

Sanja Lazarević Radak*Balkanološki institut SANU, Beograd*

sanjalazarevic7@gmail.com

**Jugoslovenski „crni talas“ i kritički diskurs:
preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i
anticipiranje krize***

Apstrakt: Preispitujući predstave društvene stvarnosti o kojima tzv. „crni talas“ govori jezikom slike izdvajam njegove najznačajnije teme: revizija posleratnog stanja; simptomi alijenacije u jugoslovenskom društvu; tematizacija slobodne ljubavi; problem alteracije i marginalizacije. Koristeći jezik slike, one ukazuju na osetljive tačke jugoslovenskog društva, preispituju koncepte na kojima je društvo zasnovano; poigravaju se s istorijskim narativima iznova ih čitajući, te tako ukazuju na prikrivenu krizu i anticipiraju složene ekonomske i političke probleme.

Ključne reči: jugoslovenski film, crni talas, kritika, realni socijalizam

Ka određenju „crnog talasa”

„Crni talas“ se određuje kao izraz bunta jugoslovenskih sineasta protiv prevladajuće politike realnog socijalizma. Nastao šezdesetih godina dvadesetog veka, a podstaknut trendom novog talasa i estetikom „crnog filma“ (*film noir*), dovodi se u vezu s cenzurom, diktaturom, žrtvama intelektualnog i ideološkog progona, te se njegova estetska i značenjska dimenzija potiskuju u drugi plan. U javnosti figurira kao dokaz o teškoćama realnog socijalizma, pre nego kao oblik umetničkog izraza, pa se događaji u vezi s premijerama filmova i njihovim zatvaranjima u „bunker“ koriste kao upotrebljive činjenice o istoriji jugoslovenske kinematografije. Namera sineasta crnog talasa bila je traganje za novim oblicima umetničkog izraza koje prati estetizacija nezadovoljstva društvenim stanjem. Oponiranje realnom socijalizmu postizano je ukazivanjem na pukotine u idealizovanoj slici socijalističkog sistema: skretanjem pažnje na nezaposlenost, maloletničku delikvenciju, prostituciju, ekonomsko siromaštvo, marginalizaciju etničkih grupa i osoba s posebnim potrebama, uporedo s prvim tematizacijama homoseksualnosti, naturalističkim scenama seksa i upotrebe opijata.

* Članak je rezultat rada na projektu „Dunav i Balkan: kulturno-istorijsko nasleđe“ 177006, Balkanološkog instituta SANU koji finansira Ministarstvo nauke i prosvete RS.

Predmet ovog rada je preispitivanje reprezentacija društvene stvarnosti o kojima crni talas govori koristeći jezik slike. Oslanjajući se na vezu između ideologije i umetnosti, u radu izdvajam četiri teme koje dominiraju filmovima crnog talasa: 1. društveni problemi nastali po okončanju Drugog svetskog rata; 2. simptomi otuđenja (alijenacije) u socijalističkom društvu koji se prikrivaju diskursima o „progresu“ i „boljoj budućnosti“; 3. tematizacija „slobodne ljubavi“ koja u vulgarizovanom obliku reflektuje odnos političke elite prema onima koji nisu „vršioći vlasti“; 4. kritika statusa margine u jugoslovenskom društvu. Ove teme ostaju prisutne u svim ostvarenjima crnog talasa, a zapleti pojedinačnih filmova se najčešće koncentrišu oko jedne od njih, dok se ostale teme eksplicitno ili implicitno granaju kroz čitav filmski narativ, omogućujući uvid u kompleksnu predstavu društvene stvarnosti.

Naime, revizija posleratnog stanja reflektuje se u tematizaciji otuđenja, smrti, (ne)rođenju Jugoslavije, marginalizaciji; otuđenje se susreće i prepliće sa tematizacijom seksualnih sloboda, dok svaka pojedinačna tema sadrži fragmente druge, te se tako tema marginalizacije prepoznaje u filmovima čiji se centralni narativi tiču seksualnih sloboda, revizije rezultata revolucije, otuđenja i slično. Ovako shvaćene teme crnog talasa ne treba shvatiti poput grubih kategorija jer jedna nikada nije slobodna od druge i obratno, te one čine međuzavisne elemente koji omogućuju nastanak polemičkog i kritičkog jezika crnog talasa. Film je shvaćen kao konstrukt u kojem se prepliću različite umetničke prakse, tvoreći vlastiti jezik koji se može analizovati poput teksta (Savčić 2008, 46). Iz tog razloga, tragram za društvenim značenjima koje ovi filmovi ispisuju, pristupajući im poput gledaoca-kritičara koji prevodi slike u tekst smešten na ambivalentni prostor između ideoloških ograničenja i slobode stvaranja.

U radu je analizovano tridesetak filmova što čini mali deo ukupne zaostavštine crnog talasa. Odabir filmova je zasnovan na: 1. pažnji javnosti koju su privukli i osudi koju je državni vrh izrekao o njima (zatvaranje u bunker, suđenje, zabrana rada, hapšenje); 2. na ovo se, logično, nadovezuje interesovanje koje su podstakli kako među filmskim kritičarima, tako među publikom koja je neke od tih ostvarenja prvi put imala mogućnost da pogleda dvadeset pet godina nakon njihovog nastanka. Stoga su filmovi poput *Plastičnog Isusa* Lazara Stojanovića, *Ranih radova* Želimira Žilnika i *WR Misterije organizma* Dušana Makavejeva, detaljnije analizovani od nekih drugih ostvarenja čija estetska i polemička vrednost ne zaostaje za njima; a tome se kao podkriterijum može dodati i njihova zastupljenost u savremenim filmskim kritikama i brojnost naučnih radova koji su im posvećeni; 3. poslednji kriterijum se zasniva na njihovom kritičkom tonu, ali je odabir filmova ostao ograničen obimom rada koji ne dopušta da analiza obuhvati sva ostvarenja koji je zavređuju.

Kinematografska pozadina „crnog talasa“

Najbližim srodnikom „crnog talasa“, smatra se *film noir* ili „crni film“ koji se javlja tokom Drugog svetskog rata, postajući pomodan pedesetih godina dvadesetog veka. Umesto mjuzikla i ljubavnih narativa koji se okončavaju *happyendom*, na scenu stupaju teme razočaranja, depresije, pesimizma, alijenacije i korupcije. (Anti)heroji ovog filma su kriminalci, često sociopate, među kojima se izdvajaju ratni veterani, političari, zavodljive prevarantkinje i drugi, moralno ambivalentni likovi. Filmski narativi su eliptični, nelinearni, fraktalni i kompleksni da bi poslužili kao metafore cinične perspektive života. Vizuelna strana ovog filma je ekspresionistička, odlikuje ih duboki fokus, vertikalni pre nego horizontalni ugao kamere, te se radnja odvija u zamračenim prostorijama ili slabo osvetljenim ulicama. S druge strane, *new wave* ili *film nouveau* koji se javlja između 1950. i 1970. godine istražuje nove tehnike snimanja i zasniva se na ideološkim i političkim stavovima samog reditelja. U celini, ona označava pokušaj raskida između dominantnih tema/ideologije i filmskog stvaraoaca.

Kasnih šezdesetih godina, u jugoslovenskom društvu se javlja nezadovoljstvo društvenim statusom koji, po pretpostavci, proizlazi iz nedosledne primene Marksove teorije na takozvani realni socijalizam (Kirn 2012, 250–260). Od pedesetih godina dvadesetog veka, filmski umetnici dobijaju slobodan status i mogućnost korišćenja studija, laboratorija i filmskih klubova gde se mogu nabaviti instrumenti potrebni za rad (Popović 2003, 53). Međutim, činjenica postavljanja zabrane javnog prikazivanja filma koja, u poređenju s praksama u drugim zemljama smeštenim iza Gvozdene zavese, deluje kao metod „plišanog komunizma“, i dalje svedoči o prisustvu zabranjenih tema i osetljivih mesta u političkoj stvarnosti Jugoslavije. Termin „crni film“ ima poreklo u seriji poljskih dokumentarnih filmova pedesetih, u češkom crnom talasu i francuskim filmovima crnog pesimizma tridesetih godina. Za razliku od zvanične partijske kritike i njenih narativa, ti filmovi preispituju primenu socijalizma u praksi, uspevajući da realizuju kritički diskurs i redefinišu estetske termine koji su dominirali takozvanim partizanskim filmom (Kirn 2000, 16). Zato se crni talas može shvatiti i kao reakcija na prve dve decenije jugoslovenske kinematografije koje su obeležene apologetikom partizanske borbe. Tematizacija ove borbe dominirala je jugoslovenskom filmskom scenom sa propagandističkom svrhom, beležeći „razvoj zemlje“ i šireći poželjno mišljenje o partizanskoj borbi u zemlji i izvan nje. Borba za slobodu predstavljena je kao početak političke odiseje koja vodi ka uspostavljanju jedinstvenog ideološkog sistema (Zvijer 2009, 58).

