

Sanja Lazarević Radak<sup>1</sup>  
Balkanološki institut SANU, Beograd

## IZMEĐU DVA TALASA: JUGOSLOVENSKA KINEMATOGRAFIJA I KRIZA SOCIJALIZMA (1975–1985)

791 (497.1) "1975/1985"  
COBISS.SR-ID 255766540

### *Apstrakt*

*Savremeno shvatanje jugoslovenskog i srpskog filma zasniva se na pretpostavci da je takozvani beli talas (1975–1985) nastao kao rezultat konsenzusa između kinematografa i jugoslovenskog političkog vrha. Beli talas se marginalizuje s obzirom na opšte uverenje o prestanku uticaja vlasti na filmsko stvaralaštvo. U radu izdvajam pet ključnih tema koje se dodiruju i prepliću sa crnim talasom i drugim kinematografski plodnim decenijama, čineći ih nizom godina u čijim okvirima je moguće prepoznati kontinuitet jugoslovenske filmske umetnosti. Beli talas se određuje kao granična faza u jugoslovenskom filmskom stvaralaštvu – deceniji koja anticipira jugoslovensku krizu.*

### *Ključne reči*

*beli talas, crni talas, jugoslovenska kinematografija, istorija, socijalizam.*

179

Sanja Lazarević Radak

### **Beli talas: novi talas kritike?**

Formulacija „beli talas” do danas ostaje nedovoljno razjašnjena, a njena upotreba problematična kako u estetskom, tako u kulturnom kontekstu. Njeno najbliže određenje daje Petar Volk vezujući je za spekulacije o eventualnom ukidanju partijskog monopola nad umetnošću. Kako Volk primećuje, u periodu 1975–1985. postavlja se pitanje jesu li političari odista odneli pobjedu nad filmskim stvaraocima zasvagda zatvorivši raspravu o tome šta se sme, a šta ne sme snimati i tako ukinuli mogućnost polemike o granicama autorskih kretanja (Volk 1994: 111). Sloboda se prepoznavala u mogućnostima učešća na domaćim festivalima, poput onog u Puli i projekcijama filmova u bioskopima, za razliku od crnog talasa, koji je po mišljenju partijskog vrha, kao po-

1 sanjalazarevic7@gmail.com

kazatelj demokratskih tendencija, bio dobar za izvoz, ali ne i za jugoslovensku omladinu, koja bi se liberalnim ili anarhističkim idejama mogla lako iskviriti i tako skrenuti sa socijalističkog puta. No, domaći festivali, poput pulskog, zadržavajući programsku strukturu ostali su odraz društvene prakse svog vremena (Tirnanić 2011: 88). Nagrade i priznanja su dobijali filmovi koji, bar eksplicitno i za većinu gledalaca, nisu narušavali krhku ideološku podlogu jugoslovenstva i socijalističkog progressa. Iako se decenija 1975–1985. ne može uzeti kao isključivi hronološki okvir koji određuje beli talas, za potrebe ovog rada, ona će poslužiti kao vremenska granica, prostorno obuhvatajući sve jugoslovenske republike, eskapističke i otvoreno kritičke filmove. Najzad, beli talas se, u ovom radu, određuje kao tematski nekoherentna grupa filmova koja uprkos prividnoj estetskoj slobodi i političkom konsenzusu zadržava poziciju posmatrača, analitičara i kritičara jugoslovenskog društva.

Jugoslavija je, u vreme nastanka belog talasa, proslavila tridesetogodišnjicu kinematografije, tražeći spone sa televizijom na kojoj je 1975. godine prikazano preko 365 filmova (Munitić 1977: 219). Iste godine, „Avala” je pripojena Centralnom filmskom studiju „Košutnjak,” a formirano je i savetodavno umetničko veće kako bi bile pokrenute akcije u pravcu stvaranja platforme za snimanje novih filmova (Volk 2011: 411). Nepunu godinu ranije, Jugoslavija je dobila novi Ustav, a njemu su prethodili dugogodišnji sukobi na političkoj sceni skrivajući oligarhijske politike i za budućnost zemlje presudne političke napetosti (Sekelj 1990: 181). Nove ustavne promene koje su se desile upravo u to vreme otvorile su put ka afirmaciji autonomije i reformulaciji ideoloških prava u jugoslovenskim pokrajinama (Volk 1994: 112).

