

Душан Макавејев (1932 – 2019)

## СЕКС, ФИЛМ И РЕВОЛУЦИЈА

*Дијалој Бојдана Тирнанића са Душаном Макавејевим*

*За овај разговор све је било брижљиво припремљено, осим пићања. Ја сам набавио један мајнејфон марке „Soundesing“, а Макавејев је пронашао мајнејфонску траку. Ја сам купио један фломасјер марке „Feltip“, а Макавејев није из америке донео довољну количину поменутих сјрава за писање. Пушили смо „Kent“, нишки. Пили смо виски марке „Дони Вокер“ и кафу марке „Нес“, која се зјовљује тако што се већ фабрички припремљена мешавина једноставно сја у млаку воду, а може и у хладну – све зависи од дневне темјерајуре у хладу и од индивидуалној укуса. После смо пили и јиво марке „Туборј“. Јели смо следеће сјвари: блаје пићје, салају од слајкој кујуса нагвену хладним киселим млеком, ресјовани карфиол са јајима, разне врје меса у виду шницли и, разуме се, хлеб наш насушни. Макавејев је јри јуја телефонирао у разне крајеве свеја, а ја сам једанјуишао у WC. Певали су Сајмон и Гарфункел, је Бојана Марјан. Разговор је вођен у реновираном сјану именованој Душана Макавејева.*

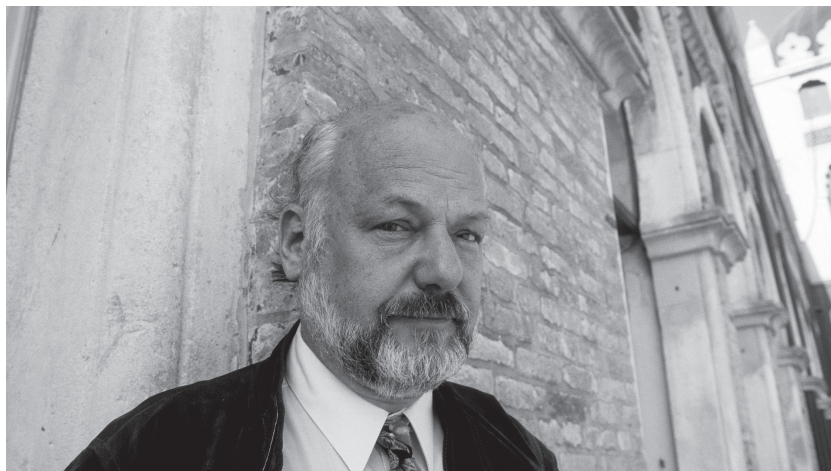
*ТИРНАНИЋ: У шоку јрошој леја бројни јравоверни јурналистиши ошјро су најали јујословенски филм збој јреобиља сексуалној мрака, шврдећи да је недозвољено јо што се у само јридесеј и шесј јроизведених филмова кошјира јридесеј и један јуј у осам јодразумевајућих*

*поза. Но, судећи по увек добро обавешћеном Плејбоју, тих осам поза у тридесет и једној верзији чисти су сиротиња у поређењу са сјајем у светском филму, тј. са прошло-годишњим шаласом филмова који су обрадили све аспекте човекове сексуалне егзистенције од лезбјештва и хомосексуализма до „сјарих, добрих хетеросексуалних односа“, довели у недоумицу оне којима је по закону дужности да рашичлањују симулирање једне „сценске радње“ од фактичке реинсценације једног енигматично-оралног полног односа, те, најзад, до врха најунили касе биоскопских дворана.*

МАКАВЕЈЕВ: Ту треба разликовати две ствари: продор споља који су начинили „андерграундовци“, од продора изнутра који врше млађи холивудски синеасти типа Дениса Хопера.

