad juče ne postoji.

Pitanje ljubavi, u oplevljenom smislu je zato pitanje: kako voleti sebe današnjeg. Jer samo tako ćemo voleti ono što je oko nas, ono drugo. Samo tako će Neko Drugi ući u nas, i mi postati Neko Drugi, a to je i cilj ne-patnje.

MAK: Razabiram.

Voljenje nas današnjih i nas sutrašnjih u nama današnjim. Ta formula počinje da me budi. Počinjem, pred njom, da se ne osećam kao burmanski slon u kavezu zoološkog muzeja, izložen razgledanju onima koji su platili ulaznicu da ga vide.

Otkuda to monstruozno življenje u jučerašnjem sebi? A jučerašnji ja živeo sam ne tada nego u prekjučerašnjem i tako do samih početaka, uvek je sadašnji bio okrenut prošlom, uvek se pogled raskrećavao kad je trebalo biti i onaj koji je stigao iz prošlosti i onaj koji jesam i koji nastajem.

Verujem nastajanju i procesu rađanja samog sebe. Za to zaista treba hrabrosti, strpljenja i volje.

Pre svega i iznad svega, volje.

A kad bocneš ambiciju, taj u stvari dečji balon, a naduvan aktuelnim ekonomsko-političkim sistemom, otkrije ti se da taj bič koji normalne ljude pretvori u robove – crnce – ima svoje mesto u SISTEMU POTREBNIH LAŽI. San koji plovi mnome pomera mi podmete i ja bih da se ljutim na sebe što učestvujem u ovakvom razgovoru KOJI KAO DA NIČEMU NE VODI.

Dobro, NE ŽIVETI U PROŠLOSTI.

NE ŽIVETI U ALBUMIMA USPOMENA.

Ali.

Kako se postiže to voljenje koje mi tako medicinski preporučuješ? Kakvu gimnastiku da vršim ja ladna riba prema tolikim ljudskim bićima, zaista usamljenik i plitkokontaktan? Kojom pastom da perem zube?

Kako se postiže?

RAŠA: Voljenje se ne postiže. Ono stiže. U tim stvarima čiste prakse ne postoje ideje, pa otuda nema šta da se veruje ili ne. Svaka teorija je besmislena, istinu ljubavi otkrivaju samo rekapitulacije i interpretacije. Nije slučajno što sam u idejama realističkih teoretičara prepoznao svesne

misli onih koji su me u detinjstvu podučavali. Oni su podučavali praktično. Oni verovali nisu ništa. Ni postizali. Oni su legali. I smejali se. A tek posle sam otkrio da su se strašno stideli. I da taj stid njih ne čini plemenitijim i ljudskijim, no da je spleten od straha i mržnje.

I iz toga sam saznao da oni (mi) stalno izmišljaju kako treba imati volje da bi se volelo.

Volje treba imati da bi se vladalo.

Recepte treba imati da se ne bi trovalo.

Paste za zube treba imati da bi se bilo fin.

A ljubav nije ni vlada, ni trovanje, ni finoća. Ona je nešto drugo. Pitam te – šta?

MAK: Ljubav je samo biće stvari.

Jer, može li čovek da bude čovek ako nije čovek koji voli, koji sinhrono diše, drhti i vrišti ili bilo šta inače.

Apsurd na koji su nas trenirali u porodici i u kazamatu-kasapnici mladih svežih ljudskih mozgova – školi – jeste: *živeti objektivno*, biti hladan, BEZOSEĆAJAN (kao salatu preporučivali su doduše „malo finih osećanja“, za ženu, za otadžbinu, itd., ali U STVARI tražen je RASKOL, pažljivo su nalažene pukotine, dubljene, razjapljivane). Ne pristati na to, za nas je značilo zadržati sposobnost plakanja ili velikog plašenja. Biti emocionalan po svaku cenu, slogan je kojim smo odgovorili na tamanjenje mrvica integralne toplote KOJE MORA DA SMO IMALI ili smo je sigurno bar POTENCIJALNO nosili. Pa su ostala samo najjadnija i najgadnija ljudska stanja i očajanja.

