



Никола БОЖИЛОВИЋ

Филозофски факултет

Ниш

КОНТАКТ: bonicult@gmail.com

УДК: 791.221.51(497.1)»1963/1972»

791.43(497.1)»1963/1972»

ВРСТА РАДА:
ПРЕГЛЕДНИ РАД

ПРИМЉЕН: 9. 11. 2021. ✓
ПРИХВАЋЕН: 30. 11. 2021. ✓

ЦРНИ ТАЛАС – ПРОМЕНА ЕСТЕТИЧКЕ ПАРАДИГМЕ И ИДЕОЛОШКОГ (ДИС)КУРСА

Апстракт: Рад је посвећен новом југословенском филму који је од стране комунистичких власти СФРЈ, због критичког односа који су редитељи успостављали према идеологији и доминантним вредностима система, назван „црним таласом”. Нови филмски тренд, по угледу на француски нови талас и италијански неореализам, увео је у југословенску кинематографију модерну естетичку парадигму, потпуно различиту од класичног, конвенционалног филмског израза. Црноталасни филмови су у социолошком дискурсу познати по критици владајућег социјалистичког режима, по субверзији, полемици и политичком говору. У раду су обрађена репрезентативна дела која приказују, с једне стране, савремено друштво и његове аномалије, а с друге, нови поглед на народноослободилачку борбу и социјалистичку револуцију. У оба случаја долазе до изражаја атрибути који се тичу индивидуалистичке, антитрадиционалне, модерне филмске форме и идеолошких погледа, битно различитих од оних које је пропагирала власт. У раду је посебно је истакнута хуманистичка и друштвено-еманципаторска компонента југословенских новоталасних филмских остварења.

Кључне речи: ЦРНИ ТАЛАС, ЕСТЕТИКА, КРИТИКА, СУБВЕРЗИЈА, ИДЕОЛОГИЈА, ПОЛИТИЧКИ ГОВОР, РЕЦЕПЦИЈА, ЦЕНЗУРА.



Увод

Филмови снимљени у Југославији после Другог светског рата носили су јединствену одредницу *југословенски филм*. Мада жанровски различити, они су поштовали исте или сличне естетске конвенције и носили идеолошке поруке умотане у целофан општехуманистичких идеала. Све што би било обојено другачијим идеолошким нијансама сматрано је за јерес јер би се тиме одступало од службеног, то јест владајућег мишљења.

Почетком шездесетих година од стране једне групе младих режисера долази до размимоилажења са званичним политичким, идеолошким и естетским гледиштем. Залажући се за спонтани уметнички чин стварања, они су истицали потребу промене перспективе сагледавања друштвене стварности. При том нису ни слутили да ће већ после првих неколико уметничких подухвата њихови филмови бити проглашени антидржавним, а они сами политичким отпадницима који отворено изражавају неслагање с режимом и службеном политичком идеологијом. Од стране председника Комисије за идеолошки рад Савеза комуниста Југославије њихови филмови тенденциозно су названи *црним таласом*, после чега је уследила противофанзива и лов на „непослушне” уметнике. Поетика овог филмског покрета, боље рећи једног авангардног културног феномена, описивана је најпогрднијим речима. Приписивано им је да су опседнути мрачним темама, насиљем, скарадним призорима, аветињским визијама, социјалном бедом, ласцивним и тривијалним сценама – речју, да су њихови аутори одступали од истине и савременог живота (DeCuir, 2019: 17–18).

У случају црног таласа реч је о сложеници скованој по одредници *Film noir* коју су 40-их година прошлог века смислили француски филмски критичари. Иако се тај појам користи у колоквијалном смислу, он је у екс Југославији практично озваничен. Реч је о филмовима снимљеним између 1963. и 1972. године, чији су заговорници имали на уму, најпре, ослобађање филмске индустрије од бирократских ограничења и идеолошке догме, потом унапређење експериментисања на филму као аудио-визуелном језику и, напokon, коришћење филма за преиспитивање савремених тема из критичке перспективе. Занимљиво је да су неки тероретичари радије говорили о црном таласу као о „новом југословенском филму” или, једноставно, „новом филму” (види: Stojanović, 1998; Kuk, 2007; Levi, 2009). С обзиром на то, има смисла на нов начин промислити естетске и идеолошке компоненте овога покрета, појаснити критичку позицију најзначајнијих аутора и истражити рецепцију тих филмова од стране (пост)југословенске публике.

Естетика црног таласа: за аутономију ауторске визије

Заједничка карактеристика филмова обједињених под називом „црни талас” односи се на аксиолошку и идеолошку позицију њихових аутора која је у великој мери супротстављена доминантним вредностима југословенског (српског) традиционалног наративног филма. Реч је о „југословенском филму са савременим естетичким тенденцијама”, како га је звао теоретичар филма Душан Стојановић. Ту спадају филмска дела модерног, неконвенционалног проседеа, са ауторима који заговарају уметничку визију стварности. Та визија подразумева слободну стваралачку мисао и директно је супротстављена догматској и бирократизованој свести. Репрезентативна дела ове уметничке струје потписују режисери попут Боштјана Хладника, Александра Петровића, Кокана Ракоњца, Душана Макавејева, Живојина Павловића, Пурише Ђорђевића, Ватрослава Мимице, Желимира Жилника, Лазара Стојановића, Јована Јовановића. Истина је да преовладавају дела српских аутора, али сви они говоре о актуелној или прошлој ситуацији која је била заједничка за све народе који су делили југословенски простор. По томе је читав покрет талентованих синеаста познат под именом које су му дали бирократски цензори био *par excellence* југословенски.¹

Настанак дела овога циклуса, покрета или, једноставно, уметничког тренда означио је велики тренутак југословенске кинематографије која је у први план избацила потпуну индивидуалну ангажованост аутора, што ће рећи стваралаштво ослобођено моралних и психолошких стега. Делује парадоксално, али у времену цензуре и пада критичке моћи једног друштва неочекивано је дошло до велике ауторске смелости у кинематографији. Иако назван црним, нови талас југословенског филма одликовао се изузетном разноврсношћу и богатим нијансама ауторских боја. Захваљујући смелости вођеној креативним импулсима и трагалаштвом талентованих режисера, све што је доскора представљало званичну идеологију југословенског социјалистичког друштва, некакав општеприхваћени постулат, одједном бива доведено у питање – „једна колективна митологија замењује се безбројним личним митологијама” (Stojanović, 1998: 84).