*У реду: почнимо од „андерграунда“ – није ли он најзначајнији за ошварање филма према новој слободи у приказивању сексуалној живој савременој човека?*

Пре Енди Ворхола „андерграунд“ је био чисти, али ексклузивни аматеризам. Филмовима Енди Ворхола уопште није стало до комуникације са публиком и они личе на његове оживљене слике, не покушавајући да кажу ништа више од онога што се већ види. У *Голом ресиорану*, *Сну*, *Емијајеру* камера једноставно само региструје ствари, а ја сам гледао један филм... заборавио сам како се зове... у коме Ворхолов омиљени глумац Џое д'Алесандро води љубав са неколико жена у невероватно дугачким кадровима и где сви они разговарају о разним стварима, али углавном о стварима које тебе као гледаоца не интересују. Ворхолова слобода је у томе што он има храбрости да приказује односе који су потпуно приватни. У једном тренутку Џое пита једну од жена, ужасно мршаву и ружну, зашто су јој груди мале, а она каже: знаш како је, тешко се живи, ту су деца и те ствари, па ће он опет: да ли твој муж зна да си овде, па онда она тртља о своме мужу – уопште: једна потпуна приватизација која, ипак, добија неке естетске квалитете, било због пажљивог осматрања камере, њеног избора, било због тога што ти људи говоре језиком какав се не среће на филму, било – опет – због потпуног одсуства односа глумаца према камери. У филму *Шева*, који је забрањен, а чије име не значи ону птицу него ону радњу, све је то дато у још ширим размерама: јунаци дуго разговарају о Џонсону и Бобију Кенедију, о изборима, ступају у сексуални однос до кога,



*Душан Макавејев*

међутим, не долази одмах због његове индиспонираности, па онда они то раде извесно време и Вива даје сугестије како да се камера намести да би боље видела и регистровала ствар, после их видимо како спремају храну, како се већ потпуно дрогирани купају, како он покушава да је наговори на орално-генитални однос, како она употребљава његов уд као трубу, како она пева: I am not in the mood for love, како туш цури... Све је то више смешно него узбудљиво, тако да се цео филм претвара у акт особене акције Енди Ворхола, у његов чин, а пошто је он, је ли, уметник, онда је то уметников чин, уметничково дело, уметничко дело, али он све то сматра „производњом„ и врло га је тешко критиковати, јер је већ све унапред свео на крајњи заједнички садржатељ који каже да су неки људи били на неком месту и да се он договорио са њима да их слика. Е, сада: да ли тај филм, уколико изоставимо естетички аспект ствари, има некакав револуционарни значај као чин. У томе постоји један елемент слободе: уколико погледамо по чему се ти филмови разликују од класичне порнографије, онда долазимо до закључка да је Ворхолова предност у томе што је имао смелости да покаже лица својих актера, а ти актери нису баш непознати – то је та Вива, која игра у Шлезингеровом *Поноћном каубоју*, коју интервјуишу за *Њујорк џајмс*, која већ припада естаблишменту, па се зато то претвара у шок који потреса ту апстрактну Америку, тај тамошњи протестантски свет. И даље: Ворхол удара на митове те Америке, па је његов филм *Усамљени каубоји* значајан по томе што се дрзнуо да

хероје америчког фолклора прикаже у једној педерској ситуацији и да тиме деструктивно пљуцне на митологију Запада, да каубојски латентни хомосексуализам претвори у стварни. Али, Ворхол није деструктиван само у односу на свој предмет приказивања, он је то и у односу на себе самог: његови филмови су досадни, монотони, не маре за публику и сигурно је да у будућности неће имати утицај какав имају данас.

(...)