Neki od aspekata dinamike na kojoj se zasniva ono što je preraslo u krizu jugoslovenskog socijalizma moguće je dovesti u vezu sa političkim previranjima tokom kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina. Tada su se ispoljile tenzije između reformističkih sklonosti i rigidne reakcije od strane savezne vlasti (Levi 2009: 26). Desetak godina kasnije, kada su se javile otvorene etničke i ekonomske napetosti u Jugoslaviji, na deceniju 1975–1985. počelo se gledati kao na doba mlakih, kompromisnih, često apolitičnih ostvarenja, među kojima se prepoznaju nagoveštaji budućih političkih trvenja. No, upravo u osnovi jugoslovenske krize leže konceptualne razlike koje se tiču suprotstavljenih državnih modela koji su se ispoljili u ovoj prelaznoj deceniji jugoslovenskog društva. Kriza birokratskog sistema, porast nezaposlenosti nasuprot očekivanom progressu na svim poljima, prve ekonomske nestašice, a pet godina kasnije i smrt Josipa Broza Tita, ispisuju palimpsest na jugoslovenskim filmskim trakama. Stoga, takozvanom belom talasu pristupam kao

sastavnom delu jugoslovenskog kulturnog nasleđa, ravnopravnom sa ostalim decenijama i filmskim pokretima, značajnom u onoj meri u kojoj je to svaka umetnost, pa i ona tradicionalna (Omon, Mari 2007: 7). Snaga filma, pa tako i filmova belog talasa sadržana je u njegovoj snazi da iznenadi i zavede gledaoca. On deluje društveno i ideološki, te u jednakoj meri može poslužiti kao deo manipulativne prakse vlasti, te u isti mah i kao njen kritičar. On ubeđuje, informiše i oblikuje (Omon 2006: 7). Zahvaljujući snažnom upravljanju, film kao institucija pobeđuje dok traje identifikacija gledaoca sa protagonistom i dok mu se na nivou diskursa nameće nesvesni ili svesni stav autora (Omon, Bergala 2006: 111)

Izdvajanjem deset filmova snimljenih 1975–1985. godine, nastoji se da se ispita kritička vrednost belog talasa i pitanja njegovog kontinuiteta sa filmovima koji mu prethode i onima čije je snimanje sledilo. Naredna poglavlja su posvećena problemima kojima je jugoslovenski film decenijama okupiran: 1. Na čemu se temelji revizija događaja iz Drugog svetskog rata i kakvu budućnost Jugoslavije ovi filmovi nagoveštavaju? (*Nasvidenje v naslednji vojni, Živojin Pavlović, 1980; Occupation in 26 pictures, The Fall of Italy, Lordan Zafranović, 1978, 1981*); 2. Reinterpretacija događaja iz Drugog svetskog rata zasnovana na događajima iz posleratne decenije ( *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Krsto Papić, 1984, Samo jednom se ljubi, Rajko Grlić, 1981* ); 3. Poroznost koncepta bratstva i jedinstva (*Kraj rata, Mihić, Kresoja, 1984*) i istorija sećanja zasnovana na konfliktima jugoslovenskih naroda tokom Drugog svetskog rata (*Pucanj, Krešimir Golik, 1977*); 4. Obuhvatna i eksplicitna kritika socijalizma i birokratije (*Bravo maestro, Rajko Grlić, 1978. Trofej, Karolj Viček, Ambasador, Fadil Hadžić, 1894*). Ove teme se prepliću u okvirima pojedinačnih ostvarenja, dokazujući da filmovi belog talasa koji se bave ideološkom i političkom stranom života često govore jedinstvenim jezikom. U pojedinačnom ostvarenju, nailazi se na tematizaciju, svakog od ovih problema, no razrađenoj u manjoj ili većoj meri, različitim estetskim postupcima, izraženijom ili manje izraženom rafiniranošću postupka. Naravno, uporedo sa ovim filmovima, snimani su i oni koji uz pomoć državnog aparata ili u nadi reditelja da će unaprediti/očuvati svoj status nastavljaju da neguju pomirljive stavove i podržavaju zvaničnu ideologiju.

U poređenju sa crnim talasom, estetika se menja, no neki od ključnih sadržaja ostaju isti. Tema poroznosti bratstva i jedinstva, parodiranje ideologije jugoslovenstva i nesvrstanosti, kritika birokratizacije, preispitivanje rezultata Drugog svetskog rata i zločina koji su počinjeni neposredno nakon njega, zapravo su nit koja povezuje ove filmove, omogućujući da se sagleda konti-

nitet ekonomskih problema, političkih i ekonomskih tenzija, međuetničke napetosti koja deluje ispod manifestnih floskula o bratstvu i jedinstvu. U tom smislu, na beli talas bi se moglo gledati kao na graničnu/liminalnu stvaralačku fazu jugoslovenske kinematografije. Poput entiteta, film se odvaja od pređašnje ideološke i političke funkcije, da bi postao politički i ideološki funkcionalan u novoj sredini (Van Genep 2005: 96). Naizgled, ovi filmovi su ambivalentni, oni su umetnuti između dve prividne krajnosti – buntovne revolucije koja, bar na manifestnom planu, zahteva povratak na put Marksa i Engelsa, ne zadovoljavajući se mlakim rezultatima koje postiže takozvani realni socijalizam, i potpunoj poraza vrednosti koje socijalizam afirmiše.

