DOI: https://doi.org/10.47960/2303-7431.21.35.2026.220
UDK: 321.1:342.28(497.1)"19"
159.964.26 Freud S.
Pregledni članak
Primljeno: 20. II. 2026.
Prihvaćeno: 25. VI. 2026.

Marija Vego
Sveučilište u Mostaru, Filozofski fakultet
marijavego28@gmail.com

„I SMRT ĆE BITI SASMA NEŠTO LJUDSKO?": ISKUSTVO SMRTI I TEKSTUALNOSTI VIZUALNE UMJETNOSTI U KRVAVOME RASPADU DRŽAVE

Sažetak

Živost je sklona smrti. Smrt je cilj, ne kraj. Psihološki je nužna. Jung radi na pojedinosti, ne vjeruje u tradiciju i kulturu. Smrt države, jungovski analizirana, proizlazi iz oprezna promatranja društva i nacionalizma. Nacija dijeli svijest, teži strukturi besmisla, destabilizira i formira psihozu. Psihoanalitički promatrana je u stanju postojanja ili uništenja. Jugoslavija definira frojdovski koncept instinkta smrti: nagon prema samouništenju. Destruktivne i nasilne tendencije sugeriraju trajni sukob. Trajni sukob inicira smrt. Stoga Jugoslavija umire s europskim komunizmom. Nacija ne može biti usredotočena na sebstvo, vlastitu sjenu. Jungovski ne stvara imunost na moralne i mentalne infekcije, insinuacije. Ideologija degradira pojedinca, jungovski stabilnu jedinku. Zakonska regulacija umjetnosti u Jugoslaviji rezultira destrukcijom filmske umjetnosti i proizvod je ideologije. Pobuna se ostvaruje u filmskim pokretima crnoga vala i praške škole. Zauzimaju kritički stav prema društvu i politici, izražavaju slobodu, eksperimentiranje u formi, tematiziranje mračnoga, netipičnoga. Smrt je ponovljen motiv, fokus.

Ključne riječi: smrt; film; crni val; pojedinac; masovna psihoza; nacija; komunizam

2303-7431 / © 2026 Autori. Objavio Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru. Ovo je rad u otvorenom pristupu pod CC BY-NC 4.0 licencom (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).
2303-7431 / © 2026 The Authors. Published by Faculty of Humanities and Social Sciences, Universtiy of Mostar. This is an open access article licenced under the CC BY-NC 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Review article
Received on February 20, 2026.
Accepted on June 25, 2026

Marija Vego
University of Mostar, Faculty of Humanities and Social Sciences
marijavego28@gmail.com

“AND EVEN DEATH WILL BE SOMETHING ENTIRELY HUMAN?”: THE EXPERIENCE OF DEATH AND THE TEXTUALITY OF VISUAL ART IN THE BLOODY COLLAPSE OF THE STATE

Abstract

Life tends towards death. Death is the aim, not the end. It is psychologically necessary. Jung works on details, not believing in tradition, culture. The death of the state, analyzed in Jungian terms, comes from a careful observation of society and nationalism. The nation fragments consciousness, strives for a structure of meaninglessness, destabilizes, forms psychosis. Psychoanalytically, it is observed in a state of existence or destruction. Yugoslavia defines the Freudian concept of the death instinct: the drive towards self-destruction. Destructive and violent tendencies suggest permanent conflict. Permanent conflict leads to death. Thus, Yugoslavia dies alongside European communism. The nation cannot be focused on the self, its own shadow. In Jungian terms, it therefore fails to acquire immunity to moral and mental infection and insinuation. Ideology degrades the individual, a stable entity from a Jungian perspective. Legal regulation of art in Yugoslavia results in the destruction of cinematic art. It is a product of ideology. Rebellion manifests itself through the Black Wave and the Prague School. They adopt a critical attitude toward society and politics, express freedom, formal experimentation, and an engagement with dark and unconventional themes. Death is a recurring motif, a focus.