Из тежње ка уметничком изразу ослобођеном друштвених стега рађала се нова естетика. Кључне естетске преокупације црноталасних филмова, по Грегу де Кјуру (*Greg DeCuir*), јесу: реторика, полемика и политички говор. Он под *реториком* подразумева „ораторски модус” којим ликови у филму преносе полемичку поруку. Порука може бити упућена ликовима у причи или, у ауто-

¹ „Нема сумње да је најцењенији аутор који се појавио у крилу новог филма био Србин Душан Макавејев, који се најбоље може описати као авангардни и изузетно интелигентни сатиричар” (Kuk, 2007: 533).



рефлексивном маниру, публици која гледа филм. То је случај са филмом *Млад и здрав као ружа* (1971) Јована Јовановића, у коме се главни протагониста на крају обраћа камери и у исти мах гледаоцима. Следећа стратегија којој су ради убедљивости прибегавали ствараоци црног таласа био је је *политички говор* као најконкретнији и најнепосреднији симбол реторике. Реторика и политички говор створили су могућност да црни талас буде отворено *полемички филм*, што су, сем поменутог, потврдили и филмови неких других репрезентативних аутора – *WR: misterije organizma* (1971) Душана Макавејева, са ватреним говором протагонисткиње Милене, којим она сексуално ослобођење изједначава с револуционарном активношћу, или *Непријатељ* (1965) Живојина Павловића, где се већ у уводној секвенци излаже експлицитној критици самоуправни социјализам и идеолошки мит о врлом и солидарном раднику (види: DeCuir, 2019: 230–232).

Када је у питању савременост, тематика црноталасних филмова била је заокупљена тамним странама људског живота, егзистенцијом без перспективе, друштвеним неправдама, крађом, корупцијом, непотизмом, личним богаћењем, депресијом – економском и психолошком/личном. Опонирање владајућем социјалистичком режиму назначено је указивањем на горуће проблеме тог друштва, односно система, а то су: незапосленост, економско сиромаштво, малолетничка делинквенција, проституција, маргинализација етничких група и особа са посебним потребама. Упоредо с тим долази до првих отворених приказивања хомосексуалности, натуралистичких сцена секса и употребе опијата (Lazarević Radak, 2016: 497). На место ружичасто обојене стварности и светле будућности, сниманих у домаћој продукцији по опробаном холивудском рецепту, сада не сцену ступају антихероји оличени у криминалцима, социопатама, алкохоличарима, промашеним младим људима, нимало различитим од оних које смо виђали у „црном филму” чешког или француског новог таласа. Како се не би помислило да су југословенски режисери своје методе и идеје увек „позајмљивали” од странаца, ваља истаћи да је тај однос био реципрочан у смислу сталног узимања-давања.²

Када се зна да је сваки црноталасни филм оригиналан и непоновљив, а сваки аутор „прича за себе”, незахвално је трагати за општим местима. Међутим, поред освајања слободе у домену филмског стваралаштва, још једна битна одлика овог покрета у целини јесте *анти-традиционални израз*. Форма ових филмова је антитрадиционална у односу на класични југословенски филм који има каузалну наративну структуру и који се односи на поштовање континуитета радње. За пример оваквог естетског приступа Де Кјур наводи *Град* (1963), филмски омнибус од три кратке филмске сторије, у режији Кокана Ракоњца,

2 Златко Паковић пише да смо ми не само следили светске трендове него смо их и инспирисали. За пример он узима Јовановићев филм *Млад и здрав као ружа*, који је антиципирао омиљени садржај већине како комерцијалних, тако и ауторских евроатлантских филмова: психопатолошки тип јунака и ужитак у приказивању злочина (Paković, 2021: 23).

Марка Бабца и Живојина Павловића.³ Реч је о три наизглед недовршене приче повезане различитим усамљеним или декадентним ликовима у туробном миљеу савременог урбаног живота. У естетском смислу, *Град* представља нелинеарну филмску форму која природно обухвата скокове у простору, времену и нарави. Он се разликује од традиционалног биоскопског филма који обично настоји да избегне било какве прекиде у континуитету приче. На свој начин, формом против традиције боре се и филмови *Три* (1965) Александра Петровића и *Каја, убит ћу те!* (1967) Ватрослава Мимице. У првом, антитрадиционалност се, између осталог, препознаје у вишезначности и просторно-временској раздвојености три приче, док у другом режисер доводи у питање структурне кодове филмске нарави, а гледаоца уводи у стање у коме не постоји осећај конзистентног времена и простора (види: DeCuir, 2019: 238–241).

У филмовима црног таласа коришћени су другачији монтажни поступци од оних који су практиковани у традиционалним југословенским филмовима, што је посебно важно када се зна да монтажа представља „нерв филма” (Ajzenštajn, 1964: 76). У монтажној фази стварања филма нарочито долази до изражаја антитрадиционални манир. Типичан је *Пластични Исус* (1971), филм Лазара Стојановића, у коме аутор поступком „монтажног анархизма” изражава свој антитрадиционални, аутореклексивни став.⁴ Примерице, супротно традиционалним правилима, аутор задржава кадрове у којима су презентовани подаци са именима редитеља, сниматеља или бројем сцена. Стојановић намерно задржава тај део првог кадра, не само да би обзнанио антитрадиционалне аспирације свог филма, већ и да би одмах замаглио, што ће рећи релативизовао границу између самог филма и његове производње. Брисање те границе има ефекат поништавања оградe између фикције и стварности. Тиме се манифестују покушаји да се друштвена реалност преиспитује и разјашњава, а не мистификује, што је био манир соц-реализма практикованог у класичном југословенском филму (DeCuir, 2019: 48). Реч је о филму колажне структуре, то јест *mixed* филму монтаже атракција у коме се сучељавају материјали свакогврсног порекла – играни делови (прича) помешани су са документарним и архивским снимцима, цитатима из филмова других редитеља, апокрифним материјалима који се приписују другим ауторима или ликовима самог филма. Све ово садржано је у колажу који почива више на филмофилској асоцијативности неголи на некој конкретно разрађеној причи (Tirnanić, 2011: 145).

Редитељ Стојановић није усамљен у погледу коришћења антитрадиционалних изражајних средстава. У томе га надмашује Душан Макавејев који је, по Де Кјуру, најрадикалнији експериментатор међу ствараоцима црног таласа. У његовом филму *Љубавни случај или трагедија службенице ПТТ* (1967) стапање документарности и фикције представља резултат коришћења високо стили-

3 Решењем Окружног суда у Сарајеву од 13. августа 1963. године, *Град* постаје први (и једини) судски забрањени филм у СФРЈ (Tirnanić, 2011: 39).

4 *Пластични Исус* је једино остварење југословенске кинематографије чији је аутор због „непријатељске пропаганде” провео у затвору три године. Сам филм је био забрањен и остао у бункеру до 1990. године.