*У исто време, заједно са овим њродорима сексуалне слободе на филмско њлајно, збивају се сличне ствари и у ѡеатру шњо само ѡвори у ѡрилој чињеници да еројско ослобођење савремене умейносњи није ѡлод случаја.*

У позоришту се догађају значајне ствари и мислим да смо ми добро са њима упознати преко БИТЕФ-а: видели смо „Ливинг“, видели смо *Дионизија у 69* „Перформенс групе“, видели смо улични театар Питера Шумана – углавном, најинтересантније ствари. Али, нама недостаје контекст, прави контекст тих представа. Тек је прави и пун доживљај то када видиш момке Питера Шумана на Вашингтон скверу у Њујорку и када ти уопште није јасно где престаје трупа, а где почиње публика, јер – глумци дроњави, публика дроњава; глумци брадати, публика брадата, а они то тако играју да човек лако ускочи у представу, па се то догодило и мени када сам их посматрао једном у друштву Емоса Фогела из *Гроув ѡреса*. Марширали смо тог дана заједно са њима од Вашингтон сквера до Рокфелер центра, од осме до педесете улице. Била је то демонстрација против рата у Вијетнаму и мени су, мислећи да сам и ја један из те банде која лупа у бубњеве и треска звонима, прилазили грађани са тротоара и цсовали ме као поквареног комуњару и црвендаћа. Видети, даље, како „Ливинг“ изводи *Рај сага* у „Бруклин колеџ оф мјузик“ исто је тако посебна ствар. Бар две стотине гледалаца се попне на сцену, десетак од њих се скине и равноправно учествује у сценском ритуалу, а представа се активно распада до те мере да се половина публике досађује, спава, чита новине, излази и улази, јер, једноставно, многи не могу да поднесу ту аутодеструкцију, тај степен самоубиства једне представе која у сваком свом сегменту има програмирано увлачење публике у сценски доживљај. То тамо има сасвим другачији ефект, а исти је случај и када гледаш *Дионизија у 69* овде, у „Атељеу 212“, и тамо, у оној оригиналној гаражи „Перформенс групе“. Изгледа другачије самим тим што човек, да би

дошао до, те гараже, мора да иде још неколико станица метроа ниже према доњем делу Менхетна него што је икада практиковао да иде, а где уопште није препоручљиво ићи сам, нарочито не ноћу, па затим да пешачи још дуго кроз потпуно мрачне улице у којима су некакви неосветљени магацини и где по коловозу леже гомиле напуштених, полураспаднутих аутомобила. Када, на крају, стигнеш до те гараже на дну улице Вустерс, ти представу доживљаваш збиља као светилиште изграђено на ђубрету, изграђено на крају света. Видети их тамо, онако голе, када изводе свој ритуал вере у човека, онај ритуал о покушају превазилажења људских граница, то значи схватити прави смисао те представе: тек тамо праву резонанцу добија, рецимо, онај тренутак када Петрик Мек Дермот устане и каже: ја сам Дионизије, моје је име Петрик Мек Дермот, рођен сам у Ист Вилицу од мајке Марије... То има читав низ резонанци које ван те сцене не постоје. Али, ипак се у тим њиховим гестовима препознаје нешто блиско: Тола Манојловић који, у „Атељеу 212“, каже да је био болестан од шарлаха, заушки, запаљења средњег уха, а воли да једе шљиве, па сам дошао до закључка да оно најавангардније из светског театра постоји равноправно и у нашем сељачком театру који је направио Мома Димић.

(...)

*Ситуација је, дакле, узбудљива на многим сценама, али не чини ли ти се да је она прво постала узбудљива на пољу ликовних уметности где је, десет година раније, по-арти зајочео, између осталог, и са овом врстом, „живојне еротике“ (Веселман, Ворхол, Розенквист и други) која данас доминира савременим филмом и позориштем?*

Да, поп-арт је то започео пре десет година... али, знаш шта је интересно, та Америка је испреплетана великим друмовима и ти тек када изађеш из градова видиш да је фирма једне радње у Квинсу десет пута већа него фирма исте радње у Њујорку, да је фирма велика исто онолико колико и радња. То је зато што ти бесомучно јуриш друмом и та огромна фирма јесте, у таквој ситуацији, сасвим функционална, јер, да је мања, нико је не би приметио при великој брзини. Њен формат, њене јарке боје – роза, жута, зелена, љубичаста – све је то максимално функционално и произлази из самих тамошњих услова живота. Пут ујући тим друмовима, схватио сам да је, на плану уметности, Америка живела у ужасној, а непотребној инфериорности у односу на Европу све до појаве поп-арта.