Keywords: death; film; Black Wave; individual; mass psychosis; nation; communism

Uvod

Carl Jung smrt promatra prirodnim i jednako važnim dijelom psihološkoga razvoja. „Smrt je cilj života, a život bez smrti bio bi bez smisla. Često mi se čini da smrt nije kraj svega, nego prelazak u stanje koje je isto onako stvarno kao i život."[1] Smrt daje životi konačnu strukturu, ostvaruje put prema cjelovitosti. Jung radi isključivo na pojedinostima, odbacuje institucije, tradiciju i kulturu. No, kako se smrt nacije i države poistovjećuje s ciničnim tretiranjem društva, nacionalizma i gomile? On objašnjava snažnu težnju gomile za pretvaranje u bezumne mase, čime se oblikuje masovna psihoza: „Čovjek u masi nesvjesno tone na inferiornu moralnu i intelektualnu razinu, na onu razinu koja je uvijek tu, ispod praga svijesti, spremna izbiti naprijed čim se aktivira stvaranjem mase."[2]

Raspad Jugoslavije anomalija je svojega vremena, loša vijest iz prošlosti, opomena pretjeranomu optimizmu i iluzijama. Ostavila je najtamnije sjećanje na europsku povijest kraja dvadesetoga stoljeća. No, smrt države nije se dogodila iznenada.[3] Jugoslavensko postojanje te društvene i političke krize stoga je moguće proučavati kroz koncept nagona smrti. Psihoanalitičkom perspektivom proučavanja intenzivnih nestabilnosti u Jugoslaviji uočavaju se pokazatelji težnji prema sukobu i dekonstrukciji. „Jugoslavija se nije ugušila u etničkoj mržnji njenih naroda, niti je propala pod teretom ekonomske krize, niti je ubijena izvana, niti je bila laboratorij pomahnitalih ličnosti koje su preuzele vlast u ovom ili onom njezinu centru. Niti je točno da je njen raspad bio neizbježan, niti da se pojavio iznenada."[4] Kombinacija ekonomskih, ideoloških, političkih i nacionalističkih prepreka kulminirala je u državu koja godinama umire. Iako trivijalne u individualnome ljudskom postojanju, frojdovske

[1] Carl G. Jung, *Sećanja, snovi, razmišljanja*, prevela Dubravka Opačić-Kostić, Atos, Beograd, 1995., str. 301-328.
[2] Isto, str. 305.
[3] Usp. Dejan Jović, *Jugoslavija – država koja je odumrla*, Prometej, Zagreb, 2003., str. 10.
[4] Isto, str. 14.

destruktivne i nasilne tendencije samouništenja sugeriraju unutarnji sukob u naciji koji destabilizira i potkopava zdrave odnose.[5]

Etnička heterogenost Jugoslavije važan je element narativa o skladnosti Jugoslavije. Marksizam je funkcionirao kao dominantan ideološki narativ koji je oblikovao i regulirao odnose i identitete. Ideologija je malih naroda, onih koji su strepili za svoj opstanak. U Jugoslaviji svi su bili manjina. Marksistička je doktrina ponudila zaštitu pred vanjskim neprijateljima, zaštitu od ideje o *Drugome* (opasnost od Sovjetskoga Saveza).[6] Raspadom nacionalizam je iskoristio priliku predstavljajući se i kao svijest o nacionalnome oslobođenju i kao psihički lijek za društvenu patologiju komunističkoga totalitarizma.[7] Nacionalizam ne mora značiti mržnju, iako se često pod njime podrazumijeva ne samo mržnja nego i agresivnost prema drugima. Uvijek je bio jak u svim jugoslavenskim narodima koji se možda nisu ni mrzili.[8] No, separatističke i izolacionističke tendencije potpomogle su krvavomu raspadu. Strah od postajanja manjinom, koji se pojavio s krizom marksističkoga i promicanjem liberalno-demokratskoga koncepta, rezultirao je identifikacijom novoga *Drugog. Drugi* više nije bio vanjski neprijatelj. Neprijatelj je unutar Jugoslavije. Novonastali strah stvorio je novu psihozu koja rezultira agresijom. Slabost države, stare, socijalističke, koja je već nestala, bila je glavni razlog nemogućnosti zaustavljanja agresija na vrijeme. Ne samo raspad Jugoslavije nego i rat koji je slijedio tomu raspadu imaju svoj najdublji korijen u ideologiji odumiranja države.[9]

Zašto Jugoslavija umire zajedno s europskim komunizmom? Komunistička masa nije se posvetila sebi i svijetu oko sebe, uvjerena da

[5] Teorija Melanie Klein proširila je Freudove ideje. Njezin rad doveo je do vizije uma koja se u osnovnim činjenicama razlikuje od Freudove. Freudovu viziju zamijenila je prikazom uma kao stalno promjenjivoga, kao previranje primitivnih, fantazmagoričnih slika, fantazija i užasa. Psiha, ne samo maloga djeteta nego i odrasle osobe, uvijek ostaje nestabilna, fluidna. Svatko od nas bori se s dubokim strahovima uništenja: paranoidna anksioznost, te potpunoga napuštanja: depresivna anksioznost.