зованих и антитрадиционалних редитељских метода. Цео филм почива на стилској дијалектици коју одликује хибридна форма компонована од документарних и играних сегмената који се непрекидно смењују. Друга упечатљива антитрадиционална одлика овог филма која га чини нетипичним је употреба наративне структуре, којом Макавејев показује да не мари за темпоралност. Резултат оваквог приступа је изломљени наратив у коме нема линеарног заплета, али са много дигресија и разноразних успутних додатака. У овом погледу дело Макавејева оваплоћује један од Годарових (*Jean-Luc Godard*) чувених диктума: „Филм треба да има почетак, средину и крај – али не нужно тим редоследом”. Овде се ради о директном изазову конвенционалном филмском наративу у званичном југословенском филму који се клони било каквог уметничког експериментисања (шире о томе: DeCuir, 2019: 37–44).

Извесно је да „Љубавни случај” није једини филм Душана Макавејева у коме је дошла до изражаја лична експресија и оригинална естетска парадигма аутора. Док у филмском колажу *Невиност без заштите* (1968) режисер демонстрира различите елементе спајања документарног и играног материјала и врши паралелно усклађивање прошлости и савремености, филм *WR: misterije organizma* је естетски изузетан по много чему, а посебно по дијалектичкој верзији монтажног ефекта „преклапајућих облика”, којом аутор дестабилизује јединственост значења и нуди гледаоцу мноштво могућих реакција. Вештим коришћењем монтажних склопова уопште, а посебно у овом филму, Макавејев успева да наведе гледаоца да сопствена уверења, предрасуде и жеље упоређује с онима које нуди сам филм. Тим путем он сваком реципијенту даје потпуну интерпретативну слободу, препуштајући му да преузме одговорност за значења која је у филму препознао (упор. Levi, 2009: 53–55). У томе успева захваљујући одликама које красе његов естетски сензибилитет, међу којима су најбитније: неконвенционалност, импровизација, спонтаност и лежерност усмерена на ослобађање гледаочевог духа.

У филмском опусу славнога режисера веома је присутна тенденција „метафоричке отворености” која карактерише модерни филм. Она гледаоцу оставља пуну слободу интерпретације филмског дела, прожимајући га двосмисленошћу и иронијом. Њему се на увид даје материјал који отвара могућност субјективног тумачења. Захваљујући томе што модерни филм (у који спада и *Невиност без заштите*) постаје нека врста метафоричног знака, гледаоцу је дата слобода да дати материјал обликује сходно својим емоцијама и моралним схватањима. Дакле, уместо да приказује морал у нормативном облику, аутор га провоцира кроз спонтани доживљај публике. Тако се, примерице, у једном кадру поменутог филма аутор поиграва са мотивом заставе. Акробата Алексић непрестано изводи бравуре машући државним заставицама (чак и када је на „стубу смрти”) или говори монологе у собама украшеним заставама, сликама и бистама руководиоца. Врхунац представља кадар у коме је руком доцртана застава на леђа једне жене разигране у колу. Тумачења су двострука: да ли је реч о једном баналном памфлетском гесту (забога, па застава се таласа на женској задњици!) или се иза тога геста крије лу-

цидна слободарска метафора (видите, та храбра жена поносно игра српско коло са заставом на леђима у окупираном Београду пуном Немаца!). Ово је добар пример отворене метафоричности у коме је гледаоцу остављена потпуна слобода рецепције и субјективног тумачења филмског текста (Novaković, 1989: 123–124).

Иако режисери црноталасних филмова нису експлицитно говорили о својим узорима, неоспорно је да су их они имали у неким новим струјањима, превасходно европског филма. Речју, југословенски филм са савременим уметничким тенденцијама има доста заједничког са француским новим таласом (у монтажи, камери, режијској имагинацији и експресији) и са делима италијанског реализма (документарност, мизансцен, извесне драматуршке поставке, глума ослобођена клишеа). Подсетимо, француски нови талас водио је „ауторску политику“, што ће рећи да су репрезентативни филмови овога правца јасно носили потписе својих аутора, били печат њихове стваралачке индивидуалности. Што се самих филмова тиче, они су били карактеристични по „монтажним скоковима“, ослањали су се на елиптичну монтажу, били снимани с камером „из руке“. Сталним подсећањем на то да ми управо гледамо филм, а не стварност, инсистирало се на успостављању естетске дистанце са публиком. По томе је филм француског новог таласа саморефлексивни филм или метафилм – филм о филмском процесу (Kuk, 2007: 185). Конвенције овог уметничког покрета поштоване су и обилато коришћене у најбољим остварењима, каква су „Четири стотине удараца“ (*Les Quatre-cents coups*, 1959) Франсоа Трифоа (*Francois Truffaut*) и „До последњег даха“ (*À bout de souffle*, 1960) Жан-Лик Годара.

Неки од поступака француских, али и других иностраних синеаста могу се наћи у филмовима Жилника, Макавејева, Петровића и других режисера југословенског црног таласа. Међу њима је неизоставно име Живојина Павловића, чији је приступ филмској форми близак Ајзенштајновом симболизму, у коме је стављан нагласак на монтажу фрагмената и реконструкцију простора. Тога има у Павловићевим најбољим раним филмовима *Повратак* (1965), *Кад будем мртав и бео* (1967), *Буђење пацова* (1967) и *Заседа* (1969), којима је сам аутор приписивао епитет „естетика одвратног“. Утицај француских новоталасоваца види се, на пример, у филму *Кад будем мртав и бео*, који је инспирисан елиптичним приступом наративној структури Годаровог ремек-дела *До последњег даха*. У овом Павловићевом маестерално урађеном остварењу постоји, као код Годара, низ сцена које су монтажом лишене уобичајене драматуршке експозиције и резолуције. Сем тога, Драган Николић као Џими Барка може бити схваћен као локална, југословенска верзија Годаровог Мишела Поакара кога је уметнички неодољиво тумачио Жан-Пол Белмондо.⁵ Павловић је био инспирисан и другим филмским правцима, међу којима завидно место

5 Милан Ранковић сматра да је животној и уметничкој истинитости овога филма знатно допринео изванредно адекватан избор главног глумца. „Драган Николић је и физички, начином свога индивидуалног постојања толико добро представио имагинарни лик Џимија Барке, да је остварен онај толико ретки, колико за уметност и нужни ефекат: Џимија Барку више не бисмо могли замислити у телу неког другог бића“ (Ranković, 1970: 96).



заузима италијански неореализам. Тај утицај видљив је у његовој склоности ка интегралној нарацији и примату који он даје мизансценској организацији простора. У филмовима овог југословенског синеасте инсистира се на реализму као инструменту (формалном средству) у служби суочавања гледаоца са драстичном и суровом сликом која је у стању да изазове ефекат шока и покрене чак физиолошку реакцију гађења (упор. Levi, 2009: 65–67).