Istorijski kontekst i posleratna revizija društvenih odnosa

Crni talas se, nasuprot partizanskom spektaklu, hvata ukoštac s temema koje su izopštene iz jugoslovenskog javnog diskursa. One obuhvataju unutrašnju podjelu društva, „tamnu stranu“ socijalističke izgradnje, predstavljajući složeniju sliku društva od one koju nudi propagandistička kinematografija. Antagonizam na koji se nailazi, već u prvim danima stvaranja „druge“ Jugoslavije, svedoči o politički, ideološki i klasno raslojenom društvu (Pavlović 2004). Podjela na četnike i partizane, među čijim liderima je vladao antagonizam još od 1941. godine, postaje povod za političke obračune (Popović 2002, 99). Jedan od prvih filmova koji uvodi četnike u filmski diskurs predstavljajući ih na ambivalentan način – kao ljude među kojima se izdvajaju crne i bele figure jeste *Praznik Đorđa Kadrijevića* iz 1967. u kojem četnika portretirše kao seljaka u uniformi. Inat, vlastoljubivost, koristoljublje, bahatost, nehumanost, neznanje postaju ljudske osobine i deo psihologije gomile koja nema ideološko opredeljenje (Ognjanović 2008, 307). Motiv obračuna između četnika i partizana prisutan je u filmovima *Zaseda* (1969) Živojina Pavlovića i u *Lisicama* (1969) Krsta Papića. U ovom kontekstu se izdvaja i film *Hajka* Živojina Pavlovića, ali s obzirom da je ovaj, dramskim vrtlozima i onirizmom, bogati film snimljen tek 1977. godine, njegovo svrstavanje u crni talas čini se problematičnim. Portretisanje pojedinca koji, u ime političkih ubeđenja, ekonomskih interesa i sklonosti ka patološkom vezivanju ubija ljude u okolini šume u kojoj živi, predstavljeno je u filmu *Čovek iz hrastove šume* (1964) Miće Popovića.

Uparedo s političkim podelama, uvođenje različitih oblika kontrole građanstva i nastojanje da se uspostavi tržište na osnovama sovjetskog sistema, dovode do formiranja privrednih jedinica čiji su uslovi bili takozvani prinudni otkup koji je podrazumevao uzimanje onoga što su nekada proizvodile porodice kao relativno nezavisne jedinice na seoskim imanjima. (Popov 2002, 72). Izvedena je *Nova agrarna reforma* kako bi se ukinuli veći posedi i izvršila regionalna i etnička preraspodela stanovništva. Određivanje maksimuma podrazumevalo je oduzimanje zemlje od krupnih, srednjih, pa čak i sitnih vlasnika. Posedi su podeljeni poljoprivrednim ustanovama i kolonistima što je izazvalo unutrašnje napetosti među seoskim stanovništvom. Jedan od filmova koji tematizuju uzroke i posledice slobodnog otkupa je *Doručak sa đavolom* (1969) Miroslava Antića. Paljenje žita, „krađe“ vlastitih dobara iz magacina, posleratno siromaštvo udruženo s prevarama, podmetanjima i potkazivanjima rezultuje otkrivanjem naličja prvih godina jugoslovenskog socijalizma. *Crveno klasje* (1970) Živojina Pavlovića zasnovano na motivima romana *Na kmetih* Ivana Potrča, prikazuje obavezni otkup u Sloveniji i formiranje zadruga, „zemlje bez kulaka i špekulanta“, otkrivajući paralelne kontekste, one u Vojvodini i one u Sloveniji.

Okončanje ekonomske zavisnosti od Sovjetskog saveza i istočnog tržišta označilo je i kraj bliskih političkih veza s tim delom sveta. Sredinom jula 1949. formiran je Goli otok na kojem su nekadašnje pristalice politike Informbiora „prevaspitavane.“ Iz Jugoslavije je nelegalnim putevima izbeglo i do dvesto hiljada ljudi koji su bili pristalice, ili su dovedeni u vezu s pristalicama Staljinove linije (Pavlović 2004). Po oslobođenju iz nekog od logora, bivši osuđenici su imali poteškoće da dođu do posla i socijalno se integrišu. Ostajali su na margini dok su ih pratila teskobna sećanja i uvid u relativnost vrednosti koje je donela revolucija.

Ako, kao jedan od paradigmatičnih ratnih filmova koji se bavi odnosom između čoveka i nasilne smrti, uzmemo film *Tri* (1965) Aleksandra Petrovića i Antonija Isakovića, prepoznavamo civile žedne krvi i prisustvovanju javnim pogubljenjima, ljude spremne da potkažu, da optuže nevinog, da se narugaju ili u optimističkom svetlu sagledaju smrt kao „ono“ što im se još uvek nije dogodilo. Stanovništvo je potkupljivo, licemerno, a mase kao da čekaju gladijatore u areni. Pretpostavka da će se posle iskustva okupacije ljudi promeniti, shvativši vrednost života, pokazuje se kao naivna ili površna. Filmovi crnog talasa prikazuju tragičnu stranu „pobede“. Umesto slobode, usledila su nova hapšenja, provere političke i ideološke „podobnosti“, potkazivanja, rečju, nastaje posleratni kaos i inverzija predratnih očekivanja. Na mesto straha od okupatora, prepoznaje se strah od oslobodioca. Unutrašnje podele koje vode egzekucijama, oduzimanju građanskih prava i naseljavanju životnog prostora, takozvanim stanarima, mahom borcima NOB-a, i delimično stanovništvom koje se doselilo u gradove usled potrage za ekonomskom sigurnošću, ironično su predstavljene kao „prelazne faze“ u izgradnji socijalističkog sistema koji treba da omogući jednakost i blagostanje. No, dok svi ne postanu jednaki, neki će biti jednakiji od drugih.

Po Bogdanu Tirnaniću, „upozoravajuća predigra crnog talasa, koja nagoveštava sve izraženiju tenziju između državnog vrha i kinematografije, odigrala se kada dva filma, proizvedena 1968. godine, nisu stigla do bioskopskih gledalaca“. To su filmovi *Delije Miće Popovića* i *Sveti pesak* Mike Antića (Tirnanić 2011, 84).

Film *Sveti pesak* tematizuje život bivšeg kapetana i političkog komesara Aleksandra Vinskog koji je bio zatvoren na Golom otoku. Odlikuje ga fraktalna struktura koja dopušta preplitanje prošlosti i sadašnjosti, a naglašavajući ga diskrepancijom slike i zvuka. Repetitivnost u sukcesivnim scenama igre na pesku i u erotskim scenama sa socijalnim podtekstom „obaveznog otkupa“, koje se odvijaju u ambaru, omogućavaju gledaocu da uđe u emocionalni i mentalni svet Aleksandra Vinskog. Pesak – granični prostor koji nalikuje nepreglednoj pustinji jedino je mesto gde Aleksandar može naći mir u igri s nemom, zlostavljanom devojčicom – aspektom njegove ličnosti, ili halucinirajući ratne drugove poginule u ofanzivi. Pesak se, poput drugih prostora s graničnom konotacijom,

vezuje za neprestanu mogućnost brisanja, menjanja, nestajanja, te činjenice prolaznosti (Zanini 2002, 126). Posle logora, Aleksandar živi na pesku jer je čovek pustinje koji se ne može integrisati u posleratno društvo (Hubbard 2008, 71–79). Oko Vinskog su asocijacije, sećanja, košmari u budnom stanju. Pesak kao simbol nestabilnosti, prolaznosti i ograničenosti života i smrti postaje podloga halucinaciji o mrtvim drugovima poginulih u ofanzivi, među kojima Aleksandar, shvativši da više ne pripada „svetu živih“, umire. Kada devojčica razapne lutku na krst, uvešće gledaoca u čitavo groblje nevinih žrtava slobode koje naseljavaju crni talas.

Crni talas subjektima ne pristupa selektivno. Oni koji ne nalaze mesto u posleratnom vremenu ne moraju biti časni branioci revolucionarnih ideala kakav je Aleksandar Vinski. *Delije* (1968) Miće Popovića su antiratni film blizak Godarovim *Karabinjerima* (*Les Carabiniers*, 1963) a njihova ključna tema je apsurd pobeđe. Dezorijentisani u miru, braća Isidor i Gvozden shvataju da je rat bio tek predah, bekstvo iz pustoši rodnog sela. Jedino što braća imaju su sanduci s oružjem i municijom, a oni korespondiraju s mrtvačkim sanducima, anticipirajući rasplet onog trenutka kada braća izvade oružje i počnu da pucaju u prazno (Krstić 2008, 281–293). Rat kao igra postaje kompenzacija za snalaženje u slobodi, sve dok jedan brat ne ubije drugog. Tek u ovoj smrti rađaju se život i smisao. Isidor i Gvozden su ambivalentne figure koje sažimaju Janusovo lice slobode, oni su dželat i žrtve, ubice nevinih i samoubice zbuñjene posleratnim beznađem.