[6] Usp. D. Jović, *nav.dj.*, str. 14-15.

[7] Usp. Dušan I. Bjelić, *Normalizing the Balkans Geopolitics of Psychoanalysis and Psychiatry*, Ashgate, Burlington, 2011., str. 1-2.

[8] Usp. D. Jović, *nav.dj.*, str. 44-45.

[9] Isto, str. 15.

oni, protivnici, uvijek predstavljaju opasnost. Iz jungovske perspektive trebali su preventivno prepoznati vlastitu sjenu i njezina zlodjela. Kada prepoznamo sjenu, tamnu stranu naše prirode, imuni smo na svaku moralnu i mentalnu infekciju i insinuaciju. Demokratska i kapitalistička masa opstaje jer ne opovrgava društvenu, moralnu i duhovnu slobodu kako bi funkcionirala.[10] Pojedinac bez slobode, zarobljen u destruktivnoj gomili, posljedično koristi govornu ili pisanu riječ kako bi izrazio smisao svoga priopćenja. U krvavome raspadu države tekstualnost vizualne umjetnosti poprima političku dimenziju. Umjetnik ne prikazuje smrt kao kraj nego kao proces. Umjetnost u vrijeme rata i u posljedicama rata postaje sredstvo dokumentiranja istine. Kao što Šimić piše: „I smrt će biti sasma nešto ljudsko"[11], tako umjetnost postaje *sasma nešto ljudsko*. Nije mistična ili uzvišena, progovara jezikom ljudi, progovara za ljude, a često i umjesto ljudi.

U filmskim analizama tri su dominantna pristupa: semiotička analiza, frojdovska i lakanovska psihoanaliza te marksistički pristupi. No, jungovska perspektiva može se sažeti u istinsko psihološko proučavanje umjetnosti u slikama i narativima. Slično jungovskoj psihoterapijskoj sesiji, iskustvo filma nudi posebno mjesto za oživljavanje nesvjesnoga. Ideja pojedinca pretvara se u film koji se povezuje s masom, s publikom koja usvaja i oblikuje film prema potrebama zajednice. Film postaje kolektivnim iskustvom koje uključuje individualnost. Uspostavlja objektivnu istinu, ili iluziju istine, koja je dinamičnija i djelotvornija od vizualnih umjetnosti koje su bez nekih elemenata okupljenih u mediju filma. Radnje, slike i priče unutar filma utječu na političku svijest gledatelja i doprinose oblikovanju predodžbi o mogućim oblicima otpora. Filmom se bez opasnosti dožive uzbuđenje, strast i želja. Estetika

[10] Za čovjeka koji nema smisao u individualnome životu nema razlike hoće li nestati pod komunističkim ili kapitalističkim uređenjem. Samo ako može iskoristiti svoju slobodu u stvaranju smislena, relevantno je da bude slobodan. Pronalaženje unutarnjega smisla života pojedincu je iznimno važno. Posljedično, za Junga i jungovski orijentirane, psiha je u presudnoj ulozi nad načinom kojim društvo funkcionira. C. G. Jung, *nav. dj.,* str. 356.

[11] Antun Branko Šimić, *Stihovi i proza*, zbor i napomene i predgovor Marin Franičević., Svjetlost, Sarajevo, 1967., str. 262.