На основу анализе филмова и теоријских радова о уметничким остварењима и дометима југословенског црног таласа, могу се извући извесни општи закључци. Најпре, црни талас је изразито ауторски, неконвенционални и анти-традиционални филм. Као уметничка тенденција, он у најбољем случају може бити окарактерисан као покрет јер не садржи елементе никаквог формалног организовања. Аутори филмова су изразити индивидуалци, особени и самосвојни у мери у којој им се не може приписати заједништво – не проглашавају никакве декларације, још мање манифесте. Упркос томе, филмска пракса црног таласа довољава да јој се припишу извесне заједничке константе. Ниједан аутор не тежи спектаклу и естетском перфекционизму какав постоји код филмских класика. Естетика црног таласа препознатљива је по неравномерном, елиптичном стилу монтаже, склона је минимализму, стилизацији, колажу и пажљивом организовању мизансцена. Филм црног таласа је у извесној мери саморефлексиван, а филмска прича често нелинеарна, дисконтинуирана. Њега прате стилски облици (сатира, метафора, алузија, гротеска, иронија) који не карактеришу класични филмски израз.

Социологија црног таласа: нова идеолошка матрица

Филмско уметничко дело је у највећој мери производ фикције и интимне доживљајности аутора. Међутим, оно је са становишта социологије друштвени производ који треба да саопшти неке чињенице које се тичу реалности друштвеног живота. Стога се поставља питање колика је истиносна вредност појединих филмских остварења и да ли филмска прича одступа од онога што важи као историјски факат.⁶ Социолог је фокусиран на контекст на који се филм односи и настоји да пронађе везу која постоји између историјске стварности и њене филмске конструкције (Звијер, 2011: 18). Имајући у виду међусобне односе између филма и друштва и комуникацију коју филм остварује са публиком, социологија се посебно бави испитивањем релације филм – идеологија. Филмска слика остварује јако сугестивно дејство на гледаоца и, када се стави

6 Код редитеља црног таласа (Павловић, Макавејев и др) аутентичност догађаја и ликова постиже се управо свешћу да уметност није идентична копија стварности – да је стварност једно, а уметност друго, и да се они стичу тек на вишем нивоу енергетске миметичке моделизације (Коларић, 2009: 95).

у одређени политички контекст, она постаје снажно средство манипулације и идеолошке индоктринације. Као средство политичког позиционирања и инструмент идеолошке борбе, филм је кроз читаву своју историју имао функцију производње идеја и регулације њиховог ширења.

У напред изречено потпуно се уклапа стање кинематографије социјалистичке Југославије. Следећи Лењинове и Стаљинове смернице у свим областима културе, па тако и у кинематографској индустрији, југословенски комунисти су у филму видели моћно средство пропаганде и ширења идеологије. Сматрали су да домаћи филм треба, попут совјетског, да васпитава гледаоце „у духу наше народне и културне револуције”. Комунистичким властима била је потпуно неприхватљива идеја да филм служи само за забаву: он мора да тумачи живот и подстиче друштвене промене (Janjetović, 2011: 175). Из ових разлога је кинематографија у тадашњој ФНРЈ била под контролом увек будног Савеза комуниста који се, нарочито у првој деценији након ослобођења, на врло директан начин мешао у сам процес производње филмова. Пред гледаоцима су могли да се појаве само идеолошки „исправни” филмови, о чему су се старали ондашњи Комитет за кинематографију и разновразне цензорске комисије састављене од интелектуалаца, полицајаца, војних старешина и других партијски подобних људи.

Упркос друштвеном надзору и строгој политичкој контроли, почетком шездесетих појављују се филмови који су критички преиспитивали југословенску стварност. Њима је прилепљена етикета „црног” филма, оног који је према владајућем схватању негативан зато што приказује аномалије и негативне појаве које разарају друштвено ткиво: сиромаштво, усамљеност, отуђеност, несреће, насиље, криминал, алкохолизам, проституцију и психичке кризе појединаца. Таква оријентација испуњавала је политичку интенцију друштвено-ангажованог стваралаштва, с тим што се на стварност гледало из другачије визуре од оне коју су форсирале идеолошке комисије. Ствараоци новог уметничког тренда изражавали су своје идеје симболиком својственом филмском казивању. Међутим, они су припадали знатно ширем кругу интелектуалаца који је обухватао филозофе, писце, сликаре, новинаре и друге слободномислеће људе. Аутори црноталасних филмова оштро су се супротстављали социјалистичкој идеологији која се користи као средство потчињавања, а не средство изградње личности. Њихова идеолошка критика артикулисана је кроз бунт против система који манипулише људима, чинећи их пасивним поданицима, а не активним члановима заједнице (DeCuir, 2019: 229).

Будући да су представници новог југословенског филмског тренда били махом наклоњени левичарским идејама, они се нису противили социјализму као таквом, већ режиму који је злоупотребљавао ову идеологију зарад задржавања привилегија људи који су га предводили. У теоријском смислу, они су били блиски идејама *Praxis*-а, у свету признате школе југословенског марксистичког хуманизма. Припадници овог филозофског покрета стварали су под утицајем Марксових (*Karl Marx*) раних радова и водећих мислилаца критичке



теорије друштва (Ерих Фром/*Erich Fromm*, Херберт Маркузе/*Herbert Marcuse*), познатих по „беспоштедној критици свега постојећег“ (види: Levi, 2009: 16). Језик филма, укључујући богату симболику визуелног и вербалног изражавања, био је као створен за синеасте који се нису задовољавали тиме да, речено у духу Марксових мисли, свет тумаче, већ су желели да га мењају. Њихови филмови били су усмерени, с једне стране, на критику савременог југословенског друштва, а с друге, нудили су другачији идеолошки поглед на блиску прошлост – народноослободилачку борбу и тековине револуције.

Блистави сјај мрачних друштвених тема

Југословенски редитељи су се по завршетку Другог светског рата, разумљиво, бавили превасходно ратном тематиком и борбом партизана за ослобођење земље. С обзиром на то да су ожиљци рата још увек били свежи и болни, у почетку је организација друштва на новим (социјалистичким) основама стављана у други план. Закупљеност ратним траумама, моралним особинама, храброшћу и пожртвованостју хероја народноослободилачке борбе почела је да бледи и уступа место савременим темама тек касних педесетих, обележених сјајним филмом Владимира Погачића *Суботом увече* (1957). Овим остварењем које означава продор у савремену тему долази до промене оријентације југословенских синеаста који се окрећу свакодневици људског живота, темама из урбаног миљеа, омладини и њиховом испуњавању слободног времена. Променом тематских оријентација долази и до ослобађања од типских решења и револуционарне патетике форсираних у филмовима са ратном темом.