Posleratnim žrtvama se pridružuje Aleksandra, skojevka iz filma Puriše Đorđevića *Jutro* (1967). Film govori o prvom jutru slobode u jednom srpskom gradu, o liminalnom vremenu kada je rat završen, a mir još nije počeo. Uspeh u inostranstvu i povoljne domaće kritike uvele su autora u najuži krug značajnih stvaralaca jugoslovenske kinematografije. No, u Jugoslaviji se uočavaju komentari na račun “perverzних dijaloga”, “uvrede na račun pripadnika crvene armije”, “nepostojećih nepoštenih partizana” i drugih “nemogućih stvari” (Tiranić, 211, 51). Vrh države poriče ono što narušava njegovu sliku sakralnosti slobode i dosledno primenjenog marksizma. Devojka koja pod pritiskom okupatora ne izdaje svoje drugove već navodi imena onih koji su poginuli, preživeće nemački logor, ali će se neposredno po okončanju rata naći u čekaonici za streljanje od strane partizana. Njenu smrt iskoristiće ratni drugovi kako bi mogli da nastave uspon hijerarhijskim lestvicama novog društva. Žanrovski određen temom rata, sačinjavajući triptih sa filmovima *San* (1966) i *Podne* (1968), a snimljen u maniru Romera i Godara, na samom početku sažima posleratno stanje rečenicom: *Mir je odjeknuo kao bomba*.

Otpočinjući arhivskim snimcima koji veličaju Staljina, filmom *Zaseda* (1969) Živojin Pavlović uvodi gledaoca u oniričku atmosferu kojom vladaju svirepi obračuni između „naših“ i „njihovih“, „partizana“ i „građana“, „oslo-

bodilaca“ i „reakcionara“. Protagonista Ive Medanić – Vrana naivno veruje u revoluciju i novi, bolji svet, a njegova partnerka, devojka čijem su ocu pred narodnim sudom oduzeta građanska prava, takođe će pokazati ambivalentnost karaktera i selektivni odabir novih vrednosti, s akcentom na slobodnu ljubav. Razočaranog Ivu skojevci nastoje da uvuku u svoj korumpirani svet što će kulminirati akcijom koja ima za cilj pronalaženje nekih od poslednjih četnika u okolini sela, gde Ive otkriva svu amoralnost dojučerašnjih drugova. Kada na proslavi tog podviga Ive zatraži poštenu revoluciju i istinu o događaju kojem je prisustvovao, biće ubijen iz zasede. Film predstavlja posleratnu stvarnost kao ulazak u svet bezosećajnosti, proizvoljno protumačene slobode, promiskuiteta, potkazivanja, prevare i otimanja. Motiv ubistva glavnog junaka, na kraju filma u neposrednoj je vezi sa motivima koji ga pokreću. Ive ne pripada nikome osim revoluciji i stoga ostaje jedan od neprilagođenih. Motiv zasede, nepravedne i predodređene, dovodi do nepravednog razrešenja. (Dabić, 173–181). Svo troje: Aleksandar, Isidor, Gvozden, Aleksandra i Ive su mrtvi na način na koji je mrtva ili nefunkcionalna sama revolucija.

Tragedije se događaju učesnicima rata koliko i onima kojima su sve vojske bile iste, kao što je to slučaj s protagonistom Kadijevićevog filma *Pohod* iz 1968. godine. Koristeći efekte atmosfere koja se koleba između onostranog i ovozemaljskog, praćene svečanim i jezovitim zvukom naricanja, u prepoznatljivom maniru, Kadijević uvodi gledaoca u ambijent Drugog svetskog rata. Kadijevićeva složena slika „jednostavnog“ čoveka usmerava se na mrak ljudske egzistencije zasnovan na mitskim matricama i univerzalnom uvidu u filozofiju egzistencijalizma. Uplašen, zbunjen i izmučen, Kadijevićev protagonista se vezuje za tele koje postaje supstitut za ljuskost, toplinu i život koji mu nedostaju u ratu. Bežeći kroz okupirane teritorije, seljak sreće različite vojske i ljude od kojih svaka pokazuje prevarno lice sažeto u metafori otimanja teleta kao otimanja poslednjeg traga humanosti. U toj mračnoj slici prepoznaje se pokušaj sažimanja univerzalno-ljudskog kao izvrnutog, preokrenutog ratnom stvarnošću, ali i kao eksplikacija „ljudske prirode“ koja se otkriva u uslovima otežanog života i upitanosti nad njegovim smislom. No, kada prođu opasnosti rata, nastaje ona koja ih sve nadilazi – život u miru. Oslobodioci najzad uspevaju da mu otmu tele prilikom otkupa. Nakon što ga sakrije na seoskom groblju, pronalazi mrtvo tele. Dva života isprepletana su u toj meri da zavise jedan od drugog. U tom smislu i ovaj protagonista postaje jedna od žrtava novouspostavljene slobode.

Promišljanja o revoluciji tragičnih protagonista crnog talasa sažimaju se u apsurdnu slobodu na način koji odgovara bahtinovski shvaćenoj karnevaleski. Ovom temom se poigravaju Bata Ćengić, Bora Ćosić i Branko Vučićević u zabranjenom filmu *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (1971). Slavljenje slobode nalikuje praznovanju karnevala: to je period tokom kojeg su suspenodovana uobičajena pravila i zakoni. Život je određen ambivalentnošću, inverzijom

uloga, neumerenošću i prisustvom ljudi koji su dobili nove uloge. To je drugi, još uvek nezvanični svet u kojem su hijerarhije porodne, u kome „narod“ dolazi do punog izražaja jer postaje vodeća figura koja poništava „stari svet“ i „stara pravila“ stvarajući novo društvo zasnovano na novom sistemu vrednosti. Groteskne slike neumerenosti i izrugivanja takozvane građanske klase stupaju na snagu kada „narod dolazi na vlast“ (Ristivojević 2009). Parodirajući posleratni period kao „doba gomile“, film pokazuje kako se revolucija na makroplanu zasniva na revoluciji na mikronivou – porodici, osnovnoj ćeliji društva (Le Bon 2005, 9). Nekada građanska porodica, u čiji se životni prostor useljavaju oslobodioci, postaje mentalno naseljena proizvoljnim tumačenjem dijalektičkog materijalizma. Za jednom okupacijom sledi druga. Slika situacije u kojoj se nalaze ratni veterani, porodice i pojedinci govori da rat vrši suspenziju uobičajenih normi, on dopušta ubistvo, opravdava ono što se pre stupanja na snagu njegovih pravila tretira kao zločin. U tom smislu, posleratno stanje jeste i postliminalno stanje u kojem pojedinci još uvek ostaju izolovani, gde se ubistvo pravda višim ciljevima, te u kojem još uvek vladaju surova pravila rata. „Krupni kadar“ ovog problema uvećava činjenica zatečene političke podeljenosti i klasnog raslojavanja koje je prethodilo ratu. Inverzija uloga, inverzija vrednosti i zauzimanje novog odnosa prema pojedincu i društvu rezultuje stanjem bliskom haosu u kojem život vredi manje no što je vredelo tokom samog rata.

Otuđeni socijalizam

Jedan od glavnih ciljeva novog, socijalističkog čoveka trebalo je da bude prevazilaženje otuđenja, ili onoga što Marks naziva alijenacijom misleći na čovekovo stanje u kojem njegova dela, proizvodi i ideje postaju moć koja ga potčinjava. Naime, reč je o stanju u kome ljudska delatnost postaje njemu otuđena sila, ona koja stoji protiv čoveka i koja njime gospodari. Radnik je otuđen od sredstava za proizvodnju, procesa proizvodnje, od proizvoda rada i kako će posleratna socijalna psihologija, sa Frankfurtskom školom kao predvodnicom, potvrditi – od samoga sebe. Frankfurtovcima pod otuđenjem podrazumevaju način iskustva u kome ličnost doživljava sebe kao strano biće (From 1984, 96). Marks veruje da su takva stanja karakteristična za društvene sisteme koji prethode komunizmu, te da ona kulminiraju u kapitalističkom društvu u kojem pojedinac, metaforički predstavljen Fromovim „menadžerom“, potčinjenim birokratiji, robuje radnim satima i nadnici ne nalazeći ispunjenje u procesu proizvodnje (Karuzo 1969, 127). Crni talas tematizuje otuđenje kroz slike urbanog života, emocionalnu prazninu koju ispunjavaju prolazne ljubavne avanture i nezainteresovanost radnika za proces proizvodnje i proizvode rada.