Faza koja će uslediti kasnih osamdesetih i devedesetih godina zamenila je terminologiju komunizma, etnonacionalističkim diskursom. Postepeno udaljavanje od zemlje zasnovane na određenom sistemu vrednosti, negovanom više decenija, a uspostavljenom na nesigurnim tekovinama revolucije, uvek je traumatsko i psihološki obeležava početak opasnosti u kojoj je moguće nestati (Zanini 2002: 69). Upravo se takav kraj i dogodio jugoslovenskoj kinematografiji, koja je, usitnjena na nove filmske centre, u novostvorenim državicama počela negovati novouspostavljene sisteme vrednosti zasnovane na političkim mitovima o postanku tih državnih celina. Na iznenađenje aktera čitave situacije, ove male kinematografije postale su izuzetno poznate u Evropi i u drugim delovima sveta, otpočinjući širenje slike balkanizovanog Balkana (Todorova 1999). Beli talas povezuje dve prividne krajnosti. Na jednoj se nalazi snaga revolucije koja zahteva nova preispitivanja i povratak na stara značenja iz *Ranih radova* Marksa i Engelsa, dok druga teži cepanju celine bar donekle stvarane na ovim načelima. Bela boja kao njegova vizuelno-kvalitativna odlika sasvim je u skladu sa njegovim simboličkim potencijalom praznine, razočaranja i odricanja od pređašnjih shvatanja (Lampić 2000: 12).

### **Nova revizija revolucije**

Pitanje opstanka socijalističke Jugoslavije prisutno je u ovim filmovima na indirektan način, u okvirima nekoliko ključnih tema, no najznačajnijom bi se mogla smatrati revizija rezultata koje je donela revolucija. Ova revizija se jednako odnosi na događaje iz samog rata, na ideološke okršaje koji slede po njegovom okončanju, slepu mrlju jugoslovenskog komunizma, 1948. godinu i dalekosežne posledice koje ovi događaji ostavljaju na čitavo društvo.

Film koji bi se mogao smatrati reprezentativnim u prvoj grupi je *Nasvidenje v naslednji vojni (Doviđenja u sledećem ratu)* Živojina Pavlovića iz 1980. Otpočinjući scenama procesije i usmeravajući narativ u asocijativni niz umnožen oko slike borbe s bikovima, Pavlović dovodi u vezu žrtvu i veru u slobodu. Ovim sažima dijalog između Berka, nekadašnjeg partizana i Bitera, Nemca koji se, kroz razgovor sa nekadašnjim neprijateljem, priseća rata u Jugoslaviji. Njihov dijalog, ton, pokreti otkrivaju da rat nije ništa lično. Oni ga analiziraju poput fenomena iz udžbenika, apstraktnog pojma, ostavljajući utisak ljudi koji u njemu nikada nisu učestvovali, no zadržavajući distancu koja otkriva psihološku napetost. Dok Berk veruje da rat nikada ne prestaje u pojedincu, njegov pogled na svet čini se manifestno pesimističnim, ili latentno racionalnim i odbrambenim. Stoga, Berk i Biter preispituju značenja pojma „sreća”, donekle ga povezujući sa zadovoljstvom. Biterova sreća i/ili nesreća ostaju stvar izbora, nešto poput društvenog imperativa koji je usmeren na građenje neautentičnog pojedinca. Za razliku od Bitera, koji se maglovito seća zločina u kojima je učestvovao i koji sebe smatra zadovoljnim, ispunjenim i slobodnim, Berk se seća ne samo zločina okupacionih snaga, već gomile koja dobivši rat slavi sve dok ne otpočne nove tragedije. Berk je antropološki pesimista, oprezni pojedinac sa gorkim sećanjima na gorku pobedu koja gledaoca podseća na njeno janusovo lice i mnogostruka značenja sreće i slobode. Njegova osećanja i stavovi proizilaze iz ličnog iskustva, a ono je sažeto u jugoslovensko iskustvo rata – fenomena koji živi u pojedincu i može se eksternalizovati kada se steknu uslovi za to.

Filmovi Lordana Zafranovića *Okupacija u 26 slika* i *Pad Italije* naizgled čine polarizovana ostvarenja koja jedno drugome čine ideološku i političku protivtežu. Ipak, Zafranovićev pristup je kompleksniji. On predstavlja selo u kojem jednu vojsku zamenjuje druga, te zapravo relativizuje konflikt ne bi li istakao njegovu antropološku pozadinu. U iščekivanju da jedan brat ubije drugog, različite vojske demonstriraju moć. Zafranović se tako kreće u međuprostoru između antiratnog raspoloženja i mizantropije. Poput *Okupacije u 26 slika*, film *Pad Italije* se može interpretirati kao umetnički izraz ontologije zla. Zlo je predstavljeno scenama u kojima ljudi i vojske prelaze granice nužne odbrane, ulazeći u prostor sadističkog užitka. Partizani, buržoazija, četnici, ustaše, Italijani, Nemci, a najzad i sami seljani sa početnom pozicijom žrtve, demonstriraju nasilje postajući inkarnacije zla. Zafranović izražava razočaranje u čoveka, ne u pojedinačnu vojsku ili određenu ideologiju. Rat čine ljudi, a ne ideologije i to će se pokazati kao jedan od najznačajnijih faktora u izgradnji posleratnih institucija i događaja koji će ispuniti te godine.