i ideologija imaju složen odnos u jugoslavenskoj kinematografiji. Jugoslavija živi kroz ideologiju: *Čuvajte bratstvo i jedinstvo kao zjenicu oka*. Ideologija umire, Jugoslavija umire. Louis Althusser moć ideoloških državnih aparata opisuje djelovanjem nametnutih rituala i prekidanjem postojanja subjekta, uz pomoć institucija *Velikoga Drugog*[12]. Film se nalazi na drugoj razini nadgradnje i jedno je od sredstava kojima se subjekt podčinjava. Širi se ideologija i uspostavlja moć društva.[13] Širenju umjetničke ideologije u Jugoslaviji suprotstavljaju se filmaši crnoga vala i praške škole. Jugoslavenska kinematografija utemeljuje identitet na tradicionalno ratnim filmovima: *Ne okreći se sine*[14], *Deveti krug*[15], *Vlak bez voznog reda*[16] i *Kozara*[17]. Izvor su inspiracije borba protiv fašističke okupacije i socijalističke revolucije kao točke prekretnice u procesu sveobuhvatne i dugotrajne promjene. Crni val odgovor je na stagnaciju nakon revolucije. Prvi tragovi i najava crnoga vala primjetni su već 1958. godine u filmu *H-8...*[18]. Film koji juri u smrt inspiriran je istinitim događajem, nesrećom u kojoj stradaju civili zbog nekontrolirana ponašanja pojedinca[19]. U kronologiji jugoslavenske kinematografije *H-8...* efektan

[12] Drugost je temeljna kategorija ljudske misli. Nijedan se kolektiv nikada ne definira kao Jedan, a da odmah ne postavi Drugoga nasuprot sebi. Drugost ne bi mogli razumjeti kada bi ljudska stvarnost bila isključivo utemeljena na solidarnosti i prijateljstvu. Prateći Hegela, otkrivamo u samoj svijesti temeljno neprijateljstvo prema svakoj drugoj svijesti. Subjekt se postavlja jedino dok se suprotstavlja. Nastoji se potvrditi kao ono esencijalno i pretvoriti drugo u neesencijalno, u objekt. Simone de Beauvoir, *Drugi spol*, s francuskoga prevela Mirna Šimat, Ljevak, Zagreb, 2023, str. 7.

[13] Usp. Sanja Lazarević Radak, *Film i politički kontekst: o jugoslovenskom i srpskom filmu*, Mali Nemo, Pančevo, 2016., str. 13.

[14] Inženjer i ljevičar pobjegne u Zagreb iz vlaka kojim ustaše prevoze zatvorenike u logor Jasenovac. Traži sina kojega je prije bijega morao ostaviti u sirotištu. Za vrijeme tih godina sin prihvaća fašističku ideologiju. Otac se suočava sa sinom i policijom koja mu je u tragu.

[15] Kako bi kćer židovskih obiteljskih prijatelja spasili od ustaške vlasti, katolička obitelj ugovara joj brak s njihovim sinom.

[16] Priča o kolonizaciji siromašnih dalmatinskih seljaka na plodnu Panonsku ravnicu ubrzo nakon Drugoga svjetskog rata.

[17] Partizani se skrivaju u šumama planine Kozare. Nijemci doznaju za lokaciju i odlučni su u rješavanju uporišta te okružuju planine i počinju s operacijom čišćenja.

[18] Autobus putuje iz Beograda do Zagreba i doživi nesreću kada nepažljivi, nepoznati vozač izazove sudar tijekom kišne noći, što dovodi do tragične smrti nekoliko putnika. Pratimo posljednje sate života putnika.

[19] Usp. Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896. – 1997.*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998., str. 236-237. Karakteristično je ishodište za taj film istinita prometna nesreća

je film. Označio je prekretnicu, pokušaj da se od malih tema aktualnoga života sastavi šira slika o vremenu, a to je jedan od najvažnijih izazova s kojima se svaka kinematografija suočava.[20] Najavljuje što slijedi: odumiranje države, raspad, krvavi rat i smrt. Domaći je film počeo govoriti o onome što je ljude doista zanimalo i o onome što je na društvenu, kulturološku i političku sliku utjecalo.[21]

Početak odvajanja od ideologije, početak oblikovanja vlastitoga, autorskoga stila i umjetničke vizije obilježili su šezdesete godine. Ideološki okvir bio je kreativna prepreka. Inspirirani talijanskim neorealizmom i francuskim novim valom, mlade generacije težile su novoj kinematografiji. Danas to vrijeme nosi opise zlatnoga procvata kreativnosti, no socijalistička ga je država osporavala. Posljedično, postalo je poznato pod nazivom crni val. Razvoj filma prati razvoj društvene i političke situacije u Jugoslaviji, obilježen decentralizacijom političke kontrole i ekonomskim reformama. Crni val zrcalni je instrument, posljedica postojećih uvjeta. Kritizirani su epski partizanski i prvotni ratni filmovi kao sredstva ideološke propagande. Ambicija se nije zaustavila na kritici socijalističkoga sustava, ambicija zapravo proizlazi iz želje za afirmacijom autonomije subjektivne istine i neovisne autorske vizije. Vladala je slobodna, osobna, čak anarhistička atmosfera. Važnija imena redatelja crnoga vala su: Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović i Zvonimir Berković. Dio se nije zaustavio na političkome angažmanu filma, usredotočujući se na ostale mogućnosti. Pristup je utemeljen na „pojačanom autorskom poštovanju integriteta filmske stvarnosti, korištenju dugih kadrova kamere i takozvanoj