U zabranjenom filmu *Grad* (1963) Živojina Pavlovića, Marka Babca i Kokana Rakonjca prikazan je isprazni, besciljni život mladih. Ova psihološka drama portretiše depresiju kao oblik estetike urbanog života. Smeštajući se na granični prostor između sela i grada, noći i dana, zvuka i slike, sadašnjosti i budućnosti, omnibus tematizuje jednu emotivnu *Vežu*; *Srce* koje prestaje da figurira kao simbol; depresiju kao *Obruč*. Sve je povod za depresiju. Ispraznost oponira socijalističkim devizama o posvećenosti radu, klasi, ideologiji, dok praznina, mrtvilo i besmisao proždiru „grad“. On ukazuje na neke od zabranjenih tema: homoseksualnost, profitabilne veze između mladih devojaka i staraca, učestalost abortusa i skup emocija koje socijalističko društvo ne odobrava označavajući ga dekadentnim. Najzad, u obruču depresije koji steže grad sledi slika kafane ispunjene sumornim licima, pijanim ženama, tuneli u kojima leže beskućnici, prebijeni i gladni pored kojih nezainteresovano i hladnokrvno prolaze drugi. U neosvetljenim ulicama odvijaju se napadi bandi, potežu se noževi, slede tuče, naizgled bez povoda. *Grad* je anatomija depresije u kojoj je svaki njen delić mikroskopski uveličan i prikazan u svojoj surovosti, on je sinonim za alijenaciju – pošast kapitalizma.

Film *Nemirni* (1967) Kokana Rakonjca proglašen je anarhističkim i zabranjen bez zvanične zabrane. Premda brojni kritičari smatraju da je ovo film bez eksplicitne političke poruke, koji oslikava urbani način života, čini se da Rakonjac na suptilan način podtekstom filma eksplicitnom čini polarizaciju na moć jugoslovenskih funkcionera i nemoć siromašne margine izložene podsmehu. Isprazni život bogate ćerke funkcionera svodi se na brzu vožnju, a potom i poi-gravanje sa lažnim identitetima kojima treba da prikrije odgovornost za ubistvo. Ovaj film s dozom predikcije uvodi u društvenu stvarnost kojom će decenijama kasnije privilegovana deca političara, kriminalaca i „estradnih“ lica moći da vladaju ulicama iz skupih automobila, ali ukazuje i na statičnost društva u kome automobil ostaje ponovljivi statusni simbol. Ali, šta su deca jugoslovenske elite do još jedna grupa otuđenih koji se kreću na prostoru između života i smrti?

U zabranjenom filmu *Dani* (1963) Aleksandar Petrović predstavlja površne partnerske odnose kao bekstvo od isprazne svakodnevice. To je kratkotrajno iskustvo koje, premda omogućuje iskorak iz svakodnevice, čoveka ostavlja otuđenog u svetu koji je hladan i dalek. U bekstvu iz monotone svakodnevice izmeštaju se uloge, poništava poredak, ali je na kraju dana svako osuđen na povratak u kolotečinu – vlastitu društvenu ulogu. Žena se vraća u svoj dom, detetu i mužu, konvencionalnom životu koji je emocionalno ne ispunjava, ali ne ume, ili nema hrabrosti da ga osmisli drugačije. U fluidnom, modernom okruženju, veze su problematična otelotvorenja ambivalentnosti. One dolaze i odlaze sve masovnije s obećanjima da će ispuniti prazno vreme (Bauman 2009, 18). Prolazni i isprazni odnosi tek su igre društvenih uloga od kojih pojedinac ne može pobeći jer ostaje instrument otuđenog socijalističkog društva.

Da su partneri potrošna roba već 1961. godine govori i film Aleksandra Petrovića *Dvoje*. Jedan od prvih intimističkih filmova posleratnog perioda pristupa pojmu sreće iz različitih uglova, pokazujući njenu efemernost za one koji je traže u međuljudskim odnosima. Oslobođenje u seksualnom i erotskom smislu traje kratko i ne garantuje sigurnost u zadovoljstvu i trajnosti partnerskog povezivanja. Sačinjen od metafora i dubokih poruka, ovaj film se poigrava asocijacijama i vezama između ljubavi i smrti. Ljubav zasnovana na fizičkoj privlačnosti pokazuje se kao kratka, površna, a fotografije kao metafore sećanja koja se prepliću kroz čitav film zadržavaju nematerijalnu prirodu simbola koji se jedino može činiti trajnim u otuđenom svetu.

Kroz dramu otuđenja prolazi i Velimir Bamberg, protagonista filma *Buđenje pacova* (1967) Živojina Pavlovića. Naglaskom na otuđenje, tematizuje se život „ibeovaca“, onoga što je u filmu *Sveti pesak* nazvano životom „bivših ljudi“. Aludirajući na one koji žive u kanalizaciji i hrane se otpacima, Pavlović portretiše život čoveka koji luta u nastojanju da osmisli vlastiti život. Iako se ovaj film smatra značajnim za crni talas stoga što skreće pažnju na homoseksualnost, on je primarno socijalna drama o životu na margini. Velimir, odista, prelistavajući knjigu svog prijatelja *Mađarska revolucija*, nailazi na fotografije na kojima je ovaj u intimnim odnosima s muškarcima. No, ono što film čini socijalnom dramom jeste kolotečina soc-realizma u kojoj protagonisti imaju skromni cilj – da žive „normalno“, premda ni sami ne poznaju semantiku normalnosti. Standardi koje mlado socijalističko društvo postavlja i realnost koju prezentuje, udaljeni su jedni od drugih. Sakupljajući novac za lečenje sestre, protagonista se sve dublje upliće u poslove sa svojim starim prijateljem i odlazi sve dalje pozajmljujući novac. Zaljubljivanje u devojku čini se kao iskorak iz monotone svakodnevice, kao konačni trenutak oslobođenja iz kruga u kojem se kreće godinama. No, ona će ga docnije opljačkati, što odista postaje iskorak iz monotone svakodnevice, ali će za njim uslediti još jedan talas usamljenosti i dublje propadanje u kolotečinu.

Najzad, otuđenje kulminira u nasilju – agresiji i autoagresiji; kriminalu, ulasku droge u jugoslovensko društvo, a crni talas o njemu govori jezikom eksplicitnih scena seksa i ubistava. Film Jovana Jovanovića *Mlad i zdrav kao ruža* iz 1971. godine govori dvostrukim jezikom suočavanja sa stvarnošću kroz kritiku te stvarnosti i latentno otkrivanje njenog porekla. Već uvodno kontrastiranje sadržaja čestitke Titovog sedamdesetsedmog rođendana i stvarnosti nezadovoljstva, beznađa i nasilja u kome žive mladi, sugerise da je socijalistička stvarnost daleko ispod visokih standarda koje je postavio marksizam. Stevan, protagonista ovog filma, antisocijalni element je definisan otpadništvom. Scene slede jedna drugu bez logičnih prelaza, grubo su montirane, poigravaju se linearnim vremenom razbijajući očekivanu i intuitivnu strukturu. Nemoguće je izbeći paralelu sa Kjubrikovom *Paklenom pomorandžom* (*Clockwork Orange*, 1971) u

kojoj glavni junak ubija bez logike (Smiljanić 2008, 245). To ostaje paralela između realnog socijalizma / „komunističkog Istoka“ i „divljeg, kapitalističkog Zapada“. Dok pokazuje poznavanje američkog filma korišćenjem provokativnih, šokantnih scena koje istražuju granice politike i seksualnosti, Jovanović implicitno kritikuje okcidentalizaciju jugoslovenskog socijalizma. Stevan nosi majicu sa britanskom zastavom; on veruje u svetost konzumerizma. Haos i nasilje kulminiraju scenama pucnjave na krovu, dobro poznatog motiva američkih filmova da bi se završio Stevanovom rečenicom: „Ja sam vaša budućnost“. Junak u majici sa britanskom zastavom nezadovoljan nagomilanim „rezultatima proizvodnje“, obezbeđen drogom, municijom postaje budućnost Jugoslavije.

Smrt Jugoslavije

Filmovi *Rani radovi* Želimira Žilnika (1969) i *Plastični Isus* (1971) Lazara Stojanovića, svaki na svoj način igrom slike i reči anticipiraju raspad Jugoslavije. Dok je Žilnikova reprezentacija „smrti Jugoslavije“ izvedena ubistvom i paljenjem ovaploćenja države u liku istoimene devojke, Stojanović koristi arhivske snimke sa svečanosti Hrvatskog sabora i snimke žrtava logora Jasenovac kako bi preispitao diskurs o bratstvu i otkrio pukotine ispod zvanične retorike o narodnooslobodilačkoj borbi. Kraj šezdesetih godina dvadesetog veka i početak sedamdesetih zatekao je jugoslovensko društvo u novim kreditima, u nagoveštajima raslojavanja i iz toga proizašlih sumnji u ispravnost ideologije koja je zvanično definisala tu državu.