## Jugoslovensko društvo posle Drugog svetskog rata

Inverzija uloga, inverzija vrednosti i zauzimanje novog odnosa prema pojedincu rezultuju stanjem bliskom haosu, u kojem život vredi koliko i tokom samog Drugog svetskog rata. Ovako razumevanje rata udruženo sa grotesknim slikama neumerenosti i izrugivanja, parodiranje posleratnog perioda kao doba gomile, ostaju neke od prvih asocijacija na crni talas. Filmom *Sveti Pesak* Mike Antića, iz 1968. godine otvara se polemika o životu nekadašnjih zatočenika na Golom otoku. *Delijama* Miće Popovića iz iste godine otvoreno se govori o posttraumatskom stresnom poremećaju i životima onih koji bez rata besciljno lutaju. *Čovek iz hrastove šume*, podseća da rat ne mora izmeniti pojedinca jer ga Mića Popović shvata poput entiteta koji sam po sebi i sam za sebe oblikuje, menja, modifikuje karaktere i upravlja ljudskim sudbinama. Rat uništava ljudskost (Krstić: 2008, 279-284). Svojim triptihom *San, Jutro, Podne* Puriša Đorđević govori o teškoćama i protivrečnostima slobode. Promišljanja o revoluciji tragičnih protagonista crnog talasa sažimaju se u apsurdnu slobodu na način koji odgovara bahtinovski shvaćenom karnevalu. O ovome svedoči film Bate Čengića, Bore Ćosića i Branka Vučićevića *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* iz 1971. godine (Lazarević Radak 2016: 50). Estetika se menja, film više ne provocira svojom avangardnom eksperimentalnošću, no i beli talas se jednako usmerava na kritiku nedosledno sprovedenih promena i propusta u socijalističkoj izgradnji.

Radnja filma *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, Krsta Papića, po scenariju Ive Brešana se odvija u malom dalmatinskom selu, gde predstava Hamleta postaje paradigmatična kada se uzme u obzir društvena situacija u Jugoslaviji. Dva paralelna narativa se povremeno prepliću tumačeći jedan drugi. Hapšenje nevinog majora Škokića, borba za prevlast i naponi Škokićevog sina da odbrani očevu čast postaju univerzalni, šekspirovski, gotovo arhetipski, a jednovremeno apsurdni, ironijski i karnevaleskni događaji koji prikazuju licemerje malih partijskih funkcionera, te potkupljivost većine koja se oseća bespomoćno i inferiorno u odnosu na njih. Većinu ne zanimaju kriterijumi pravde/nepравde, već lična korist koja se kreće od zauzimanja sitnih, zamišljenih funkcija kakve ostavljaju utisak moći i društvenog značaja do mogućnosti prekomernog uživanja u jelu i piću na seoskim gozbama. Dok Škokić, suočen sa izdajom, pohlepom i beskrupuloznošću samozvanih saboraca i revolucionara izvršava samoubistvo, pijana masa proždire ostatke pečenja, hvata se u kolo i peva u transu. Ovako Škokić postaje predstavnik poslednje generacije revolucionara, dok njegov sin dobija osobine balkanskog Hamleta. Mrduša Donja je Jugoslavija u malom, država kojom vladaju interesi partij-

skih grabljivaca, gomila koja uronjena u svoju psihologiju bez uloge super ega ne mari za pravdu i ne postavlja pitanje vlastite budućnosti.

*Samo jednom se ljubi*, Rajka Grlića iz 1981. godine dovodi u vezu emocionalni odnos partera i odnos između pojedinca i ideologije. Otvarajući temu izneverene revolucije, Grlić karikira posleratne floskule o svetosti i nedodirljivosti narodnooslobodilačke borbe, demokratskom progresu i socijalističkoj izgradnji. Ljubav između Tomislava i Bebe čita se kao odnos revolucionarna preta (tek rođenoj) revoluciji. Onog trenutka kada shvati da je revolucija izneverena, suočava se sa gubitkom vlastitog integriteta i smisla života. Društvo za koje se Tomislav borio umrlo je pre no što je odista počelo živeti. Poput Ive Medanića Vrane iz filma *Zaseda*, Živojina Pavlovića, Tomislav ne može prihvatiti mlaki kompromis ili se pomiriti sa činjenicom da revolucija to i nije u istinskom smislu jer podrazumeva novu glorifikaciju nepravdne žrtve. Ideja koja je ovde predstavljena kao žena sa paradigmatičnim imenom Beba, ljubi se samo jednom. Umesto da ostane balerina, njegova žena/revolucija je igračica u noćnom baru. To je jedini način da voljena žena/voljena revolucija opstanu. Još jedan život se okončava samoubistvom.

Slabosti realnog socijalizma, ispoljile su se još 1950-ih godina. Docije su zbog toga uvedeni radničko samoupravljanje, delegatski sistem, ali jugoslovenski eksperiment, uprkos tome, nije uspeo (Popović 2002: 40). Prošle su decenije nakon revolucije dok se greške počinjene u posleratnom periodu nisu mogle sakriti. No, beli film je o ovome govorio skrivenim, za mnoge kritičare i recenzente nedovoljno eksplicitnim jezikom. Za razliku od crnog talasa, čije su provokacije bile eksplicitne, naročito s obzirom na uvođenje eksperimentalne tehnike, beli talas je govorio nešto tišim, ali jednako ubedljivim glasom.