Ali jesam za viđenje kompleksa kao u nas useljenih psihičkih tumora, potrebnih društvu i nama, kao most, ali sa biološki neopravdanim živčanim pletivima. Jer organizam nam je potencijalno satkan da funkcioniše. ZNAČI, MI SMO FIZIOLOŠKI POTENCIJALNO ZDRAVI SVAKI DAN. Jer zdrav organizam bolje funkcioniše od iskomplicovanog. Jer priroda PRIRODNO traži jednostavniji put. A u nama čitavo zakrčenje od traženja novih puteva u pravicima u kojima ih pouzdano nema.

RAŠA: Pitao sam se one noći, noći koja otvara pitanja, i noći koja kazuje da je celi kosmos jedno pitanje, pitao sam se ima li duše? I saznao sam da duše nema. Ima samo istine.

Ko zna svoju istinu, taj ima dušu. Ko zna tuđu istinu, taj voli. I zato i sam znam da je ljudski vrištati, i iznositi svoju istinu, davati im priliku da te vole. I u ponoć me je voz odneo na sever, u klisuru, video sam seljake (crne) kako gone crne kosmate bivole, i čoveka sam video dva, kako vise obešeni o uže nad ponorom, u praskozorje, lome kamen, on se survava. To je bila istina. I gledajući u bivole, seljake i obešene kamenolomce, ja sam prestao da budem žaba. Ali to nije bilo dovoljno. I uveče u vozu, pričao sam jednoj devojci šta su mi govorile žabe, i kako sam se osećao s njima izjednačen... radio sam po tvom receptu, vrištao sam pred njom, da čuje moju istinu, da joj dam da me voli time što će me čuti. Rekla je: Vi patite od kompleksa inferiornosti. Nije me čula.

MAK: Razumem: vrištao si pred njom da se čuješ, ne verujući sebi da *si* pored nje, ne verujući uopšte *da jesi*. I život je tvojoj neverici DAO SATISFAKCIJU, jer je to jedino što on ume da radi – da nam priređuje bumeranška samounfštenja ili bumeranška obradovanja, čime krenemo ka svetu svet će nas u refleksu svome, zauzvat obaviti. Kreneš li šakom da hvataš svet on odjednom dobije ruke koje tebe zagrle, prste koji po tebi putuju i žive. Zaroniš li svetu u plave oči, osetićeš kako te upija i ulazi u tebe srećan što se spaja s tobom.

Svetu ne treba nuditi svoju opnu straha u kojoj ušuškani vrištimo, svet prosto treba gledati očima koje smo se usudili da ne iskopamo sebi, kako to inače savetuje Jevanđelje po Mateji. Tada će svet, prosto zadovoljan što ga posmatramo, početi da se proteže pred našim očima i mazi, da

ga još bolje uvidimo, da mu pridemo na domašaj usana. Svet voli da bude subjekt našeg interesovanja, iako mi se ponekad učini da sam tom svetu zaista nepotreban i tuđ, naročito kad posle sveže letnje kiše nehotice smrskam po dva tri puža koji su ispuzali na stazu pred mojim vratima. Ostane samo mala ljigava vest o jednom mom prolasku koji uništava živote makar puževske, makar mravlje.

RAŠA: To s puževima je tragedija čovečanstva. Možda ne što ih uništavamo (jer to je u prirodi stvari), nego što shvatamo da ih uništavamo. Mržnja je pokušaj čoveka da se te tragedije oslobodi, da uništava iako shvata, da bude istinoljubiv. Da se sa istinom miri.

Ako ne treba svetu nuditi svoju opnu straha (a ne treba, jer njome samo umnožavamo strah u svetu), tad je istina ljubavi ona koja smanjuje strah u svetu.

Mak: *Istina ljubavi?* Raste li ona iz prve ljubavi čovekovog uma, *ljubavi prema istini?*

RAŠA: Ne. Ona raste na drvetu čovekove tako često zaslepljene svesti, ona dakle raste na drvetu laži.