Najavljujući svoj film *Rani radovi* Žilnik je isticao da je reč o tematizaciji odnosa jedne devojke i tri mladića: „Oni žive intenzivno i kratko. I kao što uvek u životu biva, oni na kraju filma ginu“. (Žilnik 1968). No, radi se o znatno kompleksnijem zapletu koji na alegoričan način prikazuje učesnike studentskih demonstracija i njihove pokušaje da probude klasnu svest među radnicima i seljacima. Scena rušenja poljskog klozeta na početku filma ostaje dvostruka metafora – lažnog progressa i rušenja onoga što će se u budućnosti prepoznati kao zastarelo, neusklađeno sa zahtevima vremena. Film se zasniva na četiri podnarativa koji se mogu čitati kao performansi prediktabilnih sposobnosti, ili nečega što nalikuje istorijsko-političkim scenarijima. Da klasne svesti među radnicima i seljacima nema, pokazuje prvi podnativ u kojem napadaju grupu, vuku je po blatu i prebijaju. Potom se prepoznaje početno raslojavanje grupe, upravo ono koje će u političkom vrhu nastupiti već nakon okončanja Drugog svetskog rata, a nastaviti da se grana i produbljuje šezdesetih i sedamdesetih godina. Treći scenario prikazuje mogućnosti nasilja – scenu u kojoj svi pucaju na svakoga. Kada u poslednjem podnativu Jugoslavija, razočarana napušta projekat, mladići dolaze po nju s namerom da je siluju. Najzad pucaju u nju. Mrtvu je prekrivaju crvenom zasta-

vom i pale. Plamen, poput eksplozije, uzdiže se iznad njenog beživotnog tela, dopuštajući današnjem gledaocu da povuče kritičke, vizuelne i emocionalne paralele sa spaljenim selima, granatiranim gradovima. U stvarnosti, na studentske demonstracije stavljen je pečat kompromisa i mlakog zadovoljenja polovičnim rešenjima (Žilnik, Burden 2009, 54). Naime, kada je 10. juna studentski protest bio na vrhuncu i kada se predsednik Tito obratio javnosti i podržao studentske zahteve, načinjeni su ustupci bez suštinskog menjanja unutrašnje politike. Revolucija je izvedena „tek dopola“, a oni koji izvedu takvu revoluciju „samo kopaju sebi grob“. Ovom rečenicom Louis de Saint-Justa, u formi: „Oni koji izvedu revoluciju tek dopola, kopaju sebi grosen zist“, Žilnik završava film.

Aludirajući na artificijelnost političkog vođstva, naslov filma *Plastični Isus* nagoveštava kombinovanje i davanje novog značenja političkim sistemima i ličnostima koji ih sprovode u delo. Prateći emocionalni život i karijeru Zagrepčanina u Beogradu, Tomislava Gotovca, Stojanović kreira opoziciju „umetnička margina/politički vrh“. U tom smislu Tom Gotovac je inverzija Josipa Broza i vrednosti koje on predstavlja, i obratno. Moć Stojanovićeve slike je u montaži. Film je snimljen u avangardnom duhu na čije se postpuke Stojanović oslanja. U tehničkom i stilskom smislu, Hrvoje Turković izdvaja „tabloidnu postavu scena, snimanje repetitivnih i neevlutivnih situacija, konstantnost filmskog postupka, skokove u kadru kojima se izbacuju međufaze u posmatranoj situaciji i napuštanje potrebe za čvrstim narativom u okviru igranog filma“ (Turković 1990). Takva avangardistička tradicija zadržava pozitivne efekte i osećaj lakog i zabavnog filma. S druge strane, njena posledica je kulminacija kratkoročnih efekata i kolažna struktura od koje se očekuje doživljajni efekat koji neće biti atraktivnog tipa (Turković 1990). No, Stojanović dodiruje ono što se u socijalističkom sistemu smatralo nedodirljivim vrednostima. Duh opuštenosti, šale, ironije i izvrtanja primenjen je na političke ikone, mitove i neupitne vrednosti društva. *Plastični Isus* teži montažnom anarhizmu i sveobuhvatnoj kritici onoga što ograničava, implicitno izjednačavajući ograničenja u umetnosti s političkim ograničenjima. U tom smislu, on nastoji da izmakne svemu što se može uvrstiti u stroga pravila, bilo da je reč o onima koje sprovodi vlasti, ili nameću metodološki okviri. Pavle Levi uočava primenu Kulešovljeveg efekta u povlačenju paralela između komunizma i nacizma, Tita i Hitlera, što je postignuto naglašenom eliminacijom svih vrednosnih sudova koji koriste dokumentarne snimke iz Drugog svetskog rata (Levi 2009, 81). Iznoseći na površinu materijale koji se u to vreme prećutkuju i ignorišu, Stojanović daje novo značenje autentičnim snimcima. Kombinujući snimke proslava vojske Vermahta, Hitlerov izlazak pred masu, snimke studentskog protesta, vešto koristi retrovizor kao metaforu osvrtnja na prošlost. No, kada Stojanović pređe na snimke žurnala *Hrvatska u reči i slici*, odvija se i scena u kojoj Tom Gotovac nailazi za odbačene snimke Hrvatskog sabora: „Ovo će za nekoliko godina vredeti milione“. Potom, vidimo

Toma kako na terasi, držeći pištolj u rukama, oponaša ubijanje u Jasenovcu. Scenama daje snagu postavljanje lica žrtava u krupni plan. Eksperimentišući s arhivskim snimcima ustaša, četnika, Hitlera, Tita i Staljina, Stojanović povezuje autoritarne režime u celoviti prostor i predstavlja vođe kao „plastične Isuse“.

Jugoslovenski, a docnije, srpski, hrvatski, bosanski, a donekle makedonski i slovenački film pratiće raspad Jugoslavije. Sedamdesetih i osamdesetih godina ovaj događaj anticipiraju *Ko to tamo peva* (1980) Slobodana Šijana i *Variola vera* (1982) Gorana Markovića, dok je devedesetih vidljiva etnička mržnja u filmovima *Lepa sela lepo gore* (1996) Srđana Dragojevića. Rekonstruišući širi, složeni i nestabilni društveni i kulturni kontekst u okviru koga su filmovi nastali, Pavle Levi ukazuje na uspon etno-nacionalizma na pozadini nestabilnog socijalističkog poretka na koji crni talas ukazuje (Levi 2009, 18). Plamen nacionalizma metaforički predstavljen u filmu Želimira Žilnika zahvatio je upravo intelektualne i kulturne, etnički osvešćene republičke elite (Levi, 29, 23). Oni i pripadaju generaciji mladih čija su besciljna lutanja predstavljana u filmovima crnog talasa.

Šta je donela seksualna revolucija?

Šezdesete i sedamdesete godine su Zapadnom svetu donele takozvanu seksualnu revoluciju. Podstaknuta razvojem nauke, opadanjem uticaja crkve i oslobođena tokom ratova, seksualnost se počela prepoznavati kao biološka činjenica (Fuko 2006, 9). Diskursi o slobodnoj ljubavi koja se suprotstavlja buržoaskom brakum nisu postali deo zvanične retorike. Seksualnost se nije ticala partije koja je uređivala ostale aspekte života. Odgovor na pitanje kako se jugoslovenski socijalizam nosio sa pitanjem oslobođene seksualnosti mogao se dobiti samo naturalističkim scenama, konstruisanjem šakaljivih ljubavnih zapleta i igrom između slike i zvuka na provokativan način.

Dok na manifestnom nivou nastoji da učini eksplicitnim seksualne slobode, crni talas ih preispituje, poigrava se uspostavljanjem veze između seksa i politike da bi je koristio kao kritičko oružje. Ovo je uočljivo u kinematografskom protestu Dušana Makavejeva (Volk 1969, 477–492). Njegovi filmovi, na implicitan način, preispituju sadržinu fraze „seksualna sloboda“ postavljajući pitanje šta je takozvana seksualna revolucija donela društvu i pojedincu i najzad ukazuju na naličje „slobodne ljubavi“ i „oslobođene seksualnosti“. U tom kontekstu ostaju paradigmatični filmovi Dušana Makavejeva koji od ostvarenja *Čovek nije tica* (1965) i *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (1967) eksperimentišu s vezom između seksualnosti i emocija. Vrhunac dostiže sa veštom montažom i provokativnim scenama u filmu *Misterije organizma* (1971).

Čovek nije tica (1965) je prvi Makavejevljev pokušaj da ukaže na probleme sa kojima se susreću radnici u socijalističkoj Jugoslaviji, pa tako film postaje re-