Првих десетак година по ослобођењу, савремене теме у југословенском филму чиниле су свега 16 одсто продукције. Таква ситуација често је правдана недостатком квалитетних сценарија на теме савременог живота. Иако је у томе било истине, извесно је да је у прављењу таквих филмова било и мешања политике. Страх од „политичке грешке“ дуго ће инхибирати сценаристе да се посвете савремености која није била ружичаста, а коју је требало представити таквом (Janjetović, 2011: 195). Од средине шездесетих ипак се на филму све чешће почињу отварати важна друштвена питања која су се тицала живота људи у савремености. Напоре долази и до промене односа према револуцији и рату. Афирмација савремене теме подразумевала је и уношење критичког става у „домаћи“ филм кога је власт индикативно прозвала „црним“. Ствараоци таквих филмова нису се задовољавали прихватањем *status quo* и вредности које су наметали партијски челници. У њиховим филмовима увек је присутан бес због друштвених неједнакости и горке ироније да се те неједнакости косе са самом суштином идеолошког мита на коме је земља заснована. Због свеобухватног критичког приступа, фокусираног на савремено друштво, власт је филмове и филмске ствараоце црног таласа доживљавала као претњу у односу на своју позицију моћи.

У филмовима црног таласа извршена је стваралачка демистификација у приказивању неких друштвених група и тамних страна живота у социјализму. Треба имати у виду да у највећем броју случајева у њима није било испразног критизерства, већ пре свега артикулисаног протеста који представља борбу за хуманије односе у друштву. У филмским остварењима каква су *Буђење пацова* Живојина Павловића, *Рани радови* (1969) Желимира Жилника, *Јутро* (1967) Пурише Ђорђевића и других није била поштеђена критике ниједна друштвена аномалија, почевши од социјалних узрока криминогеног понашања – *Кад будем мртав и бео* Живојина Павловића, малолетничког преступништва – *Немирни* (1967) Кокана Ракоњца, ускраћивања права на слободно мишљење – *Пластични Исус* Лазара Стојановића или етнички осетљивих тема – *Скупљачи перја* (1967) Александра Петровића.⁷ Критици су биле подвргнуте и друге негативне појаве које су сакриване од очију јавности. Атмосфера безнађа и горчине, те фаталистички и песимистички завршетак црноталасних филмова представљају њихову конзистентну и кључну карактеристику. Главни јунаци већине тих филмова завршавају трагично. Они гину у сукобу с друштвом, покушавајући да нађу место у њему. У томе је скривена најдубља суштина друштвене критике ових филмова – смрт јунака, попут хероја античких трагедија, добија симболичку функцију, јер друштво које ју је омогућило карактерише у негативном смислу (Ranković, 1970: 94).

Друштвена критика у новом таласу југословенског филма имала је своје нивое, почев од оног који се односио на читаво друштво до оног који је био фокусиран на парцијалне појаве. Типичан пример филма који се бавио проблематиком од значаја за читаво друштво је *Човек није тица* (1965) Душана Макавејева. Он је посвећен теми одговорности друштва према појединцу, конкретно демистификацији стварног положаја радника у појединим радним колективима. У амбијенту провинцијске и малограђанске средине, Макавејев је обухватио сваки од карактеристичних слојева социјалне структуре, почевши од висококвалификованих монтера до неквалификованих „полутана“ (полурадника – полусељака), од мечкара, милиционара и мађионичара до судија, лекара и учитеља. Брига са којом је остварен овај пресек кроз социјално ткиво паланке одаје тежњу за обухватањем стварности у њеном тоталитету. *Човек није тица* је репрезентативан филм црног таласа јер представља успешну варијанту тежње која постоји у основи свих значајних носилаца критичког филма: „да се бескрупулозно открива гола животна истина о нашем друштву, у својој суровој непосредности“ (Ranković, 1970: 67–68).

Целокупан филмски опус Макавејева није строго жанровски профилисан. Сви његови филмови су револуционарно-критички и хуманистички инторни-

⁷ Под утиском овог Петровићевог ремек-дела, М. Ранковић описује социјалну драму начина живота Рома и износи лично запажање: „Увек донекле дистанцирани у односу на своју друштвену средину, увек одбијајући да се с њом суштински поистовете, многи чланови ове етничке групације својим одсуством самодисциплине и правих радних навика налазе се увек донекле по страни од закона, државног реда и етичке стабилности“ (Ranković, 1970: 125).



рани. У њима аутор трага за слободом сваког појединца која је, како су говорили класици марксизма, услов слободног развитка за све (Marks – Engels, 1982: 31). Куриозитет је да Макавејев озбиљним темама, па и оним најсуморнијим, прилази са шармом и одређеном мером духовитости. Код њега има здравог и отрежњујућег хумора и ако је нешто у тим филмовима црно, може се односити искључиво на хумор. Свега тога има у филму *WR: misterije organizma*, његовом најзначајнијем остварењу у коме је презентован типичан антитрадиционални манир филмског казивања: дисхармонија, полемика, опозиција владајућем и већинском мишљењу, субверзија, бунт и „љубав према асиметрији”, како је сам аутор говорио.

WR: misterije organizma, филм рађен у форми играно-документарног филозофско-марксистичког есеја, настао је као плод инспирације теоријом контроверзног немачког психоаналитичара Вилхелма Рајха (*Wilhelm Reich*). Он се бави превасходно питањима ослобађања сексуалног нагона, а посебно женске сексуалности. У том смислу покушава да одгонетне зашто је борба против слободне мисли увек била и борба против слободне љубави. И обратно, у којој мери ослобођење потиснутог ероса представља нужан предуслов правога духовног ослобођења? Макавејев је у Рајховој филозофији нашао полазну тачку у трагању за претпоставкама једног истински нерепресивног друштва, чији механизми неће бити усмерени ка потискивању најсуштаственијих потреба људске личности – потреба за љубављу и срећом (Tirnanić, 2011: 114).

Стање репресије, по Рајху (дакако, и Макавејеву) захвата све облике друштвене структуре и ствара предуслове за формирање тоталитарних система (фашизам и стаљинизам) који се базирају на потискивању нагона. У филму је показано како и амерички капиталистички систем и совјетски модел државног социјализма подједнако функционишу као споменици сексуалности погрешно усмереној ка политици милитаризма. Макартизам, америчко ратовање у Вијетнаму, лењинизам и стаљинизам третирају се као симптоми политичких неуроza проузрокованих нерешеним сексуалним тензијама. Макавејев, пак, и поред симпатија које исказује према америчкој контракултури из шездесетих (различите радикалне политичке, уметничке и сексуалне праксе, антиратне активности битничког и хипи покрета, секс-арт и трансексуалност), задржава извесне резерве према њој – пропитује границе субверзивности контракултурног покрета доводећи у питање његову способност да избегне замке конзумеризма и робног фетишизма (Levi, 2009: 39–40).