MAK: Ne, ona nastaje kad drvo „čovekove tako često zaslepljene svesti“, dakle „drvo laži“, prepozna sebe i shvati da nije *drvo*, da nije dakle *kolac za proburažavanje*, niti stvar koju vatra proždire začas, nego njegov najrođeniji organ i ambasador, kojim plodi, kojim njegovo meso zajedno sa mesom žene koju je izabrao, zajednički *misli* u *naizgled* potpuno beslovesnom drhtanju, koje neuki može da zameni za „vatra koja proždire začas“.

RAŠA: Da.

„Dijalog o ljubavi“, Raša Popov i Dušan Makavejev, *Polja*, br. 57, godina VII, decembar 1961, str. 4–5.

Šta je bilo posle

Bibliografska napomena

Kako neka iole obimnija bibliografija Dušana Makavejeva još ne postoji, ovde navodimo samo neka objašnjenja i predloge za samostalno istraživanje.

Svi izvori su navedeni uz tekstove. U dva slučaja, reč je o prilogima preuzetim iz postojećih knjiških publikacija (Žika Pavlović, Slobodan Novaković), dok ostalo i dalje stoji rasuto po brojnim časopisima i listovima iz vremena SFRJ. U tim izvorima našli smo još nekoliko tekstova, koji nisu ušli u ovaj izbor. Za njihov ukupan broj, samo u periodu 1952–1972, možemo samo da naslutimo da je mnogo veći od onoga do čega smo uspeli da dođemo. To nije uvek neko obavezno štivo: ponekad su to sasvim kratki članci ili tekstovi koji podsećaju na referate, budući da je Makavejev bio veoma aktivan u raznim kulturnim telima i forumima socijalističke Jugoslavije. Ali skoro sve je opet relevantno, bilo direktno ili kao dokument o tom istorijskom periodu, koji nam se i dalje, uporno, obraća.

Неделя, 18 јануар 1959

ОКРУГЛИ СТО "БОРБЕ"



ОМЛАДИНА И ФИЛМ

BORBA, nedelja, 13. I 1959, Okrugli sto „Omladina i film“; Makavejev drugi sleva (sa čašom).

U nekim osvrtima na Makavejeva navodi se kako postoje svega dve zbirke njegovih tekstova: *Poljubac za drugaricu parolu* (1965) i *24 sličice u sekundi* (1960). Ali ovo drugo je edukativna brošura o filmu, koju je Mak priredio za školsku omladinu, u okviru manifestacije Jugoslovenske pionirske igre. Izuzetno duhovito i dobro osmišljeno malo izdanje, ali dakle ne i „zbirka tekstova“.

Uz ta izdanja, obično se navodi i mala monografija *Dušan Makavejev: 300 čuda*, s raznim osvrtima na Maka i tri njegova priloga: „Nevinost bez zaštite“, „WR: Misterije organizma“ i „Slatki film: Da poličeš prste“ (Filmforum i Studentski kulturni centar, Beograd, 1988, priredio Vladimir Blaževski).

Najviše ranih Makovih tekstova sakupljeno je u velikoj, trotomnoj antologiji *Beogradski filmski kritičarski krug*, I–III, urednik Ranko Munitić, Niški kulturni centar, Art Press (Beograd) i Centar film (Beograd), 2002–2007. Tu se nalazi osam njegovih tekstova, od kojih smo neke već imali – u ovaj izbor na kraju su ušla svega dva – samo što smo ih tu našli u preglednijem obliku. Možda bi se u sličnim izdanjima moglo pronaći još nešto. Ali glavni izvor, do daljeg, ostaje periodika.