alistički portret proletarijata (Parvaescu 2009, 47–56). U ovom filmu se umnožavaju veze između seksa i politike, pa ne čudi što nadzornika u industrijskom postrojenju, koji zavodi znatno mlađu ženu, Rajku, zovu Stari. Osim što dopušta da se seksualna sloboda promisli iz novog ugla, Makavejev ovde nagoveštava ono što će razviti u *Misterijama organizma*. Iako *Ljubavni slučaj* otpočinje retroaktivno, zaustavljajući se, remeteći strukturu narativa, sam početak nameće pitanje: „Da li će biti reforme čoveka“? „Da li će novi čovek zadržati neke stare organe“? Poigravajući se snimcima Oktobarske revolucije, rušenjem kupola, verskih simbola i postavljanjem zvezdi i crvenih zastava na njihovo mesto, Makavejev navodi na promišljanje značenja slobode. U ovom filmu se prepoznaje radikalizacija montažnog pristupa uvođenjem kompilacijskog filma kao privilegovane forme (Levi, 211, 33). Paradigmatično korišćenje stereotipnih uloga Mađarica/Turčin, zamišljeno je provokativno i poput seksualnih sloboda ili njihovog odsustva može se čitati u oba smera – esencijalističkom i antiesencijalističkom. U tom pravcu mogu se čitati i problemi socijalizacije i akulturacije, te preispitati do koje mere je moguća sloboda s obzirom na stege koje postavljaju primarna i sekundarna socijalizacija, a u tom smislu i kultura koja ispisuje svoja značenja u pojedincu, čineći ga bićem kolektiva. Između dvoje ljudi otvara se jaz nerazumevanja, poput onih o kojim je bilo reči u poglavlju o otuđenju. Kada se Izabela prepusti seksualnoj avanturi s drugim čovekom, a otkrije trudnoću, njeno shvatanje slobode se menja. Ona je žena koja priželjkuje više vremena, više slobode, više mogućnosti. Za razliku od nje, Ahmed teži stabilnosti, domu i porodici. Čak i kada se razočarani Ahmed prepusti alkoholizmu i depresiji i kada Izabela pokuša da ga spase, ona će postati slučajna žrtva – davljenik u bunaru o čijoj će smrti nagađati patolozi i kriminolozi. Najzad, Izabela i Ahmed ostaju paradigmatične žrtve seksualne slobode, oni omogućavaju uvid u partnerske probleme u društvu oslobođenom od seksualnih stega koje je nametala buržoazija. Ropstvo pod lažnim moralom i seksualna sloboda se susreću i prepliću brojeći žrtve koje odnose. Ahmed, optužen za Izabelinu smrt i ona sama kao žrtva vlastitog tela, samo su neke od onih koje donosi sloboda.

Film *Misterije organizma* (1971) je originalni filmski izraz jednog psihologa nastao na talasu reakcije na postojeće političke sisteme i kulminacija istraživanja slobode (Kumović 2007, 137–157). Koristeći montažu, aluzije, testirajući sposobnost grube kontekstualizacije, Makavejev ljev film otpočinje interesovanjem za Rajhovu „orgonsku teoriju“ (Porton 2010, 132–142). S obzirom na to da je Rajh pobjegao iz Nemačke verujući da je u SAD moguće slobodno misliti i stvarati, jasna je provokativna paralela između fašizma i navodne demokratije. Ta paralela nagoveštava smelo poređenje nacističkih metoda sa svakim društvenim uređenjem koje može skliznuti sa svojih ideoloških granica i pretvoriti se u diktaturu. Kroz intervju sa Rajhovim savremenikima i svedocima njegovog rada, Makavejev otpočinje duboku polemiku između označene slobode i označene ne-

slobode. Uprkos odsustvu čvrste strukture, *Misterije organizma* su višeslojne i na prvom planu se prepoznaju kao dokumentarni film o Vilhelmu Rajhu inspirisan zaključkom da se psihoanaliza i marksizam ne isključuju, što uostalom potvrđuju i radovi frankfurtske škole. Drugi sloj je igrani film koji parodira političku isključivost, retoriku, demagogiju, floskule o rodnoj ravnopravnosti, fraze o jednakosti i klasnoj borbi. Makavejev ispituje granice političke subverzivnosti seksualnosti i otkriva njenu nemogućnost da izmakne zamkama konzumerizma koristeći slike „oslobođene seksualnosti“ travestije i transseksualizma koju prate radio-reklame Kaprikorna, Kopertona i Mejbeline (Levi, 29, 40). Na trećem planu, on seksualnost čini eksplicitnom da bi dopustio ulazak fizičkog i nefizičkog u odnos eksploataciji/eksploatator i pokazao da se telesno smešta u senku, potlačeno ideologijom i glorifikacijom razuma kojim dijalektički materijalizam daje prednost. U skladu sa Rajhovim shvatanjima, rat i diktature interpretira kao političke neuroze prouzrokovane nerešenim seksualnim konfliktima. Na četvrtom nivou, Makavejev koristi metaforu seksualnog opštenja (vlast-masa) da bi ukazao na zajedničku osobinu svih autoritarnih praksi. Reprodukovanje dvostrukog seksualnog iskustva: ideološkog i fizičkog, postaje paradigma otuđene i neotuđene ideološke pozicije. Ova čitanja ostaju u vezi sa različitim i antagonističkim seksualnim orijentacijama (Milena i Vladimir Ilić) kao glavnim snagama dijalektike u filmu *WR Misterije organizma*. Ove dve orijentacije su ukorenjene u ideologijama. Milenina orijentacija je rajhovska ambivalencija – ona govori o seksu, ali zauzima teorijsku i kritičku distancu u odnosu na seksualni čin što asocira na spoljašnju politiku nesvrstane Jugoslavije koje je ni-Istok ni-Zapad, već nešto između. S druge strane, Vladimir Ilić je odlučni komunistički sovjetskog usmerenja i njegov pristup je bliži Pavljevom no Rajhovom. Jugoslavija ne bira ovaj put, te napuštajući okrilje Sovjetskog saveza jednovremeno napušta dogmatsko i rigidno. Milenina ambivalencija će dovesti do toga da izgubi glavu, ali će Vladimirova upornost i tvrdoglavost dovesti do gubitka političkih ubeđenja. Na kraju filma, Vladimir ubija Milenu, ali ne može da opstane bez seksa, onog koji je lišen ideološkog pogona. To ideološko kolebanje, izbegavanje čvrstog opredeljenja, opstajanje na putu koji je graničan, ambivalentan, ni-tamo, ni-ovde, glavna je odlika jugoslovenskog socijalizma. Ona želi socijalizam, ali ne dopušta penetraciju koju simbolizuje Vladimirova želja za seksualnim odnosom – telesnim/teritorijalnim posedovanjem (Janevska 2000, 46 –77).

Drugost, margina, iluzije socijalizma

Jedinstvo i progres ostaju retorička sredstva usmerena na zamagljivanje stvarnosti u kojoj žive marginalni likovi poput Džimija Barke, Bele Seke, Goce, Triše, anonimnih nezaposlenih ljudi i Roma kao paradigmatičnih Drugih od-

gurnutih na omeđeni prostor siromaštva iz kojeg je nemoguće pobeći. Ma koliko bili heterogeni, oni u crnom talasu sačinjavaju svojevrsno kritičko jedinstvo koje estetikom gladi svedoči o nesavršenosti realnog socijalizma. Prostor koji naseljavaju ostaje u vezi sa svim ostalim delovima društva, vršeći inverziju mesta i postajući ogledalo objektivnosti. Njihova margina jeste i nije drugi prostor. Oni su izopšteni iz zvanične retorike, ali su svesni društvenih promena i konteksta koji naseljavaju. Na primer, događaji iz revolucionarne 1968. nisu usmereni na promenu položaja margine, iako ta margina zauzima posebno mesto u estetici, ali je margina neretko svesna događaja koji se odvijaju na površini društva. Ona poznaje „dijalektiku“ problema na sebi svojstven način, ona tumači bunt studenata, iz prvog lica govori o Drugom svetskom ratu i vlastitim jezikom koji je ovde jezik „naturščika“ interpretira socijalizam.

U ambijentu kojim dominiraju blato, vlažni kućerci, nehigijena, siromaštvo i sve što ono donosi, odvija se narativ o bezizlaznosti, o nemogućnosti prevazilaženja ekonomske bede i umnožavanja njenih posledica. Takav ambijent dominira filmom *Kad budem mrtav i beo* (1967) Živojina Pavlovića. Njegov protagonista Janko Bugarski (Džimi Barka) je mladić sa dna socijalne lestvice koga potraga za poslom najpre vodi u sitni kriminal, a potom u pokušaj da postane pevač u Beogradu, obećanom gradu socijalizma. Poput drugih Pavlovićevih junaka, on se kreće u krčmama, po praznom pejzažu, mračnom svetu periferije i predgrađa koji anticipira njegovu tragičnu sudbinu (Dabić 2008, 1973–184). Janko Bugarski je mladi čovek čije je stanje duha, po Pavloviću, bilo rasprostranjeno među jugoslovenskom omladinom sredinom šezdesetih godina i prethodilo studentskim nemirima. Za razliku od drugih Pavlovićevih junaka koji su se izgubili u političkoj hijerarhiji, Džimi je ravnodušan prema pitanjima politike i ideologije, što nastaje kao posledica istrošenosti kako tradicionalističkih, tako modernističkih narativa (Levi, 299, 65). Reč je o motivu bezizlaznosti i predodređenosti junaka da postane žrtva. Rastanci i ponovni susreti sa ženama koje mu omogućuju da preživi; slika porodice u kojoj majka obavlja teške fizičke poslove i odsustvo očinske figure sa kojom bi se mogao identifikovati, tek su uvod u reprezentacije novih formi rodničkih odnosa. Pesma netalesnog Džimija reflektuje disharmoniju u čitavom društvu u vreme privredne reforme koje su otpočele federalne vlasti, suočavajući gledaoca s još jednim reformističkim neuspelom. Džimi je isključen subjekt na osnovu objektivne i subjektivne situacije. U okvirima prve, prepoznaje se opšti pad zaposlenosti, težak život, centralizacija, nevidljivo sprovođenje ekonomskih reformi u okviru kojih najgore prolaze radnici i seljaci. Drugo, Džimi sam priznanje da ne voli previše da radi. Usled tih činjenica on je u socijalističkom društvu tretiran kao opasni element, nešto što uznemirava i remeti poredak. Na selu, on dovodi u pitanje autoritet mogućnošću da oda korumpirani vrh, u gradu on ispada iz trke jer ne zadovoljava kriterijume. Bedu margine sažima zadržavanje kamere na slici Džimija

ubijenog u poljskom klozetu. Džimi je jedan od onih koji su predodređeni za neuspeh i postaju žrtve kada postane jasno da više ne mogu živeti na isti način. Njegov usud jeste u tome što se u datim okolnostima stvari ne mogu menjati (Dabić, 173–184).