Поп-арт је прва аутентична америчка уметност која је све америчке пејзаже, градилишта, ђубришта, природу разровану људским активностима, лептирове мреже саобраћајних петљи, „бондовске,, амбијенте аеродрома, препознала као одређене естетске вредности што настају из самих услова живота. Створена је фантастика из саме људске комуникације, из начина људског саобраћања у тој средини. Тако су они први пут створили своју аутентичну уметност, аутентичну зато што је израсла из њихових услова живота. Код њих је раније уметност постојала у музејима где су били обешени у Европи купљени Реноари, Манеи и Дегаи. Друго, код њих, из разлога брзог темпа развитка, не постоји урбанистичка традиција и култура, њихови су градови једно чудо од хаоса, читав њихов урбани пејзаж јесте једна огромна развалина где се стално нешто руши и гради, па мислим да је поп-арт био први креативни гест америчке уметности и баш по томе што је он препознао тај простор као мој, као човеков простор, и кренуо у освајање тог простора за мене, за човека, омогућавајући ми да га и ја препознам.

*Ако је, на једној страни, извесно да њихови филмови настају на искуству које је врло блиско искуству њој-арта, на – дакле – искуству интернационалног порекла и карактера, онда, на другој страни, нема никакве сумње у то да њихова специфичност произлази и из једног локалног, београдског сензибилитета, који је, између осталог, довео до литературе Боре Ђосића или до сликарства Леонида Шејке.*



Човек није птица

Да, неке београдске ствари имају везе са поп-артом. Та веза је у индустријској култури. Оног тренутка када су куће постројене у један урбанистичко-фабрички низ, оног тренутка када је роба у колонијалним радњама поређана по серијама – тог тренутка једна естетика је већ била присутна. Зашто смо ми тога постали свесни пре других? Ја мислим да је, заиста, „Медиала“ ту одиграла велику улогу: сети се оног Шејкиног „процеса Балтазар“, када одеш на ђубриште и понесеш онај артиљеријски рам за показивање растура зрна... како ли се зваше та справа?... па погледаш кроз њега, изговориш реч „Балтазар“ и тог тренутка све оно што се налази у оквиру тог рама постаје слика. Тако нешто су, како сведочи Ејзенштејн, радили већ стари Јапанци, али – са трешњевим дрветом у цвату! Шејка је то радио са мање лепом стварношћу и ја се заиста питам откуда нама та способност препознавања стварности као естетичке чињенице. Мислим да је код нас та особина добрим делом настала зато што смо ми, као што је то већ више пута речено, рођени у једној монархији чији је краљ убијен док смо ми били још деца, затим смо доживели један фашизам, па један грађански рат, па једну револуцију, па снажан утицај СССР-а после рата, који нас је обојио једним врло руским типом социјализма са својим монохроматским периодом црвене боје и равних плоха (новине без фотографија – плоха, униформе без украса – аскетизам) па, најзад, један период тражења нашег специфичног пута у коме смо се отворили према свету. У тој серији историјских ломова ми смо упознали законитост о пролазности друштвених система, док смо, на другој страни, као једину константу открили оно што се зове конкретним светом, светом наших људских живота, светом наших рођака и пријатеља, светом опипљивих предмета које Бора Ћосић зове артиклима и које ми купујемо за потребе јела, одевања, становања и сл., или које производимо за потребе јела, одевања, становања и сл. других људи. Осим тога, ми смо, одмах после рата, учествовали у крчењу рушевина, зидању нових фабрика, у радним акцијама, и, уопште, у једном индустријском процесу, у једном „кинеском искуству“ у приближавању мисаоног и ручног, хтедох рећи: мануелног рада. То искуство је све друго само не апстрактно и ми смо постали свесни тога људског ланца, тог ланца људских руку у процесу индустријског рада, његове социјалне природе, а, осим тога, постали смо свесни и његове естетичности. Добро – кажеш ти – хиљаде и хиљаде људи рмба од јутра до сутра и не пада им на памет да своју работу сматрају естетичком делатношћу.