Navedeni izvori dovoljno jasno ukazuju kakav rad predstoji onima koji se eventualno budu bavili Makom na neki sveobuhvatniji način. Treba proći skoro svu književnu i filmsku periodiku iz vremena SFRJ – što uključuje i kulturne rubrike nekih dnevnih listova (naročito lista BORBA iz pedesetih) – a onda i kasnije. U zavisnosti od motivacije istraživača, to može dovesti i do drugih zanimljivih uvida, nezavisno od Maka, budući da otkriva stanje u jednoj potpuno drugačijoj društvenoj klimi, u prilično dugačkom periodu. Mi smo sledili nit koju je osvetlio *Poljubac za drugaricu parolu*, što nas je odvelo dovoljno daleko, ali bez ambicija da otkrivamo ili predstavljamo nekog drugog Maka, iz neke kasnije faze. Što se tiče onih koji krenu u šire istraživanje – neka je sa srećom!

Sekundarna literatura je prilično velika, mada je uglavnom čine kraći eseji i članci. To nismo mnogo pratili, ali činjenica je da nam se s te strane nije nametnulo ništa naročito prosvetljujuće. Prva ruka, rani Mak lično, bio nam je mnogo uzbudljiviji. Neki izuzeci su već navedeni, bilo u reprintu „Poljupca“ ili ovde. Prvi se ističe makar zbog obima, ako ne i zbog kvaliteta štiva ili autorkine obaveštenosti: knjiga Lorejn Mortimer, *Teror i radost* (Clio, Beograd, 2012), koja pokušava da Maku priđe na celovit način, ali nužno ostaje ograničena na onog filmskog, budući da autorka nije znala za knjigu *Poljubac za drugaricu parolu*, dakle za Makov svet pre 1965, koji nije bio samo filmski. Drugim rečima, nije znala ništa o njegovom ključnom *formativnom* periodu. U „političkim“ stvarima, ili makar u nekim posebno neuralgičnim pitanjima, kao što je raspad Jugoslavije, kao merodavne uzima uglavnom njegove stavove iz kasnijeg perioda – onoliko koliko su joj mogli biti jasni, s obzirom na njeno vrlo površno viđenje ovdašnjeg konteksta. Može biti korisno, recimo, zbog odlomaka iz nekih Makovih intervjuva u zapadnim medijima, koji bi nam inače lako promakli; ali ne znam koji bi se kvalitet još mogao izdvojiti. Zadržavam se na tome, kao na bukagijama, prosto zato što je tako golemo, a prevedeno; a kako dolazi od strane autorke, koja piše o „nekom našem“, to se odmah nameće kao relevantno... Teško.

Zato je drugi izuzetak ono pravo: *Belina sutra* Žike Pavlovića (Prosveta, Beograd, 1983). Taj izvor ostaje neprevaziđen – i to će verovatno ostati još dugo, ukupno gledano, s obzirom na njihov prisan odnos i kvalitet materijala kojim je Žika raspolagao (zabeleženi ili snimljeni razgovori, kojih drugde nema). Reč je o poglavlju „Primalni krik“, str. 213–439, što dakle čini knjigu u knjizi. Izuzetno štivo, ne samo zbog Makavejeva.



Makavejev, kao urednik programa „Konfrontacije“, na prvom FEST-u, 1971.

„Ja kao selektor odgovaram za program kako sam ga sastavio, međutim, svaki autor ima da odgovara za sebe samog. Ja ne mogu da stojim ni iza koga od njih. Svako ima da izguta svoju sopstvenu vatru i da primi svoje sopstvene komplimente. Osnovno iza čega smo stajali, i ja, i direkcija festivala, i ceo festivalski odbor, je da afirmišemo pravo svakog filma da bude javno prikazan. I zato je i došlo do toga da ovaj program – zahvaljujući publici, u stvari – koji je koncipiran da bude prikazan u sali koja prima trista ljudi, bude konačno prikazan na projekcijama na kojima je prisustvovalo i po dve hiljade ljudi.“

Filmske novosti, FEST, Beograd, 1971: <https://archive.org/details/fest71>

Kasniji period: uglavnom intervjui, u tako rasutom stanju da to sad neću ni pokušavati da dočaram. Bilo je i nekih autorskih priloga: tekstova o Ljubi Popoviću (Gradac, 1981), o Ejzenštajnu i Rajhu (već navedeno u „Predgovoru“), najmanje jedan prilog u jednom liberalno-antinacionalističkom zborniku, iz ratnih godina („Smrto ljublj“, 1992, *Druga Srbija – 10 godina posle: 1992–2002*, 2002), možda još nešto. Tu već dospevamo daleko i predaleko od Piljage, ali znamo da se u Makovom slučaju ništa od onoga što je bilo kasnije nije desilo olako.