zabilježena u crnoj kronici dnevnih novina: jedan osobni automobil svojom je neodgovornom vožnjom izazvao sudar kamiona i autobusa u kojemu je bilo više poginulih, a krivac nikada nije otkriven. Do tada su filmovi iz suvremenoga života koristili fikcijske zaplete. Naizmjenično predočavanje objektivnih činjenica o tome kako je došlo do nesreće i gotovo intimističko praćenje monotonije putovanja unutar autobusa i kamiona pridonijeli su tomu da se do maksimuma postigne napetost proistekla iz uvodne najave bitnih činjenica o nesreći bez otkrivanja identiteta njezinih žrtava.

[20] Isto, str. 238.

[21] Isto.

integralnoj naraciji"[22]. Promjena se događa i u karakterizaciji. Ideološki razočarani pojedinci „utjelovljuju jaz između ideološkog idealizma i prakse/stvarnosti, nesklad između *kako bismo željeli da stvari budu* i *kako one zapravo jesu*".[23] Filmovi *Kad budem mrtav i beo*[24], *Rani radovi*[25], *Mlad i zdrav kao ruža*[26] i *Plastični Isus*[27] najavljuju prekretnicu na društvenoj i filmskoj sceni Jugoslavije. No, doveli su do burne reakcije vlasti. „Kombinacija ekonomskih, ideoloških, političkih i nacionalističkih zahtjeva, učinila je te demonstracije vrlo ozbiljnom prijetnjom; pa je policija (primajući panične zahtjeve političara) reagirala brutalno."[28] Filmovi su zabranjeni, a redatelji su suočeni s cenzurom, uznemiravanjem i progonstvom. Utjecaj pokreta nastavio se nadolazećih godina, a smrt humanosti ostaje fokusni motiv[29]. Kulminacija dolazi 1973. godine. Lazar Stojanović, student Akademije dramskih umjetnosti u Beogradu, objavljuje *Plastičnog Isusa*. Film i tim iza filma osuđeni su, proglašeni moralno, politički i pedagoški nepodobnima.[30] Stojanović je dobio zatvorsku kaznu, a njegovi profesori, utjecajni redatelji Aleksandar Petrović i Živojin Pavlović, otkaz i progonstvo.[31] Jedan od posljednjih filmova crnoga vala, *Plastični Isus*, „se jasno i izravno bavi ne samo pitanjem individualne slobode već i temama etničke mržnje među Južnim Slavenima i kulta ličnosti Josipa Broza Tita"[32]. Suzbijanje vala sedamdesetih

[22] Pavle Levi, *Disintegration in Frames, Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, Stanford University Press, Stanford, California, 2007., str. 37.

[23] Isto.

[24] Mladi skitnica Jimmy Barka mašta o pjevačkoj karijeri. Nakon što mu se ukaže prva prilika slučajnim susretom s lokalnom pjevačicom, ipak je osuđen na neuspjeh.

[25] Inspirirani Marxovim *Kapitalom*, tri mladića i djevojka Jugoslava odlučuju probuditi savjest radničke klase i seljaka. Suočeni s primitivizmom i nedostatkom morala, njihova revolucija propada, a djevojka je žrtvovana kao svjedok njihova neuspjelog pokušaja.

[26] Sitni kriminalac Steve u Beogradu nastoji uvesti opću pomutnju drogom, seksom i nasiljem.

[27] Student filmske umjetnosti iz Zagreba odlazi u Beograd snimiti svoj prvi film. Kako bi preživio, živi na račun žena koje iskorištava financijski i seksualno. Sve je to prikazano u kontekstu važnih povijesnih događaja prije pobuna 1968. godine, s mnoštvom arhivskih snimaka svjetskih vođa, a najkontroverznije su one Josipa Broza Tita.

[28] D. Jović, *nav.dj*., str. 280.

[29] P. Levi, *nav.dj*., str. 46.