Filmska delatnost Živojina Pavlovića je zgusnuti jezik nadahnut sovjetskom revolucionarnom kinematografijom koja u vlastitom postupku akcentuje montažu fragmenata, vizuelni simbolizam i metaforu. Njegov razvoj je zasnovan na naglašenom poštovanju integriteta pro-filmske stvarnosti, a individualni iskaz je dostigao vrhunac u filmovima *Kada budem mrtav i beo* i *Buđenje pacova*. Zajedno sa *Zasedom*, ovi filmovi sačinjavaju grubu trilogiju koja insistira na slici života smeštenoj na margine ekonomske egzistencije. Reč je o filmovima koji odražavaju rediteljevu zaokupljenost onim što je nazvao „poezijom surovosti“ i „estetikom odvratnog“ (Levi 2009, 63).

Poput Džimija, Bela Seka iz filma *I bog stvori kafansku pevačicu* (1972) Jovana Živanovića ostaje zatvorena u repetitivni obrazac poniženja kojeg prestaje da bude svesna. Nemogućnost da se umakne moćima margine sažima film *Vrane* (1969) Gordana Mihića i Ljubiše Kozomare u kojem bivši bokser nastoji da preživi udružujući se sa grupom ljudi-vrana koja živi od sitnog kriminala. Kada pokuša da pobegne od ponovljivog obrasca krađa i prevara, „vrane“ se vraćaju poput senki i demona predašnjeg života koji ga progone u nematerijalnom obliku. Marginu oslikava Aleksandar Petrović u filmu *Biće skoro propast sveta* (1968) koji otpočinje scenama maltretiranja i silovanja devojke ometene u razvoju. Selo u kojem živi postaje paradigmatični svet u malom, mikrozajednica na kojoj se očitavaju nepravde, minijaturni svet naseljen iskvarenošću, koristoljubljem, površnošću, agresivnošću koja marginalizuje različitost. Ona i njen ubica, suprug, svako na svoj način, žrtve su odustva ljudskosti u tom mikrokosmosu.

Krajnju marginu čine Romi, što najsnažnije predstavljaju *Skupljači perja* (1967) Aleksandra Petrovića. Vizuelni narativ se odvija na najmanje dva nivoa: 1. Romi su u socijalističkoj Jugoslaviji margina; 2. odnosi među Romima određeni su činjenicom njihove subalterizacije. Petrović u filmu koristi dva jezika – romski kao jezik koji služi komunikaciji u okviru romske grupe i jezik koji se koristi u komunikaciji s pripadnicima drugih grupa. Time prikazuje procep kojem su izloženi Romi i dvostruki subalteritet, što ostaje osnova na kojoj se predstavlja društveni život Roma: njihova trgovina, porodični odnosi, oblici zabave i običaji. Iako kritikuje marginalizaciju, film kao okvir koristi stereotipe o Romima kakvi su strast, impulsivnost i nemogućnost da se integriše u šire društvo. To je vidljivo u odnosima između Belog Bore, protagoniste i trgovca perjem i njegove supruge; u Tisinoj komunikaciji s Belim Borom i najzad, u najradikalnijem činu – ubistvu Tisinog očuha, Mirte. Dokumentarni deo filma iznose romski glumci upotrebom svog jezika, izrekama, psovkama, proklinja-

njem što ostaje originalni doprinos crnom talasu. Estetika filma ostaje estetika bede koju ojačavaju slike romskih kuća, naselja, kafane, odeća, tuče i uopšte, posledice života u kompleksnim socijalnim uslovima. Ravnica mestimično prekrivena snegom ostaje paradigmatična slike bede i slobode – iznova stereotipno shvaćenog prostora za „cigansko lutanje“.

U poslednjoj grupi prepoznaju se dokumentarni filmovi karakteristični za opus Želimira Žilnika. Takvi su *Nezaposleni ljudi* iz 1967 godine. Žilnik ukazuje na marginu, na ljude bez boravišta, na gladne i promrzle kako bi predstavio tamnu stranu realnog socijalizma. Film je snimljen u vreme sprovođenja privredne reforme koja je trebalo da uspostavi tržišno poslovanje u Jugoslaviji. Ljudi koji su ostali bez posla, situacije u kojima su ostali bez posla i najzad posledice takvih reformi ukazuju na greške političkog vrha i postupke kojima se stvara opozicija između novostvorene buržoazije i siromaštva.

Završna razmatranja

Dok se u poslednjih dvadesetak godina srpski film smatra sinonimom za niz nezanimljivih ostvarenja od kojih pojedina zadržavaju takozvane udarne termine emitovanja, jugoslovenski film budi gotovo paradoksalno nostalgicne asocijacije na doba mira i originalne estetike. No, šezdesete i sedamdesete godine su u Jugoslaviji takođe imale svoje udarne televizijske termine i dominantna, društveno-poželjna ostvarenja koja su poželjnom reprezentacijom zamenjivala stvarnost. Oni koji su joj postavili kritički izazov našli su прибежиште u drugim republikama tadašnje SFRJ, u inostranstvu, ili su pak ostali na margini snimajući niskobudžetne filmove (Ognjanović, Velisavljević 2008, 5). Kritika je ostala dozirana, na mahove društveno dopuštena, služeći kao dokaz demokratičnosti društva i prisustva slobode u socijalizmu. U umetnosti se odanost realnom socijalizmu očekivala koliko i u drugim profesijama koje su deo javnog života (Knežević 1986,7).

U jugoslovenskoj propagandističkoj literaturi i praksi, insistiralo se na supstancijalnoj razlici između realnog samoupravljanja i realnog socijalizma. Takozvani realni socijalizam pravdan je devizom ublažavanja ekstremnih totalitarnih karakteristika neostaljinizma, ali se u svojoj ideološkoj verziji pokazao kao puka manipulacija koja je nesposobna da iskaže pozitivnu razliku u odnosu na kapitalizam. Neuspeh socijalizma kao vrednosti i zamisli čija se realizacija neprestano odlagala doveo je do složenih ekonomskih kriza koje su podstakle eksploziju nacionalizma u socijalističkim delovima Evrope (Sekelj 1990, 248). Gubitak legitimnosti vlasti i neuspeh socijalizma kao integrativne vrednosti samoupravljanja doveo je do potiskivanja jugoslovenstva, menjanja, modifikovanja i umnožavanja onoga što se u filmovima crnog talasa prepoznaje kao

marginu. „Marginalci“ nestaju ili pak postaju nova elita – ulica koja gospodari diktirajući nove vrednosti i nove stilove. Otudjenje se prepoznaje u svom najradikalnijem obliku, kao umnožavanje i tako već prekomerne udaljenosti između čoveka i njegovog rada da bi postalo otudjenje od samoga sebe u spremnosti da se žrtvuje za novoprodukovane ideale nacije, njene autonomije i afirmacije. Najzad, metafora seksualne revolucije dokazuje blizinu Erosa i Tanatosa razrešavajući svoje „misterije“ u opštem konfliktu u kojem se po različitim kriterijumima zadobija Drugost, a ona postaje legitimizacija za vršenje nasilja. Kada se uzmu u obzir preovlađujuće teme crnog talasa, postaje jasno u kojoj meri one reflektuju stvarnost budućnosti. Četiri dominantne teme zadržavaju politički podtekst potvrđujući da je crni talas ostao vizuelna kritika pokušaja da se ideologija idealnog društva, oslanjanjem na dostupna sredstva, sprovede u stvarnost.