Poseban zadatak je pronalaženje svih osvrta i intervjua na drugim jezicima. Izdanje časopisa *Filmske sveske*, br. 8, iz oktobra 1969, najvećim delom posvećeno Makavejevu i filmu *Nevinost bez zaštite*, donosi možda prve prevode takvih tekstova koji su se pojavili u nemačkim (*Film*) i francuskim filmskim časopisima (*Cahiers du cinéma*, *Positif*). To se onda samo nastavilo, da bi posle filma *WR* preraslo u „fenomen Makavejev“. Tačnije, nastavilo se čak i posle Makovog potonuća zbog filma *Sweet Movie* iz 1974 (snimljenog u francusko-kanadsko-nemačkoj koprodukciji): pret hodno cenzurisano u Jugoslaviji i praktično oterano iz zemlje, Mak je zbog tog filma pao u nemilost i filmskih producenata na Zapadu.

Ishod je bio oskudni i sve bleđi nastavak njegove filmske karijere. Na to su sigurno uticali i drugi razlozi, neki pomenuti i u „Predgovoru“, pre svega slom celog društvenog konteksta u kojem se formirao i koji je njegovom izrazu, uprkos svim preprekama, davao povezanost i smisao. Mak nije bio jedini prinudno izmešteni umetnik, ali njegova vezanost za matični jezik i sredinu (o čemu govori u nekim intervjuima) očigledno je bila suviše duboka da bi mu omogućila ubedljiv izraz i u bilo kom drugom kontekstu. Još važnije, to nije bila puka pupčana vrpca već uronjenost u kojoj se pred njim otvarala ljudska perspektiva potpuno drugačija od one koju su, na najširem planu, donela nova vremena, taj opšti povratak u malograđansku „normalnost“, slepo povinovanje sprezi „demokratije“ i tržišta – neuporedivo zatucanije od svega što smo imali čak i u najmračnijim trenucima „komunističke diktature“. (Da li se u ono najgore iz tog vremena zaista toliko verovalo?)

Do kraja svog dugog života snimiće još *svega četiri* igrana filma, možda zanimljiva u nekim aspektima, ali inače potpuno irelevantna: prvi od njih čak sedam godina posle *Sweet Movie*, a poslednji još 1992. Taj momenat, ignorisanje od strane zapadnih producenata posle 1974, koji je sam Makavejev znao da podvuče, kao prostu činjenicu, nikad kao izgovor za bilo šta, obično se prećutkuje u ovdašnjim osvrtima, koji ga prikazuju kao veliku žrtvu samo jedne nemani, „titoističkog totalitarizma“ – iako je sve ono najbolje uradio *tada*, a ne u „demokratskom“ i nemilosrdno tržišnom *kasnije*, koje ga je prvo dočekalo na Zapadu, a onda, posle „sloma komunizma“, opet u zemlji. (Naravno, uvek se može reći kako to često biva, ako ste rešili da se igrate umetnika u svetu velikih produkcija, umesto da idete drugim putevima.)

Ali interesovanje se nastavilo, tokom celih sedamdesetih i osamdesetih, a u dobroj meri i do samog kraja. Ne znam da li će neko i pokušati da pohvata sve te osvrte i intervjue, računajući i one televizijske, makar na engleskom i još nekoliko većih evropskih jezika. Ovde, kao primer, navodim samo nekoliko publikacija na engleskom, s posebnim priložima o Makavejevu:

Second Wave: Newer than New Wave Names in World Cinema, Praeger, New York, 1969, November Books Ltd., 1970 (prilog Robina Wooda, 7–33).

Film as a Subversive Art, Amos Vogel, Random House, New York, 1974 (kraći prilog, 153–155).