У томе је кључ: ми смо се добровољно – акцијашки – бавили тим радом и били смо ослобођени логике осмочасовне радне принуде која онемогућава да се у раду види било шта везано са уметношћу: радници-песници ретко пишу о металу, пишу о цвећу. Нама, међутим, није било тешко да у људском раду пронађемо елемент лепог и тиме потврдимо ону Марксову мисао да човек, производећи потребне му предмете, не може а да у исто време не производи и корисно и лепо. Значи: лепота, као естетички квалитет људског рада, проистиче из саме људскости тог рада – функционални предмети нису леви само због своје функционалности и корисности, већ и зато што су их људи произвели. Сваки производ људског рада има вредности у процесу људске комуникације, а једна од карактеристика те комуникације јесте и естетичност.

*Значи, тај процес откривања естетичности рада проишао је из вашеј непосредној радној искуства?*

Да, али не треба заборавити како смо имали и ту срећу да у време почетака студија, негде у педесетим годинама, у тим антидогматским данима, сусретнемо предратни надреализам, да нам до руке дођу часописи као што су *Надреализам данас* и *овде*, алманах *Немојте*, комплети *Сведочанства*, предратни *НИН*, предратни *Данас*, те да, тако, упознамо плодну, богату и значајну активност београдских надреалиста у разбијању језика и у разбијању устаљеног начина мишљења. Све је то деловало на нас и не само да смо постали, да тако кажем, видовити, него и – имуни, па нас никада нису сувише узбуђивале, рецимо, оне полемике о реализму и модернизму.

*Врло брзо после стицања ових искустава јочео си да режираш филмове – шта је тада било кључно ишћање твој филмској анијману?*

За мене тада није постојао проблем тзв. стварносне оријентације и само сам чекао када ћу моћи да радим филмове као што је *Осмех б1*, када ћу у свом филму имати ознојена и прашњава лица, када ћу да престанем да правим филмове о сликама, пчелама и голубовима – филмове какве су ми у прво време једино давали да радим. Чим сам добио прилику да радим без сценарија одјурio сам на ауто-пут и сликао праве људе, људе који имају праве ране, прави зној, који се килаве са правим цементом, чупају право





*Љубавни случај или Траједија службенице ПТТ-а*

корење, или се купају у правом блату, као они сељаци који, узгред буди речено, то раде и дан данас. Мој поремећај тада био је у томе што сам веровао да, без обзира на то што правим тзв. стварносни филм, имам право да померим ауто-пут двесто метара у десно, ако гледамо од Београда према Скопљу, па да изгледа као да је друм налетео на право блато иако је истина то да је он саграђен поред тог блата и да то блато, без обзира на моје монтажне вицеве из *Осмеха 61*, није још затрпано. То значи да мој – однос према стварности никада није био у обавези служења тој стварности: део те стварности јесте и оно што ја чиним и оно што ја желим да начиним од те стварности. Наравно, то не значи да сам ја тимофејевски сматрао како стварност треба приказивати улепшано и романтично, него, напротив, да ја могу, истовремено, паралелно, ту стварност да прикажем и каква она јесте и каква ја желим да буде. У ономе што приказујем, из начина како ја на то гледам, како томе прилази моја камера, види се да ли ја то волим или не, да ли ја то и како желим да променим. Значи да сам ја већ 1961. године правио прве експерименте са једном вишеслојном стварношћу, али не на онај начин као када се, на пример, приказује, све на гомилу, један заљубљени пар, атомска бомба, рекламе, војна музика и којешта друго, а све у једном грчевитом монтажном ритму, па се то онда назива поливалентном визијом ... или, како

се то зове... богатом визијом савременог света у његовим противуречностима. Не. Ја сам желео да приђем људском лицу, аутентичном људском животу, али да ту слику живота тако сложим у једну ширу целину како би се из ње – целине – видело и нешто више: мој однос према људима које сликам, њихов однос према мени, њихов однос према сопственом раду – један комплексан живот, један вишеслојни свет.