[30] Isto, str. 48.

[31] Isto.

[32] Isto.

godina dovodi i do konačnoga kraja te je filmska umjetnost ušla u razdoblje smirenja ideoloških turbulencija.[33]

Nakon crnoga vala ponovno se snimaju partizanski filmovi. Uspjeh, komercijalno i kritički, postižu i filmovi o tajnim službama i kriminalnim organizacijama, a rijetki redatelji, poput Krste Papića, okušavaju se u žanru znanstvene fantastike i horora, analizirajući pojedince koje je mentalna infekcija izolirala iz društva zahvaćenim masovnom psihozom. Krajem desetljeća promjene najavljuje nova generacija. Prašku školu okupljaju jugoslavenski studenti: Srđan Karanović, Goran Marković, Lordan Zafranović i Rajko Grlić, a kasnije i Emir Kusturica. Inspirirani su praškim proljećem koje se odvija za vrijeme njihova studiranja. Za razliku od svojih prethodnika iz crnoga vala, skloni su zauzeti stav kritike, ali ne i izravna sukoba. Bave se socijalističkom svakodnevicom i funkcioniranjem ili neispravnim funkcioniranjem. Kroz filmsko izražavanje istražuju teme nezaposlenosti, birokracije i korupcije. Filmovi redatelja praške škole iščekuju neminovni kraj.

Fizičko i duhovno propadanje obilježavaju zadnje godine postojanja Jugoslavije. Na raspad najsnažnije su utjecala dva procesa: obnova i jačanje nacionalizma te propadanje samoupravnoga socijalizma. U skladu s time desetljećima se snimaju filmovi koji prikazuju drugu, nemilosrdnu stvarnost. Slika udružena s naracijom posjeduje moć, dopušta da gledatelj svjesno i nesvjesno usvoji kritičke ili propagandne stavove i namjere. Pobuna je napetost prema jedinstvu, biću ili autoritetu zakona (moderna pobuna koja datira od Francuske revolucije) popraćena

[33] Za Dušana Makavejeva, filmskoga revolucionara i pionira crnoga vala, stjecanje individualne slobode na pozadini društvenih normi i dominantnih ideoloških okvira nije dovoljno. Važnije je da društvo i njegove strukture moći sami uđu u proces trajne transformacije i poboljšanja nastojeći se prilagoditi potrebama i željama pojedinca. Zaključuje: „Taj izraz, *Crni val*, izmislili su neki ljudi koji su u to vrijeme gradili svoje političke karijere... Zapravo, njihova je mašta bila vrlo divlja, političko-pornografska, i uzimali su zdravo za gotovo puno više nego mi. Uneli su ogromnu količinu tame u naše filmove. Tako su naši filmovi korišteni za neku vrstu društvenog egzorcizma, za duhovno oslobađanje kod nekih ljudi, ali to nije imalo nikakve veze s nama.“. Isto, str. 46.

silama raspadanja i raspršivanja.[34] Pobuna se ostvaruje ne samo psihički nego i društveno. Ima duboke političke implikacije koje uzrokuju krizu i napredak u subjektivnoj potrazi za smislom. Julia Kristeva uključuje subjekt u pobunu protiv već uspostavljenih normi, vrijednosti i moći, u *intimnu pobunu.* Postoji pobuna bića protiv svega što ga ugrožava i što mu se čini da dolazi iz prekomjerno velikoga svijeta, bačena pored mogućega, podnošljivoga, zamislivoga.[35] Prioritet je razmišljati o buntovnome potencijalu koji imaginarno može oživjeti u našim najdubljim dubinama i sačuvati mogućnost pojave u društvenome svijetu.[36]

Cilj je rada uočavanje povezanosti društvene i političke stvarnosti s umjetnosti filma koja koristi jezik slike. Crni val i praška škola izrazi su bunta protiv politike jugoslavenskoga socijalizma, veza su ideologije i umjetnosti. Ukazuju na stvarnu i potresnu sliku koja je potisnuta idealiziranom slikom socijalističkoga uređenja.[37] Teorija nastoji uočiti odnose moći unutar i na marginama društva, a filmovi su dramatična demonstracija. Crni val i praška škola jezikom su slike reprezentacija stvarnosti.