Film and Revolution, James Roy MacBean, Indiana University Press, 1975 (230–253).

Directors and Directions: Cinema for the Seventies, John Russell Taylor, Hill and Wang, New York, 1975 (228–250).

The Cineaste Interviews: On the Art and Politics of the Cinema, eds. Dan Georgakas, Lenny Rubenstein, Lake View Press, Chicago, 1983, Pluto Press, 1985 (77–86).

Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev, ed. Daniel J. Goulding, Indiana University Press, 1994 (209–263).

Ovome vredi dodati i televizijski intervju sa Džordžom Melijem, poslednjim izdankom prve britanske nadrealističke frakcije (kome dugujemo i jedan fantastičan i urnebesno kratki film o dadi i nadrealizmu, *George Melly's Memoirs of a Self-Confessed Surrealist*, BBC, 1978). Mak u vrlo elokventnom i poletnom izdanju, u dobro vođenom intervjuu, i direktno na engleskom:

Nicely Offensive: Dušan Makavejev interviewed by George Melly, Channel 4, London, 1991, 1–3:

<https://bit.ly/Nicely-Offensive-1>

<https://bit.ly/Nicely-Offensive-2>

<https://bit.ly/Nicely-Offensive-3>

Kod nas, još jednom skrećem pažnju na njegov možda najvažniji snimljeni intervju, s Milanom Vlajčićem, iz maja 1986 (RTS, *Trezor*, „Učesnik i svedok“; ovde već naveden uz tekst o Ejzenštejnu):

<https://bit.ly/Makavejev-Vlajcic-1986>

Tako otprilike izgleda teren koji smo zbog ovih izdanja obišli u jednom brzom prolasku. Iako se dakle nismo bavili biografskim ili kuratorskim poslom, opet smo videli od čega se sastoji ta građa, makar u glavnim obrisima. Sada se vraćamo na *Poljubac* i *Lov na stvarnost*, a ostalo prepuštamo zainteresovanima, u nadi da će to na kraju izaći na nešto dobro ili makar korisno. Ako usput ne bude tako skupo i nepristupačno, utoliko bolje.

AG i SG, 2023.

PS: Pregled korišćene periodike, od 1952. do približno 1972.

Narodni student

Student

Borba

Književne novine

Delo

Polja

Danas (revija, 1961–1963)

Vidici

Savremenik

Gledišta (Film u društvenim konfrontacijama, FEST 71)

Filmske sveske

Film danas

Film novosti

Filmska kultura (Zagreb)

Film (Ljubljana)

Ekran (Ljubljana)

Sineast (Sarajevo)



„Vidim, teoretski, u čemu je moje filozofsko 'zglajzavanje': što čekam da mi neko drugi odgovori. ALI MORA DA U TOME KRV MU MATERINU ima još nešto... Taj NEKO DRUGI, dakle, ja sam, ali u očima mi raste mutni jastuk snova koji zove glavu. Za koga rade ti moji umori? Šta me to tako lepljivo vuče u beslovesno vegetiranje samog sebe. Ko mi je uneo tog krokodila u dušu?“ (DIALOG O LJUBAVI, 1961)

LOV NA STVARNOST:
Izbor tekstova Dušana Makavejeva
(1952–1968)



GARGOJLO PREDSTAVLJA



Štampano izdanje anarhije/ blok 45, 150 str., 12 x 20 cm, septembar 2023. Na koricama, Dušan Makavejev i ekipa (za kamerom Aleksandar Petković, levo, Branko Vučićević), na snimanju filma *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT*, 1967.

<https://anarhija-blok45.net/tekstovi/Dusan-Makavejev-Lov-na-stvarnost-web.pdf>

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright



Dušan Makavejev
Lov na stvarnost
Izbor tekstova (1952–1968)
2023.

Svi izvori su navedeni uz tekstove (razne publikacije, uglavnom iz vremena SFRJ).

Priredili: Aleksa Golijanin i Steva Glušac.

<https://anarhija-blok45.net>

anarhisticka-biblioteka.net