### **Bratstvo i jedinstvo uz nagoveštaje rata**

Problem eventualnog nagoveštaja rata u SFRJ koji bi doveo do njenog rasparčavanja i dalje je predmet polemika i rasprava zatvorenih u krugu politikologije i sociologije. Uvid u filmove belog talasa, a kao što ćemo docije videti već i crnog talasa, kasnih šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, vodi zaključku o dugoj prisutnosti etničkih tenzija među narodima Jugoslavije. Uostalom, devedesete godine, koje su donele raspad zemlje, na polju kinematografije donose jednu novinu: konflikt koji je nastao na području Jugoslavije predstavlja se kao nastavak Drugog svetskog rata ili kao njegova

poslednja faza u slučaju da se on odista nikada nije ni okončao, već je političkim sredstvima i diplomatskim intervencijama privremeno prekinut (*Gorila se kupu u podne* Dušana Makavejeva, 1992; *Podzemlje : Bila jednom jedna zemlja* Emira Kustrice iz 1995; *Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića, 1996). No, začeci ovog kinematografskog trenda prepoznaju se u belom talasu, deceniji 1975–1985. godine, koja eksplicitno otvara osetljiva politička pitanja, podele na partizane, četnike, ustaše, domobrane, te neophodnost obnavljanja njihovih konflikata radi ponovnog ispisivanja istorije. U filmu *Kraj rata* (Dragan Kresoja, Gordan Mihić, 1984) Drugi svetski rat je predstavljen kao događaj svetskih i lokalnih razmera. Suprug traži ustaše, ubice majke svog sina, ubijajući ih jednog za drugim na način koji ovo estetski neambiciozno, ali politički angažovano ostvarenje, žanrovski graniči sa hororom i akcionim filmom. Otac govori sinu o ubistvima u terminima neophodnosti „osvećivanja krvi.” Film se implicitno obraća „drugoj generaciji”, onima koji su rođeni neposredno pre, u toku ili neposredno nakon Drugog svetskog rata, podsećajući gledaoca na prošlost kojom dominiraju polarizacije vojski i budući strah od odmazde. U tom smislu, on postaje neka vrsta poziva na cikličnu osvetu, onu koja ne prestaje dok se ne ugase porodice, sela, gradovi i čitavi narodi (Lazarević Radak 2017: 133–140).

Dok mitovi o „vekovnim neprijateljstvima balkanskih naroda”, ostaju legitimni tumači jugoslovenskog sukoba u kolokvijalnom diskursu, sociološka i ekonomska istraživanja pokazuju da je uloga kapitalizma jedna od determinišućih u ovom konfliktu (Lazić 1994: 15). Politički mitovi drže da se radi o nekoj vrsti neminovnosti nastavka Drugog svetskog i ratova koji su mu prethodili (poput Balkanskih, s obzirom da su izazvali nove napetosti među balkanskim narodima), ali ovaj film ne ulazi u pitanje takozvanih „drevnih mržnji na ukletom poluostrvu” (Lazarević Radak 2013: 171). U centru pažnje su dva naroda, odnos između Srba i Hrvata, koji ne ostaje bez paralele u jugoslovenskoj/hrvatskoj kinematografiji. Ipak, ova tema u ostvarenju Krešimira Golika, *Pucanj* iz 1977. godine dobija znatno bezazleniju formu. Hrvat Tomislav iz nehata rani najboljeg prijatelja, Srbina, Petra. Držeći gledaoca u neizvesnosti sve do kraja filma, reditelj mu dopušta kratko istorijsko putovanje kroz narative o sukobima dva naroda, pre rata, tokom Drugog svetskog rata i nakon njega, te tako otkriva ulogu mitova i konstrukata. Istorijsko putovanje se odvija kroz istoriju sećanja, velike narative koji se prepoznaju kao traumatični događaji za obe strane, te naizgled harmoničnu sredinu pretvaraju u malo „bure baruta” u skladu sa predstavama iz političke mitologije oba naroda. *Pucanj* jednovremeno postaje i događaj koji prekida monotoniju seoskog života, mahom svedenu na kratke i prolazne ljubavne avanture koje povezuju,

mire i svađaju dve nacionalnosti. U tom smislu, ovo selo ostaje Jugoslavija u malom, čiju učmalu birokratizaciju i neuspešnost ekonomskih, privrednih i političkih reformi može prekinuti samo veliki događaj poput rata. No, film se okončava pobedom prijateljstva između Petra i Tomislava, zadržavajući tako ravnotežu između političke korektnosti i provokativnosti.