Dekonstrukcija Jugoslavije

Može li individualnost čovjeka prosperirati u ideji jedinstva nacije? Održivost komunističke države opstaje u ideologiji zajedništva. Živimo kao jedno, radujemo se kao jedno, žrtvujemo se i umiremo kao jedno. Pojedinac je važan samo ako je dio jedinstvene i nepromjenjive nacije kojoj je individualnost izgubljena.

Ivo Andrić u *Pismu iz 1920.* upozorava na kobne simptome života u Jugoslaviji, preciznije u Sarajevu, gradu koji je teorijski trebao postati simbol jugoslavenskoga nacionalnog jedinstva.

[34] Usp. Julia Kristeva, *Intimate revolt, The Powers and Limits of Psychoanalysis*, prevela na engleski Jaenine Herman, Columbia University Press, New York, 2002., str. 8.

[35] Usp. Julia Kristeva, *Moći užasa, Ogled o zazornosti*, s francuskog prevela Divina Marion, Naprijed, Zagreb, 1989., str.7.

[36] Usp. Ian Fraser, *Political Theory and Film: From Adorno to Zizek*, Rowman & Littlefield International, London, 2018., str. 142-143.

[37] Pažnja na nezaposlenost, delikvenciju, prostituciju, ekonomsko siromaštvo, marginalizaciju etničkih skupina, naturalističku tematizaciju seksualnosti i ovisnosti.

> Ko u Sarajevu provodi noć budan u krevetu, taj može da čuje glasove sarajevske noći. Teško i sigurno izbija sat na katoličkoj katedrali: dva posle ponoći. Prođe više od jednog minuta (tačno sedamdeset i pet sekundi, brojao sam) i tek tada se javi nešto slabijim ali prodornim zvukom sat sa pravoslavne crkve, i on iskucava svoja dva sat posle ponoći. Malo za njim iskuca promuklim, dalekim glasom sahat – kula kod Begove džamije, i to iskuca jedanaest sati, avetinjskih turskih sati, po čudnom računanju dalekih, tuđih krajeva sveta! Jevreji nemaju svoga sata koji iskucava, ali bog jedini zna koliko je sada sati kod njih, koliko po sefardskom, a koliko po eškenaskom računanju. Tako i noću, dok sve spava, u brojanju pustih sati gluvog doba bdi razlika koja deli ove pospale ljude koji se budni raduju i žaloste, goste i posprema četiri razna, među sobom zavađena kalendara, i sve svoje želje i molitve šalju jednom nebu na četiri razna crkvena jezika. A ta razlika je, nekad vidljivo i otvoreno, nekad nevidljivo i podmuklo, uvek slična mržnji, često potpuno istovetna sa njom.[38]

Nastankom 1918. godine Jugoslavija je kontradiktorna tvorevina. Andrić samo dvije godine poslije piše o uočenim pojavama, odnosno prvim simptomima masovne psihoze. Svoja razmišljanja jungovski utemeljeno počinje zapisivati, stvarati prve priče, a kasnije i cijeli opus djela koja obilježavaju umjetničko djelovanje političke tvorevine, umjetne konstrukcije, tamnice nacija. Jung odbacuje tradiciju i religiju, djeluje samoreflektivno; svakoj pojavi pristupa s *individualne* strane. Tko gleda izvana, sanja; a tko gleda iznutra, budi se. Posljedično, budan čovjek upotrebljava govornu ili pisanu riječ u izražavanju smisla priopćavanja. Problematiziranjem pojava u Jugoslaviji Andrić i ostatak buntovnih umjetnika očekuju razumijevanje publike jer dijele društvenu, političku, vjersku i psihološku pozadinu. Politička propaganda može prouzročiti život u neskladu s vlastitom individualnom prirodom, a psihičku neuravnoteženost koja proizlazi mora kompenzirati nesvjesno.[39]

[38] Ivo Andrić, *Sabrana djela Ive Andrića, Djeca, knjiga deveta*, Svjetlost, Sarajevo, 1988., str. 106.

[39] Carl C. Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, preveli s engleskoga Marija i Ivan Selečić, Mladost, Zagreb, 1987., str. 50-51.