*Сваки твој филм јесте један „љубавни случај“ – то је њихова прва доминантна карактеристика. Но, друга ми се чини још интересанијом – искључиви јунаци твојих досадашњих филмова јесу радници. Зашто?*

Врло сам задовољан што си поменуо раднике: мислим, наиме, да је много мање опасно приказати на филму голу женску, него приказати како живе радници. У ствари: најопаснија ствар је говорити о радницима, па је чак и код нас, у социјализму, то акт који се врло тешко оцењује. Подсетићу те на оне дивне текстове које су неки младићи објављивали у *Стидугенију*: били су то магнетофонски записи о животу наших радника који су говорили о туберкулози, о курвању, о платама, о животу са женом и децом, о животу на радном месту. Ти су текстови сматрани скандалознима иако нису учинили ништа друго осим преношења живих комада регистрованог дијалога са простим, обичним радним људима. Ја сам се, правећи свој први играни филм, са задовољством упустио у једну тему сличну тим записима и могу да кажем како ми се чини да су најсочније, најреалистичније ствари које смо ми добили у филму *Човек није тица* оне кишне борске улице, онај стан Барбуловића из агломерације, она пијаца, кафана „Црни врх“ – дакле, све оно што је било аутентичан снимак аутентичног живота. Ту доста заслуга има Александар Петковић који је у тај живот ушао једном живом камером, камером чији поглед опипава ствари, камером чији поглед милује предмете, камером која даје једну лепљиву фотографију где се сви предмети налазе у некаквом флуиду, а тај флуид јесте чиста еротика фотографије, то је оно када имаш утисак да ствар можеш руком да дотакнеш. Био сам врло задовољан критикама које су говориле о тој опипљивости стварности, о тој опипљивости живота у филму *Човек није тица*.

(...)

*Главна јунакиња филма Љубавни случај... ѿрезива се Гароди, а ѿстоји и један Роже истој ѿрезимена који размишља о „реализму без обала“, ѿа, ако је коинциденција већ ѿаква, онда: није ли ѿвој дрући филм ѿокушај да се измени класични ѿоредак чињеница у једној класичној ѿричи о класичном ѿубавном односу?*

У том филму трудио сам се да укинем хијерархију вредности. Онај систем који каже: људи су величанствени када се венчавају, бедни када се разводе, беспомоћни када се свађају. Ако схватимо људе као бића слободног избора, онда видимо да то није тачно: они могу да уместо свађе изаберу нешто друго, али, будући да бирају свађу, тај њихов избор добија значење неминовности, а збир тих неминовности доводи, у филму *Љубавни случај...*, до њене смрти, до смрти Изабеле Гароди. Ти избори-неминовности, ти трагични тренуци, објашњавају читав Изабелин живот и, уједно, одређеним сазнањима, и Ахметов живот, и живот нас који све то посматрамо, па, ако је већ то тако, нисам имао никакву потребу да останем при оним класичним „вредностима“, које се сматрају једино вредним сликања: оно када се људи лепо обуку, оду код матичара, а после се смеше у фото-апарат. Ја мислим да је посао уметности у социјализму да ради исто оно што и сам социјализам: ако је социјализам једно друштво које треба да уништи грађански свет са његовом хијерархијом вредности и да врати у човекову сферу људски рад, да хуманизује љубав и ослободи је механичко-трговачког односа, да сваком појединцу врати креативност, онда је наш посао да у том социјализму будемо присутни са својим стваралачким филмом и да, на тај начин, помогнемо људима-гледаоцима да схвате, да препознају себе као ствараоца у сваком свом аутентичном људском тренутку. Јер, човек не може, а да не буде стваралац. Чак и ако мрзи свој исцрпљујући рад. Чак и ако је глуп. Чак и ако је малограђанин који живи у некој својој лажи. Човек увек осећа потребу да ствара и ту је, на пример, битни корен појаве кича: пошто, због овог или оног, човек не може да буде пуни стваралац, пошто је спречен у томе, он се окружује оним сликама са лажним заласцима сунца и лажним пахуљицама снега, јер му те слике говоре да је лепо бити просечан, да је лепо бити ограничен, да је лепо што живи у своја убога четири зида. Те слике су, зато, лепе, лепе упркос томе што су ружне, оне су пуне људске несреће, оне су, у ствари, један плач човеков,