Заузимајући ироничан и сатиричан став према свим облицима догматизма, аутор не занемарује ни основне симболе југословенског државног социјализма (Југословенску народну армију, радничко самоуправљање, тековине револуције). Макавејев сопствене мисли ставља у уста протагонистима у филму, а пре свих јунакињи Милени, која симболизује револуционарну и сексуалну енергију схваћену као еманципаторску силу која се заглавила у оклопу комунистичке државе. Ова динамика „блокирања” и „ослобађања” енергетског (ре-

волуционарног, сексуалног) потенцијала спада у најважније структурне принципе на којима почива *WR – World Revolution* (Levi, 2009: 43). Из свега тога аутор филма покушава да изнађе решење и изгради визију напретка. Он полази од претпоставке да ће стварно ослобођење рада донети ослобођење љубави, а са тим и слободно задовољење свих људских потреба.

Није се случајно појава југословенског црноталасног филма, у који спада и *WR: misterije organizma*, поклопила са деценијом у којој је настала америчка контракултура. Једно од главних обележја ове епохе је сексуална револуција, која је, сем слободе вођења љубави, еротизма, воајеризма, контрацепције, хомосексуалности, трансвестизма, утирала путеве и другим слободама у друштву. Сексуална револуција изазвала је велике потресе у моралној сфери појединца. Револуција морала и понашања огледала се првенствено у одбацивању старог поретка заснованог на раздвајању тела и духа, у корист овог другог. Иако контракултура није донела очекиване резултате у погледу ослобађања жене, то доба остаје запамћено по препороду феминизма и обнови феминистичких покрета, који су оснажили и друге покрете који су се борили за једнакост – националну, расну, сексуалну (види шире: Sen-Žan-Polen, 1999). Промене на плану кутуре нису заобишле ни СФРЈ, а појава црног таласа на филму може се сматрати једном од (не)очекиваних и (не) пожељних последица радикалног културног заокрета започетог у Америци и Западној Европи.

Црвено и црно у југословенском ратном филму

Када је у питању однос према новијој историји у југословенском филму (народноослободилачки рат и социјалистичка револуција) запажају се два основна тренда. Један, који на ово питање гледа сасвим позитивно и афирмативно, глорификујући ову борбу и придајући јој митолошки значај, и други, који има дозу резерве према свему, због чега преиспитује овај период историје и ставља под критичку лупу политику и морал свих страна у сукобу (партизани, Немци, усташе, четници, Италијани). Може се закључити да продукција ратних филмова у СФРЈ није била монолитна и хомогена и да је тренд црног таласа заправо једна епизода настала између два знатно дужа периода обележена класичним партизанским ратним епопејама – од филма *Славица* (1947) Вјекослава Афрића до *Сутјеске* (1973) Стипе Делића, која враћа кинематографију у дане националног реализма. У међувремену, током шесте деценије, догађа се нови талас југословенског филма, авангардни покрет који је био повезан са тежњама ка даљој демократизацији југословенског друштва (Кук, 2007: 530). У том периоду настају филмска остварења као што су Жилникови *Рани радови*, Петровићев *Три* (1965), Павловићева *Заседа* (1969) и јединствена ратна трилогија



Пурише Ђорђевића, са филмовима који на потпуно нов начин структуришу филмску причу о Другом светском рату, демистификујући неке идеализоване моменте из историје партизанског ратовања. Ђорђевић у филмовима *Девојка*, *Сан* и *Јутро* одступа од наративног излагања и обликује уметничку стварност која је надреална у односу на реалистичке призоре какви су до тада били уобичајени. Ако је нови тренд задобио политичку етикету „црног филма”, онда би оном првом, који је импоновао комунистичком руководству на власти могао бити прикачен придев „црвени”, зато што је апсолутно и без икакве резерве прихватао све политичке и војне потезе владајуће елите у времену ратовања. Југословенском државном руководству је из политичких разлога више одговарао оптимизам партизанских ратних епопеја од погледа на свет црноталасних редитеља који је био песимистичан, провокативан, субверзиван, а неретко и циничан.

„Црвеном таласу” припадају филмови који су апологетски настројени према званичној идеолошкој матрици.⁸ Репрезентативна остварења тога, условно речено, циклуса су филмоване офанзиве: *Козара* (1962), *Десант на Дрвар* (1963), *Битка на Неретви* (1969), *Сутјеска* (1973), *Ужичка република* (1974), *Пад Италије* (1981) и *Игмански марш* (1983). За разлику од „црних”, у којима је читава атмосфера била мрачна, готово нихилистичка, ови филмови су одисали крајње оптимистичким расположењем и врло позитивном атмосфером (Звијер, 2011: 48). У њима има манихејског представљања ликова – непријатељ је увек „црн”, што ће рећи бруталан, суров и немилосрдан, а партизански војник је и у најкритичнијим ситуацијама као личност благ, хуман и праведан. Одступања од стандардних једнообразних наратива и типизираних ликова карактеристичних за класични образац готово да није било. Теоретичари и филмски критичари у том смислу указују на сличност партизанских филмова и холивудских вестерна. Експлицитно преузимање вестерн клишеа у земљи *light* социјализма било је препуштено посебној врсти партизанског филма који је нескривено „каубојизован”, односно вестернизован („косметски” вестерни Жике Митровића, типа оног под називом *Капетан Леши* из 1960. или истерни Хајрудина Крвавца, попут чувеног *Валтер брани Сарајево* из 1972. године). У амбијенту живописних гудура и кланаца Југославије, каубоје су заменили партизани, а њихови противници, уместо Индијанаца и бандита, постали су немачки окупатори, укључујући раскошну палету „домаћих издајника” – четника, усташа или балиста. У холивудски упакованој вестерн амбалажи била је одлично камуфлирана идеологија путем које је партизански ратни филм одржавао своје колективне митове. Осим поједностављених дихотомија и сукоба између добра и зла и осталих стереотипа преузетих из жанровских конвенција холивудског вестерна, домаћи ратни филмови су отеловљавали и један метод коме пристаје име „романтичног социјалистичког реализма”. На тај начин југословенској публици

8 Строги критичари су склони да дела таквог профила уврсте у имагинарни циклус „маоистичког таласа снисходљивих партизанских филмова” (Vidi: Janković, 2017: 33).

понуђен је специфичан поджанр партизанског филма који је у неку руку постао алтернација холивудском вестерну (Božilović, 2020: 17).