Izvori (filmografija)

- Dvoje*, r. Aleksandar Petrović (1961)
Dani, r. Aleksandar Petrović (1963)
Grad, r. Živojin Pavlović, Marko Babac, Kokan Rakonjac (1963)
Tri, r. Aleksandar Petrović i Antonije Isaković (1965)
Čovek nije tica, r. Dušan Makavejev (1965)
Skupljači perja, r. Aleksandar Petrović (1967)
Praznik, r. Đorđe Kadijević (1967)
Kad budem mrtav i beo, r. Živojin Pavlović (1967)
Buđenje pacova, r. Živojin Pavlović (1967)
Nemirni, r. Kokan Rakonjac (1967)
Jutro, r. Puriša Đorđević (1967)
Ljubavni slučaj ili, tragedija službenice PTT, r. Dušan Makavejev (1967)
Podne, r. Puriša Đorđević (1968)
Sveti pesak, r. Miroslav Antić (1968)
Biće skoro propast sveta, r. Aleksandar Petrović (1968)
Delije, r. Mića Popović (1968)
Nezaposleni ljudi, r. Želimir Žilnik (1968)
Rani radovi, r. Želimir Žilnik (1969)
Zaseda, r. Živojin Pavlović (1969)
Lisice, r. Krsto Papić (1969)
Doručak sa Đavolom, r. Miroslav Antić (1969)
Vrane, r. Mihić, r. Gordana i Kozomara, Ljubiša (1969)
Mlad i zdrav kao ruža, r. Jovan Jovanović (1971)
Rdeće klasje, r. Živojin Pavlović (1970).
Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji, r. Čengić Bata, Čosić Bora, Vučićević Branko, (1971)
Misterije organizma, r. Dušan Makavejev (1971)
Plastični Isus, r. Lazar Stojanović (1971)
I bog stvorio kafansku pevačicu, r. Jovan Živanović (1972)

Literatura

- Bauman, Zigmunt. 2009. *Fluidna ljubav*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Bradioti, Rosi. 2002. *Nomadski subjekti*. Skopje, Makedonska kniga.
- Dragović, Nono. 2006. *Poetika filmske režije*. Pančevo: Mali Nemo.
- Dabić, Dejan. 2008. "Cenzurisani debi, ili Bilo jednom u (socijalističkoj Srbiji)". U *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma* (prir.) Ognjanović D. Velisavljević I., 173–184. Beograd: Clio..
- De Cuir Greg. 2010. *Black Wave Philosophy: Methodological Marxism*. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti.
- De Cuir, Greg. 2011. *Jugoslovenski crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- De Cuir, Greg. 2012. „The Yugoslav Black Wave: The History and Poetics of Polemical Cinema in the 1960s and 1970s in Yugoslavia“. In *A Companion to Eastern European Cinemas*, Imre Aniko, 403–424. Chichester: John Wiley and Sons, Co.
- Faržije, Žan Pol. 1982. *Zagrada i zaokret: pokušaj teorijske definicije odnosa film-politika*. *Filmske sveske 1–2, Teorija levice XIV* (1–2). Beograd: Institut za film.
- Fuko, Mišel. 2006. *Volja za znanjem, Istorija seksualnosti*. Beograd: Karpos.
- From, Erih. 1984. *Zdravo društvo*. Zagreb: Naprijed, Nolit.
- Janevska, Ana. 2000. *We Cannot Promise to Do more than Experiment: On Yugoslav Experimental Film and Cine Clubs in 60s and 70s*. *Surfing the Black: The Yugoslav Black wave Cinema*. Maastricht: Academienplein.
- Hubbard, Phil. 2008. „Prostor/Mjesto“. U *Kulturna geografija: kritički rečnik ključnih pojmova*, David Atkinson, Peter Jackson (ur.). Zagreb: Disput.
- Le Bon, Gustav. 2005. *Psihologija gomile*. Beograd: Algoritam.
- Karuzo, Igor. 1969. *Socijalni aspekti psihoanalize*. Beograd: Kultura.
- Kirn, Gal. 2001. *Surfing the Black: The Yugoslav Black wave Cinema*. Maastricht: Academienplein.
- Kirn, Gal. 2012. „Kritika humanističke hipoteze ili, o propuštenom susretu ‘praxis’ filozofije i crnog talasa“. U *PRAXIS: Društvena kritika i humanistički socijalizam*, Zbornik radova sa međunarodne konferencije o jugoslovenskoj ljevici: praxis filozofija i korčulanska ljetna škola (1963–1973) (ur.) Dragomir Olujić Oluja i Krunoslav Stojaković. Beograd: Rosa Luxemburg Stihung, Regionalna kancelarija za Istočnu Evropu.
- Levi, Pavle. 2009. *Raspad Jugoslavije na filmu: estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*. Beograd: XX vek.
- Knežević, Srđan. 1986. *Film kao istorijski izvor*. Magistarski rad, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Krstić, Marko. 2008. „Apsurd podela, pobeđe i slobode, Čovek iz hrastove šume i Delije Miće Popovića“. U *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma*, Dejan Ognjanović, Ivan Velisavljević (prir.). Beograd: Clio.
- Kumović, Bojan. 2007. *WR Misterije organizma kao politički slučaj i proizvod društvenih zbivanja krajem šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti.

- Parvalescu, Constantin. 2009. Gleaming Faces, Dark Realities: Dušan Makavejev's Man is not a Bird and the Representation of the Working Class after Socialist Realisms. *Senses of Cinema* 49: 47–56.
- Pavlović, Stevan. 2004. *Istorija Balkana 1804–1945*. Beograd: Clio.
- Popović, Mihailo. 2002. *Nacionalna katastrofa i političko otrežnjenje*. Beograd: Plato.
- Popov, Jelena. 2002. *Drama na vojvođanskom selu: 1945–1952: Obavezni otkup poljoprivrednih proizvoda*. Novi Sad: Platoneum.
- Porton, Richard. 2010. WR Mysteries of Organism: Anarchist Realism and Critical Quandaries. *Arena (On Anarchists in Fiction)* first posted in *Rogue* 14:133–142.
- Stojanović, Nikola. 1993. *Celuloidni svemir*. Beograd: Plus.
- Smiljanić, Uroš. 2008. „Pank pre panka: Mlad i zdrav kao ruža Jovana Jovanovića“. U *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma*, Dejan Ognjanović, Ivan Velisavljević (prir.). Beograd: Clio.
- Savčić, Ljubinka. 2008. *Njujork u filmovima Martina Skorsezea*. Pančevo: Mali Nemo.
- Sekelj, Laslo. 1990. *Jugoslavija struktura raspadanja*. Beograd: Rad.
- Turković, Hrvoje. 1990. *Operetno raspeće: O Plastičnom Isusu Lazara Stojanovića*. Zagreb.
- Tirnanić, Bogdan. 2008. *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Omon, Žak. 2006. *Teorije sineasta*. Beograd:Clio.
- Ognjanović, Dejan i Ivan Velisavljević. 2008. „Uvod: opasne vizije i novi kadrovi“. U *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma* (prir.) Dejan Ognjanović i Ivan Velisavljević. Beograd: Clio.
- Ognjanović Dejan. 2008. „Četiri dimenzije praznika Đorđa Kadijevića“. U *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma*, (prir.) Dejan Ognjanović i Ivan Velisavljević. Beograd: Clio.
- Popović, Duško (ed.). 2003. *Kinoklub Zagreb 1928./2003./Zagreb ciné-club 1928/2003*. Zagreb: Hrvatski filmski savez/Kino klub.
- Volk, Petar. 1969. Dušan Makavejev i protest do zadovoljstva. *Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku* 13, knj. 25 (5/6): 477–492.
- Zvijer, Nemanja. 2011. *Ideologija filmske slike*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Zanini, Pjero. 2002. *Značenja granice*. Beograd: Clio.
- Želimir Žilnik, Boris Burden. 2009. *Uvod u prošlost*. Novi Sad: kuda.org i ostali.

Sanja Lazarević– Radak
Institute of Balkan Studies SASA, Belgrade

*Yugoslav Black Wave and critical discourse:
the review of the past, criticism of today and the anticipation of crisis*

Considering the so-called black wave as a group of original achievements of the Yugoslav cinema, I set aside its dominant themes. As most important I have marked: 1. The post-war chaos and the inversion of values; 2. The forms of alienation In socialist society; 3. The sexual revolution; 4. Assumptions about

the possibility of the dissolution of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia; 5. The representations of marginalized groups. These topics are mentioned as forms of critique of real socialism at the time that reveals dissatisfaction with inconsistent application of Marxist thought in social practice. Today, when one can notice exoticism of the past and as its consequence the so called yugonostalgia the post-Yugoslav societies, these films can serve as a basis for questioning the value system of the Yugoslav socialist society to reveal the cracks in its idealized picture. Although the film, as a cultural product remains on the border between fantasy and the document, it reflects social relations. Like other forms of art film can be read like a text, and its semantics reveal consistency of defects, latent and manifest social criticism.

Key words: Yugoslav film, black wave, critics, real socialism

*La vague noire yougoslave et le discours critique:
réexamen du passé, critique du présent et anticipation de la crise*

En réexaminant les représentations de la réalité sociale que la vague noire exprime par le langage de l'image, je distingue ses principaux thèmes: révision de l'état d'après-guerre; symptômes de l'aliénation dans la société yougoslave; thématization de l'amour libre; problème de l'altération et de la marginalisation. En utilisant le langage de l'image, ils rendent compte des points sensibles de la société yougoslave, réexaminent les concepts sur lesquels la société est fondée, jouent avec les récits historiques, en les relisant, et ainsi rendent compte de la crise dissimulée et anticipent les problèmes économiques et politiques complexes.

Mots clés: film yougoslave, vague noire, critique, socialisme réaliste

Primljeno / Received: 12.12.2015

Prihvaćeno / Accepted: 29.01.2016