Godine 1969. film *Plastični Isus* Lazara Stojanovića prati karijeru Zagrepčanina Tomislava Gotovca u Beogradu. Invertirajući lik Josipa Broza Tita, reditelj dotiče ono što se u jugoslovenskom društvu smatralo nedodirljivim i neupitnim. U jednoj od politički najprovokativnijih scena, Stojanović prelazi na snimke žurnala *Hrvatska u reči i slici*, a Tom Gotovac nailazi na odbačene snimke sa Pavelićevog obnavljanja hrvatskog Sabora. Tom izgovara: „Ovo će za nekoliko godina vredeti milijune.” Potom, vidimo Toma kako na terasi, držeći pištolj u rukama oponaša pucanje u žrtve logora Jasenovac (Lazarević Radak 2016: 62). Scenama daje snagu postavljanje lica žrtava u krupni plan. Vešto se služeći retrovizorom kao metaforom, dalje prikazuje kako Tom na motoru juri u bolju, socijalističku budućnost, dok za njim ostaje refleksija sa retrovizora: ratovi, autoritarni režimi, četnici, ustaše. Sva ta prošlost, ogleda se u budućnosti, a sva budućnost prepoznaje se u prošlosti. Stojanović ovim ožiljava dijalektiku za koju su se revolucionari, možda paradoksalno zalagali. Pitanje budućnosti otvara Želimir Žilnik, samo dve godine ranije, predstavom ubistva Jugoslavije. Grupa protagonista *Ranih radova* (1968) aludira na Studentski protest i revoluciju izvedenu do pola. Teško je zamisliti svu lucidnost koja je potrebna da bi se osmislila scena u kojoj devojku Jugoslaviju ubijaju, pokrivaju zastavom jednakosti, bratstva i progresa, upravo njeni dojučerašnji istomišljenici koji su zadovoljni polovičnim rešenjima. Događajima se jednako aludira na iznevereni Studentski protest i izneverenu socijalističku revoluciju, koja se okončava u praksi realnog socijalizma zanemarujući ideje i ideale slobode, jednakosti i bratstva. Dok Jugoslavija gori, ostavlja prostor za promišljanje o revoluciji izvedenoj do pola i podseća gledaoca na gradove i sela koji će dvadeset dve godine kasnije goreti u plamenu etnonacionalizma.

## Crvena buržoazija i bekstvo od birokratije

Kritika birokratije se kao opaska na račun crvene buržoazije najpre sreće u crnom talasu, no eksplicitnu formu dobija tek petnaestak godina kasnije, kada su se institucije jugoslovenskog društva odista počele prepoznavati kao istrošene, ostarele i nefunkcionalne. Godine 1979, kada se društvo posle relativno zlatnog doba ranih sedamdesetih našlo u ekonomskoj krizi, snimljen je film

*Trofej* u režiji Karolja Vičeka. Centralni narativ ovog filma razvija se oko procesa utvrđivanja porekla imovine. Ovaj proces, o kojem se u filmu govori kao o jednom u nizu neuspelih pokušaja da se osnuju komisije čije će procene biti relevantne i zasnovane na objektivnim parametrima, zapravo ukazuje na kontinuitet pokušaja zvaničnog ograničavanja privatnog vlasništva na račun državnog, koje traje od okončanja Drugog svetskog rata do smrti Josipa Broza Tita. Nakon što su okončane agrarne reforme, slobodni otkup i niz drugih postupaka u kojima su najčešće žrtve bile nasumične ili odabrane iz ličnih razloga, uspostavljanje komisije postaje još jedna birokratska farsa. Jedna od marioneta koja treba da predsedava ovakvom komisijom je ostareli Lončar koji decenijama čuva lovište. Ono ostaje višestruka metafora zadržavajući geosimboličko značenje prostora na kojem se progoni, lovi, hvata u zasedi, ali i mesto na kojem se rado sreću jugoslovenski funkcioneri. U potrazi za trofejem, Lončar postaje još jedna žrtva pozne faze realnog socijalizma. Film prikazuje tamnu stranu socijalističkog režima koji nastoji da, po svaku cenu, dokaže vlastitu funkcionalnost. No ta demonstracija će se pokazati tek kada nevinu budu optuženi i kada oni koji su vlastitim radom stekli imanje počnu izvršavati samoubistva. Protagonista Lončar je Jugoslavija, ostarela, nefunkcionalna i nepotrebna novim elitama.

Vita, protagonistica filma *Bravo maestro*, Rajka Grlića predstavlja elitu kojoj društvo teži. Isprva siromašni, izuzetno talentovani kompozitor beskompromisno odbija da koketira sa političkim krugovima i osrednjim delima koja njegovo okruženje favorizuje. Pritisnut egzistencijalnim poteškoćama, sklapa brak sa ćerkom uticajnog čoveka, te osvajajući fizički, emocionalni, pa najzad i politički prostor postaje neprikosnoveni autoritet za jugoslovensku muziku, ključni čovek svih žirija, upravnik svih umetničkih tela i osoba od najvećeg značaja u institucijama kulture. No, poput junaka u bajci, zadobijajući spoljašnji prostor, izlazeći iz unutrašnjeg i kreativnog bića u materijalni svet, on postaje beskrupulozan i arogantan. Kako se ovo najčešće raspliće u mitskim i legendarnim tvorevinama, Vita gubi ono najdragocenije – dar da komponuje. Dok na sastancima, u upravnim odborima i u najkrupnijim političkim institucijama postaje nalik na one koji su ga odbijali na konkursima i omalovažavali na takmičenjima, on krađe partituru mladića koga odbija na konkursu, tako postajući točak u društvenom mehanizmu. Dok mu skandiraju, on shvata da je tek ljuštura i sluga sistema. Jednovremeno, Vita je i budućnost Jugoslavije, potomak onoga što je jugoslovenski sistem počeo favorizovati – partijsko pripadništvo, plagijarizam i autoritarnost (Lazarević Radak 2017: 133-140).