Партизански филм о непријатељским офанзивама припада жанру историјског, ратног филма или једној врсти „филмова отпора“, каквих је било и у другим земљама. Оно што спецификује југословенски партизански филм је-сте континуирано слављење и уздизање покрета отпора из кога је израсла Југословенска народна армија. Филмски портрет партизана у таквим делима је прилично уједначен и односи се на њихово епско јунаштво које подразумева храброст, пожртвованост, упорност и истрајност. Поред херојских особина, партизанима је приписивана хуманост (према обичним људима, сељацима, женама, рањеницима) која је требало да армију прикаже као наднационалну и општенародну-југословенску, а маскирање јасног идеолошког (комунистичког) профила партизанске војске било је вођено тежњом да се ослободилачки покрет представи као еминентно народни (Звијер, 2011: 90–91).

Занимљиво је што ова врста филма садржи и јаке мелодрамске елементе. Њихов темељ чини, заправо, јака идеолошка пропаганда (манифестна или латентна) којом се промовише жртвовање за идеју, нацију и земљу. То су тренуци када се сваки човек уздиже до универзалности херојских идеала, а патриотизам постаје заједнички духовни именитељ добрих јунака. У свакој мелодрами овога жанра рат је сукоб поларизованих етика, две војске или добрих и лоших момака. За разлику од холивудског приступа, у коме је индивидуалац у првом плану, а национални етос у позадини, у социјалистичкој ратно-револуционарној мелодрами јунак је по правилу колектив, а појединац у другом плану (Давковић, 1994: 114–115).

Продукција акционих партизанских филмова морално и материјално је подстицана од стране власти као „подобна“ и идеолошки пожељна, за разлику од филмова црног таласа који су као политички „неподобни“ били изложени бруталној критици, омаловажавању, обезвређивању и административним мерама попут забрана биоскопске дистрибуције. Ту се радило о класичном упливу политике у стваралаштво. У вези с тим, интересантан је парадокс да су из „црвене“ земље, са црвеним пасошем на црвене тепихе водећих светских филмских фестивала стизали „црни“ филмови и неретко добијали престижне награде. Томе су пресуђивали лукративни разлози и спољнополитички интереси земље, па су на Запад путовали филмови који су у Југославији били „неподобни“, а на Исток, пре свега у СССР, политички „подобна“ остварења (Vučetić, 2012: 154). Двоструки аршини имали су своју политичку, али и економску логику јер су црноталасни филмови као некомунистички радо били виђени на западном филмском тржишту. На тај начин Југославија је пружала свету прихватљиву слику о себи као о демократски уређеној држави.



Рецепција и критика црноталасних филмова

О пријему црноталасних филмова код публике не постоје довољно поуздани подаци из разлога што они већински нису били на редовном биоскопском репертоару. Релативно мали број истраживања публике не може пружити целовит увид на пријем тих филмова код гледалаца. На основу неких емпиријских истраживања филмске публике могу се посредно извлачити закључци који указују на тренд гледаности истих. Такво је било социолошко истраживање извршено 1970. године у Београду међу ученицима гимназије и индустријске школе. На основу њега, произлази да су се на скали од 25 филмова (страних и домаћих) који се допадају ученицама индустријске школе нашли и филмови *Кад будем мртав и бео* (36,0%) Живојина Павловића и *Биће скоро пропаст света* Александра Петровића (37,0%). Код ученика исте школе „пријатан” утисак од домаћих остварења оставио је само филм *Биће скоро пропаст света* (47%). Занимљиво је да су на ученице гимназије „непријатан” утисак оставили, између осталог, управо филмови *Кад будем мртав и бео* (33%) и *Биће скоро пропаст света* (49%). Код гимназијских испитаника мушког пола Павловићев филм са 35,0% оставио је такође негативан утисак (упор. Todorović, 1971: 110–112). Евидентно је да у понуди није било гро филмова црног таласа, те наведени подаци не могу бити репрезентативни.

Ако се број написа о појединим филмовима узме као индикатор и вредности и популарности појединих филмова, онда ће бити јасније зашто публика није имала довољно разумевања за филмове нетрадиционалног ауторског приступа. Милош Немањић у вези с тим наводи следеће податке: године 1971, о 40 филмова у 21 југословенском листу објављено је 250 написа. Од укупног броја написа, 96 је објављено у београдској штампи, од тога у „Политици” само 15. Највише написа (19) у београдској штампи је објављено о филму *WR: misterije organizma*. Међутим, овај филм уопште није био у нормалној експлоатацији ни те, ни каснијих година. Други филм по броју написа било је Павловићево *Црвено класје* из 1970. О њему је било 26 написа, од чега 6 у београдској штампи. Бележи се да је овај филм 1971. године у редовној експлоатацији у 26 биоскопа у Србији гледало само 20.533 људи. Аутор закључује да не постоји систематски однос текуће филмске критике због чега она не може да има већу улогу у опредељивању биоскопске публике (Nemanjić, 1991: 179). Међутим, негативне критике целокупног „црног” филмског тренда, које су доминирале у ондашњој штампи сугестивно су утицале на формирање културних потреба гледалаца и, уопште, јавног мишљења о целокупној југословенској филмској продукцији. Истине ради, треба имати у виду још једну чињеницу. Наиме, филмови црног таласа јесу ширили слободе у оквиру југословенске кинематографије, али су широким масама гледалаца због „тешких” тема, а најчешће због херметичне форме, често остајали несхваћени. Публика је у домаћој производњи била приврженија лакшим комерцијалним

садржајима, као што су комедије или акциони партизански филмови у стилу холивудских вестерна (Janjetović, 2011: 197).

Осим негативног публицитета, један број југословенских синеаста и критичара давао је подршку ауторима црноталасних филмова. Душан Стојановић, знаменити заступник модерне кинематографије, сматрао је да они на један модеран и стилски иновативан начин сагледавају човекову трагичну егзистенцију у деперсонализованом и дехуманизованом свету. Слободан Новаковић је подржавао савремени уметнички израз југословенских синеаста којим афирмишу ауторски начин изражавања и одступају од „комитетског мишљења”. У одбрану стваралаца филмског црног таласа стали су и други еминентни синеасти (Хрвоје Турковић, Ранко Мунитић), по којима нови тренд није био лагана струја него „побеснео плимски вал деструктивног потенцијала”.

Подршку југословенским црноталасовцима дали су и познати инострани критичари, међу којима су Вилард ван Дајк (*Willard Van Dyke*), Роџер Гринспан (*Roger Greenspun*) и Ејмос Вогел (*Amos Vogel*). Они посебно истичу полемичку и политичку нарав тих филмова, упоређујући њихове ауторе са водећим именима француског новог таласа. Сматрају да је, генерално узевши, општа одлика овога покрета борба за слободну, самосталну и критичку мисао и нарочито истичу хуманистичку црту црног таласа (види: DeCuir, 2019: 271–272). Захваљујући тим одликама, црни талас је надрастао друштво у коме је настао и придружио се бројним авангардним покретима који су цветали у то време.