једна чежња човекова да се буде универзалан, чежња за лепотом. Дакле: човек не може а да не буде стваралац и наш посао је да ту судбину човека-ствараоца освешћујемо, да човека чинимо осетљивим на његово сопствено стваралаштво. То је, да закључим, значај укидања хијерархије традиционалних вредности у филму *Љубавни случај*...

*Филм који ујраво припремаш, WR или Мистерије организма представља, у формалном смислу, надовезивање на Невиноћ без заштитне, али нема никакве сумње у то да везивање његове темејике уз животи и дело Вилхелма Рајха представља у ствари покушај новој поједи на бивне проблеме животи јунака филмова Човек није титица и Љубавни случај.*

Пошто је рад на овом пројекту још у оној ровитој фази када је све неизвесно, не бих желео да говорим о томе шта ће представљати тај будући *WR или Мистерије организма*. Говорићу само о инспиратору тог филма, о Вилхелму Рајху. Тачније: о једном сусрету са Ерихом Фромом. Имао сам прилике да прошле јесени проведем у Локарну два дана са Ерихом Фромом. Ја сам се већ раније сусретао са њим, а био сам један од оних студената психологије који су код нас први пут скренули пажњу на његова дела. Овог пута сам га потражио да бих нешто више сазнао о Рајху, јер Фром и он су били у истој партијској организацији у Берлину и између њих је још у то време било некаквих полемика, но, како су ти текстови штампани само на немачком језику, знао сам једино то да је Рајх био врло критички настројен у односу на Фрома. Неки људи су ме, поред тога, већ раније упозорили да није далеко од истине становиште по коме се Фром у *Здравом друштву* и *Бектву од слободе* опширно инспирисао Рајховом *Масовном психологијом фашизма*, која је написана седам година раније од *Бектва од слободе*. Рајх је у човековој потиснутој сексуалности видео корене оног дивљег мистицизма који постоји у свим тоталитарним режимима и ту појаву је објашњавао као израз виталне човекове потребе да се ослободи опресивног сексуалног стања, па да, макар и тако, деформисано и нељудски, иживи своју потиснуту сексуалност, да је иживи чак и онда када му је она социјално потпуно блокирана, да је иживи кроз злочин, да је иживи кроз покоривање ауторитетима, да је иживи кроз један страшан „систем емоционалне