Slično tumačenje daje i *Ambasador* Fadila Hadžića, uvođenjem figure partijskog funkcionera čija porodica proživljava krizu, a on zauzima figuru njenog neprikosnovenog vlasnika. Neveliki estetski dometi ovog filma onemogućuju duboku interpretaciju koja bi lik Ambasadora povezala sa političkim entitetom. Ambasador je čovek koji predstavlja Jugoslaviju, no njegova slika o samom sebi uprkos povremenim izletima u kredite i bespovratne pozajmice, zanemarivanju porodice i autoritarnosti ostaje nenarušena. Za razliku od Lončara i Vite, on sebe vidi kao odraz savršenstva, učesnika narodnooslobodilačke borbe, nekoga ko zaslužuje udoban i bogat život.

### Umesto zaključka

Kratak pregled i pokušaj analize pojedinih filmskih ostvarenja nastalih između 1975. i 1985. govori u prilog tezi o relativno neosnovanoj marginalizaciji belog talasa kao kritičke faze u razvoju jugoslovenskog filma. Kao uzorak za analizu jedne filmske decenije i naučno-kritičko etabliranje formulacije „beli talas”, koja nije ušla u rečnike, enciklopedije niti je uspostavljena njena definicija, ovaj izbor filmova svakako nije dovoljan. Ipak, verujem da se desetak ostvarenja o kojima je bilo reči obraća jednako kritičnim tonom i sličnim temama koje okupiraju reditelje crnog talasa i filmove koji će biti snimljeni devedesetih godina. Uprkos kritičkom tonu, ova grupa filmova se ne može smatrati jedinstvenom, kao što je to slučaj i sa crnim talasom i filmovima snimljenim tridesetak godina docnije. Isto, dakle, važi za filmove devedesetih ili filmove prve i druge decenije trećeg milenijuma, iako se oni neretko posmatraju kao nezavisni fenomeni izrasli iz jedinstvenog društvenog konteksta. Raznolikost ostvarenja govori u prilog činjenici da bi obuhvatna i jednoznačna definicija filmova snimljenih od 1975. do 1985. godine odista bila nemoguća bez očiglednih propusta. No svi oni, svaki na sebi svojstven način, govore jezikom kritike, analiziraju istorijske događaje ili tematizuju probleme koji u tom trenutku pogađaju jugoslovensko društvo ili postjugoslovenska društva. U tom smislu, opstaju i projekti koji govore o aktuelnim društvenim problemima.

Nakon dezintegracije Jugoslavije, problemi slični onima koje su tematizovali reditelji prethodnih generacija dobijaju novu formu. Ratno ili pak antiratno raspoloženje dostiže jedinstvenu dubinu u filmu *Doviđenja u sledećem ratu* Živojina Pavlovića. Njegova *Zaseda* iz prethodne decenije govori jezikom razočaranja u revoluciju i mogućnost izgradnje boljeg i pravednijeg sveta. Slično se može reći i za triptih *Jutro, San, Podne* Puriše Đorđevića. Preko

četrdeset godina kasnije, u prvoj i drugoj deceniji trećeg milenijuma, *Krugovi* Srđana Golubovića, *Četvrti Čovek* i *Neprijatelj* Dejana Zečevića, okupirani su značenjem rata, žrtve, pokajanja i uloge ljudske prirode u njima. *Okupacija u 26 slika* i *Pad Italije* dobijaju potvrdu antropološkog pesimizma u ratnim hororima poput *Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića, dok mit o neophodnosti cikličnog obnavljanja borbe i neophodnosti osвете devedesetih godina postaje prisutniji no ikada ranije. Film *Podzemlje: Bila jednom jedna zemlja* Emira Kusturice uspostavlja liminalni prostor kao instrument kojim se sažimaju prostorno-vremenske granice između Drugog svetskog rata i ratova koji su se vodili devedesetih godina. Gornji svet realnog socijalizma i donji svet ideja deli tlo koje se rasparčava ploveći po graničnom prostoru Dunava i Podunavlja. Birokratija metastazira i napada već mrtvo telo Jugoslavije, otkrivajući svoju prirodu u takozvanoj sivoj ekonomiji i kriminalnim klanovima. Oni postaju elita i održavaju cikličnu smenu režima. Njeni začeci prepoznatljivi su već u filmovima *Ambasador*, *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja* i *Bravo maestro*. Činjenica da tematizacija sličnih i istih problema ostaje prisutna dvehiljaditih, potvrđuje da beli talas uprkos manifestnom slabljenju kritičkog tona uspostavlja kontinuitet etičkog samopreispitivanja i društvene kritike.