Закључак

Појава црног таласа као новог уметничког тренда југословенске кинематографије означила је двоструки препород: у смислу иновације естетско–филмског израза и у контексту афирмисања слободног идеолошког мишљења и критичког става. Историјски период у коме се то дешавало (шеста деценија прошлога века) није био нимало наклоњен субјективизму и индивидуализму уметничког стила – комунистички режим преферирао је соцреалистички приступ стварности, који је имао задатак да подржава и глорификује актуелну власт. Таквом режиму био је стран било какав друштвени и политички ангажман уметника који се коси са прописаним вредностима и који се према систему не односи апологетски. Власт једноставно није имала слуха за уметност која негује анти-традиционалистички стил и има модерну, неконвенционалну естетску форму. У новим филмовима посебно јој је сметао полемички дух, реторика и политички говор, што је значило одступање од „зацртаног” партијског правца. Због свега тога власти су новом филмском поступку прилепиле одредницу „црни” („црни реализам”, „црни веризам”). С њихове стране, субверзиван приступ редитеља новог таласа југословенског филма окарактерисан је као антисоцијалистички, деструктивни, нихилистички. У пракси су ти филмови били изложени полузваничним или незваничним забранама приказивања.



Антитрадиционални и индивидуалистички филмови нове генерације редитеља обележили су једну епоху југословенског уметничко-авангардног стваралаштва. Иако нису имали одговарајући одјек у домаћој и страниј јавности, њихов утицај био је јак и далекосежан. Ти филмови су афирмисали теме и стилове који су и данас актуелни, захваљујући чему су били у стању да трансцендирају време и остваре комуникацију са данашњом публиком. Критика, непристајање, бунт, отпор и субверзија као форме филмског (уметничког) израза и данас изазивају нелагоду владајуће елите која, у недостатку демократских средстава, прибегава отвореној или прикривеној цензури. Због наведених одлика и слободе за коју су се борили, та дела оставила су неизбрисив траг у историји југословенског и европског филма, под именом које је намером ондашњих власти требало да их понизи, а заправо их је прославило – Црни талас.



ЛИТЕРАТУРА



1. Ajzenštajn Sergej M. (1964): *Montaža atrakcija: eseji o filmu*; Beograd: Nolit.
2. Božilović Nikola (2020): Holivudski vestern u Socijalističkoj Jugoslaviji – recepcija i produkcija. *Sociološki diskurs*, god. X, br. 20; Banja Luka: Naučno udruženje Sociološki diskurs, str. 5–27.
3. Vučetić Radina (2012): *Koka-kola socijalizam*; Beograd: Službeni glasnik.
4. Даковић Невена (1994): *Мелодрама није жанр: холивудска мелодрама 1940–1960*; Нови Сад, Београд: Прометеј, Југословенска кинотека.
5. DeCuir Greg (2019): *Jugoslovenski crni talas: polemički film od 1963. do 1972. u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji*; Beograd: Filmski centar Srbije.
6. Звијер Немања (2011): *Идеологија филмске слике: социолошка анализа партизанског ратног спектакла*; Београд: Филозофски факултет у Београду.
7. Janković Aleksandar S. (2017): *Redefinisiranje identiteta: istorija, zablude, ideologije u srpskom filmu*; Beograd: Filmski centar Srbije, Fakultet dramskih umetnosti.
8. Janjetović Zoran (2011): *Od „Internacionale” do komercijale: popularna kultura u Jugoslaviji 1945–1991*; Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.
9. Коларић Владимир (2009): Моделизација света у филму *Буђење пацова* Живојина Павловића, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 15; Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, стр. 83–98.
10. Kuk Dejid A. (2007): *Istorija filma II*; Beograd: Clio.
11. Lazarević Radak Sanja (2016): Jugoslovenski „crni talas” i kritički diskurs: preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize, *Etnoantropološki problemi*, god. 11, sv. 2; Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, str. 497–519.
12. Levi Pavle (2009): *Raspad Jugoslavije na filmu: estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*; Beograd: Biblioteka XX vek.
13. Marks, Karl – Engels, Fridrih (1982): *Manifest komunističke partije*; Beograd: Bigz.
14. Nemanjić Miloš (1991): *Filmska i pozorišna publika Beograda*; Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
15. Novaković Slobodan (1989): Makavejev, *Ju film danas*, br. 6–11; Beograd: Studentski kulturni centar, str. 121–126.
16. Paković Zlatko (15. oktobar 2021): Od kritičnosti do sentimentalizma, *Danas*, br. 8782; Beograd: DAN GRAF, str. 23.
17. Ranković Milan (1970): *Društvena kritika u savremenom jugoslovenskom igranom filmu*; Beograd: Institut za film.
18. Sen-Žan-Polen Kristijana (1999): *Kontrakultura: Sjedinjene Američke Države, šezdesete godine: rađanje novih utopija*; Beograd: Clio.
19. Stojanović Dušan (1998): *Velika avantura filma*; Novi Sad, Beograd: Prometej, Institut za film.
20. Tirnanić Bogdan (2011): *Crni talas*; Beograd: Filmski centar Srbije.
21. Todorović Aleksandar (1971): *Filmski ukus kod omladine*; Beograd: Institut za film.



BLACK WAVE – CHANGING THE AESTHETIC PARADIGM AND IDEOLOGICAL (DIS)COURSE

Abstract: The paper is dedicated to the new Yugoslav film dubbed the „Black Wave” by the communist authorities in the SFRY, due to its critical relationship established by the directors towards the ideology and dominant system values. The new film trend, taking after the French New Wave and Italian Neorealism, introduced a modern aesthetic paradigm to Yugoslav cinema, completely different from the classical, conventional cinematic expression. Black Wave films are known in sociological discourse for their critique of the governing socialist regime, for their subversiveness, polemic and political speech. The paper analyzes representative works that show, on the one hand, the contemporary society and its anomalies, and on the other, a new perspective on the national liberation war and socialist revolution. In both cases, the attributes that are concerned with the individualistic, anti-traditional, modern cinematic form and ideological viewpoints, significantly different from the ones advocated by the authorities, are emphasized. The paper draws particular attention to the humanistic and socio-emancipatory component of the Yugoslav New Wave cinematic works.

Keywords: BLACK WAVE, AESTHETICS, CRITIQUE, SUBVERSION, IDEOLOGY, POLITICAL SPEECH, RECEPTION, CENSORSHIP.