куге“ – како је Рајх називао болесне друштвене организме типа фашизма и стаљинизма. Све се то појавило и код Фрома протумачено, тј. преведено на један блажи језик социјалне психологије, са терминима који нису више тако дивље сексуални као код Рајха, па се чини да је, с једне стране, Фром пронашао „цивилизовану форму“ да се те идеје изразе, – јер, начин на који их је Рајх изражавао био је такав да је он доживео да му спале књиге, да га закопају у помрчину макартизма и да га оставе да скапа у затвору – али, с друге стране, неки људи с правом називају Фрома дехидрираним, осушеним Рајхом. Фром ми је отворено рекао да он сматра како је увек био бољи марксиста од Рајха, како је овај – иако „бриљантан“ – био прилично површан и надмен, а како му је главна особина била то што је веровао како боље од свих осталих зна како се раде оне ствари. Али, од Фромових изјава о „јадном Вилију“ много су занимљивије Фромове оцене сексуалне револуције. Ја сам сматрао да је сексуална револуција, која се збива тридесет и пет година након појаве Рајхове књиге *Сексуална револуција*, пуна потврда његовог пророчанског писања и мишљења о томе да долазак револуције нужно мора да означи и сексуално ослобођење, да револуција није револуција без продора у сфери љубави. Међутим, Фром је на ово реаговао врло негативистички, јер сматра да је све то само наставак грађанског друштва, да су то само нове консеквенце једног потрошачког начина живота. Наиме: док је, почетком века, викторијанско грађанско друштво, са својим идеалима штедње, чувања и економичности, захтевало да човек на плану секса чува невиност и чува брак, што је, у ствари, било пандан штедљивости у економици и банкарству, дотле данас једно потрошачко друштво, чији је основни принцип: троши сада – плати касније, ослобађа секс пилулама и моралном толеранцијом зато што се и он може појавити у виду врло пожељног и потрошног артикла и тиме се укључити у основне законе производње капиталистичког друштва. Дакле: све што волиш, узми одмах и одмах – потроши! Фром сматра да је то отуђен однос, да ту нема дубоких људских веза, да је то само јурњава за задовољствима и да је сексуална револуција савремене омладине наставак отуђеног живота потрошње у грађанском друштву. Покушао сам, знајући да верује у аутентичне људске односе као у једину праву могућност живљења, да га преобратим, али имам утисак да није уопште био склон да прихвати моје аргументе о томе да и оваква сексуална револуција много значи јер

представља једно ослобођење у процесу кружења информација и ослобођење у начину понашања. Ја искрено верујем да је данашње понашање младих нешто што је дубоко у супротности са грађанским друштвом и са људским отуђењем, да је то живот много ближи људским потребама, да се сада у сфери секса појављује оно ... како беше?... од свакога према његовим могућностима, свакоме према његовим потребама. Ја мислим да је грађанско друштво толико избезумљено сексуалном револуцијом зато што се у његовом окриљу појављују неке ствари које је обећавало тек комунистичко друштво. Фром ми је жестоко опонирао тврдњом да сада има доста вулгарних марксиста који тврде да је прави начин револуције у ствари један бесомучни промискуитет и да се права револуција изводи што интензивнијим и што чешћим сексуалним односима. Он ми је чак показао неки левичарски немачки часопис који пише да је групни брак, и што слободнији сексуални живот најефикаснији начин помоћи револуцији у послу уништења грађанског друштва. Фром, пак, мисли да је то најбољи начин да се људима скрене пажња са револуције тако што ће им се омогућити да им буде лепо у једној тоталној забави. Сада, када поново размишљам о том сусрету на језеру Мађоре, мислим да се догађа и једно и друго. Јер, нема ствари која се појавила у грађанском друштву, а да оно то одмах није искористило у своју корист помоћу огромног система заваривања и прецизним бацачима маглених завеса – ако су се чак и комунистичке партије претвориле у вентил сигурности западног света, зашто се то онда не би могло догодити и са сексуалном револуцијом? Али, добра страна ствари је у томе што у сексуалној револуцији има довољно елемената које је немогуће контролисати и који стално врше продор у правцу спонтаности што, по природи ствари, увек мора да се судари са репресивним системом норми, а исти том згодом пуца по свим шавовима јер је толико ригидан да није у стању да реагује на оно што се непредвиђено збива. Ето, о томе ће, можда, говорити мој нови филм.

(Делови разговора пренесени из часописа *Савременик*, свеска V, мај 1970, стр. 462-473, објављеног под насловом ДИЈАЛОГ О ФИЛМУ, *Секс, филм и револуција: Душан Макавејев*)