## Literatura

- Krstić, Marko. 2008. „Apsurd podela, pobede i slobode: *Čovek iz hrastove šume* i *Delije* Miće Popovića”, u: *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma*. (prir.) Dejan Ognjanović i Ivan Velisavljević, Beograd: Clio, str. 279–294.
- Lampić, Mario. 2000. *Mali rečnik tradicionalnih simbola*. Beograd: Libretto
- Lazarević Radak, Sanja. 2016. *Film i politički kontekst: o jugoslovenskom i srpskom filmu*. Pančevo: Mali Nemo
- Lazarević Radak, Sanja. 2013. *Otkrivanje Balkana*, Pančevo: Mali Nemo.
- Lazarević Radak, Sanja. 2017. „Beli talas u jugoslovenskoj kinematografiji: kritičko prilagođavanje/dijalektičko sukobljavanje”, u: *Sveske* br. 123, mart. Pančevo: Mali Nemo, str. 133-140.
- Lazić, Mladen. 1994. *Sistem i slom: raspad socijalizma i struktura jugoslovenskog društva*, Beograd: Filip Višnjić
- Levi, Pavle. *Raspad Jugoslavije na filmu*, Beograd: XX vek
- Munitić, Ranko. 1977. *Te slatke filmske laže*, Beograd: Vuk Karadžić
- Omon Žak, Mari Mišel. 2007. *Analiza filmova*, Beograd: Clio

- Omon, Žak. 2006. *Teorije sineasta*, Beograd: Clio
- Omon Žak, Bergala Alen, Mari Mišel, Verne Mark. 2006. *Estetika filma*, Beograd: Clio
- Popović, Mihailo. 2002. *Nacionalna katastrofa i političko otrežnjenje*, Beograd: Plato
- Sekelj, Laslo. 1990. *Jugoslavija: struktura raspadanja*, Beograd: Rad
- Tirnanić, Bogdan. 2006. *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije
- Van Genep, Arnold. 2005. *Obredi prelaza*, Beograd: Srpska književna zajednica
- Volk, Petar. 1994. *Povratak u budućnost*, Beograd: Institut za film
- Volk, Petar. 2001. *Dvadeseti vek srpskog filma*, Beograd: Institut za film, Jugoslovenska kinoteka
- Zanini, Pjero. 2002. *Značenja granice*, Beograd: Clio

Sanja Lazarević Radak  
Institute for Balkan Studies Serbian Academy of Science and Arts,  
Belgrade

## BEETWEN TWO WAVES: YUGOSLAV CINEMA AND CRISIS OF SOCIALISM (1975–1985)

### *Summary*

*Few film critics use the phrase „white wave” in the context of the Yugoslav films made between 1975 -1985. Critics point out certain films, weigh their importance and analyze their aesthetic dimension. Films made during this decade are not characterized by unique aesthetic, technical, or ideological narrative thread, although they mark an introduction to individualization in the film production. Relying on historical data, socio-psychological dimension of the dominant neo-Marxist the author focuses on the role of these films in creating and recreating the history of Yugoslavia: 1. How the future of Yugoslavia was depicted in these films; 2. Revision of the events from the Second World War 3. Re-interpretation of the Second World War based on the events from post-war decades; 4. The porosity of the concept of brotherhood and unity and history of memory based on the conflicts from World War II; 5. Comprehensive criticism of the socialism and bureaucracy. The film narratives were observed comparatively in order to explain that their essential preoccupation do not differ from those that creates the black wave. Their topics are unemployment, injustice caused by harsh bureaucratization, marginalization, poverty followed by the tendency to get out of a repeatable economic crisis. These are so-called white wave topics, and most common themes in Serbian and Yugoslav film. After the disintegration of Yugoslavia similar problems take on a new form. War or anti-war mood reaches the depth of intellectual speculation similar to reflections in the film See you in the next war, by Živojin Pavlović. For example, Circles by Srđan Golubovic, talk about the possibilities of a new critical approach to the war / anti-war option. Occupation in 26 pictures and the Fall of Italy, receive confirmation of their predictions in the anti-war horrors like Pretty Village, Pretty Flame, while the myth of cyclical struggle and the necessity of revenge is present more than ever. Film Undergorund establishes a liminal space as an instrument for cross-section of the border between the time of the Second World War and the wars that were fought during the nineties. The metastazed bureaucracy attacks the dead body of Yugoslavia, revealing her nature in the gray economy, and criminal clans. Former elite has its counterparts in the*

*criminals who maintain a cyclical regime change. Production of non-performing staff and their installation on top with black wave continues with films like Ambassador, Acting Hamlet in Mrduša Lower, Bravo maestro. This trend continues during the 2000's confirming that the so-called white wave, despite the manifest weakening of critic is still a reflection of epochal time and moral questioning.*

***Key words***

---

*White waves, black waves, Yugoslav cinema, history, socialism.*