Prvi raspad Jugoslavije u Drugome svjetskom ratu nije bio definitivan. Komunistička obnova 1945. godine i raspad 1990-ih dokaz su jungovske dvojbe: „kojoj svrsi služi oslobađanje ako nakon toga nema smislenog cilja života?[40]“. Unutarnji čimbenici važniji su od vanjskih za konačni raspad. Funkcioniranje je ovisilo o toleranciji vanjskih čimbenika, no „nitko osim nas nije kriv što smo kuću sagradili nasred ceste“[41]. Jugoslavenska nacija postoji u uvjerenju u stabilnost unutarnjih čimbenika i državne vlasti. Raspad je veće iznenađenje ponajprije zbog uspješna i stabilna dojma koji se razvija u vanjskim promatračima druge polovice dvadesetoga stoljeća. Više nego u bilo kojoj drugoj europskoj socijalističkoj zemlji, jugoslavenski su komunisti vjerovali u ideju odumiranja države. Temeljna ideja marksizma bila im je glavna vodilja u odlukama da decentraliziraju političku strukturu Jugoslavije. Decentralizacija nije bila samo posljedica vjerovanja da socijalizam može riješiti nacionalno pitanje nego i vjerovanja da će socijalizam dovesti do komunizma, stanja u kojemu će, pored klasnih razlika, riješiti i probleme starih nacija i pripadnosti.[42] Nova je situacija trebala biti nekonfliktna. Kolektivni se identitet utemeljio.[43] Očekivao se osjećaj pripadnosti, što je ambivalentna tvrdnja. *Osjećaj pripadnosti* iskrivljen je u masi, u primjeru jugoslavenske nacija. Ne može osjećati, nego samo proizvesti institucionalne, ritualne ili diskurzivne preduvjete za osjećaje koje će dijeliti pojedinci.[44] S druge strane, pojedinac je fleksibilan. Ima dvije opcije: može se internalizirati u svoju grupu ili se može distancirati. Prva opcija pogoduje jedinstvenosti ideološki stvorene nacije. Totalitarne države opstaju s

[40] Usp. Jugoslavija je sklona i liberalnim reformatorima i konzervativnim tvrdolinijašima; bila je socijalistička država koja je u teoriji pozdravljala revoluciju, ali je se bojala u praksi, barem u kulturnome smislu. Sanja Lazarević Radak, *Jugoslovenski „crni talas“ i kritički diskurs: preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize*, Balkanološki institut, Beograd, 2016., str. 497.

[41] Svetozar Stojanović, *Propast komunizma i razbijanja Jugoslavije*, Filip Višnjić, Beograd, 1995., str. 75.

[42] Usp. D. Jović, *nav.dj.*, str. 104-105.

[43] Prepoznati da *mi* (ti, ja, on...) dijelimo iste bitne kvalitete, ostali prepoznaju isto za sebe i druge, cijela nacija prepoznaje isto.

[44] Usp. Alexander Kiossev, „*The Dark Intimacy: Maps, Identities, Acts of Identification*“, Dušan I. Bjelić - Obrad Savić (ur.), *Balkan as Metaphor*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002. str. 166.

pojedincima koji napuštaju vlastite identitete i prilagođavaju se patološki grupnomu identitetu. To se događa iz više razloga, iz želje da se suzdrže od osobne odgovornosti i iz želje za gotovim ideološkim rješenjima. Velik dio događanja na nacionalnoj pozornici također se odvija lokalno i između pojedinaca. Razlika je u razmjerima događaja, ali svaki uvid u dinamiku događaja na razini pojedinaca doprinosi razumijevanju makrosituacije u društvu. Jugoslavija nije mrtva zbog multietničkoga, multikulturalnoga sastava. Nije umrla, kako bi to tvrdili sada prevladavajući etnoesencijalistički diskursi, jer je predstavljala umjetnu konstrukciju. Smrt je izravno povezana s određenom *mrtvom točkom*, s neuspjehom u održavanju političkoga identiteta federacije, posustajanjem nad desetljećima dugom masovnom psihozom. Psihološki je dobro poznata činjenica da se pojedinac može nesvjesno poistovjećivati s drugom osobom ili predmetom. Pojedinac koji je život proveo u opisanoj Jugoslaviji izgubio je samosvijest, postaje nerazuman i nesposoban prisjetiti se važnih činjenica o sebi i drugima. Čovjek je nemoćan protiv sebe. Čovjek je nemoćan protiv čovjeka. Zakoračimo li kroz vrata sjene, s užasom otkrivamo da smo objekti nevidljivih čimbenika. Ništa nije više razočaravajuće od otkrića naše vlastite neadekvatnosti.[45] U tome se smislu može razumjeti i misao Fjodora Dostojevskoga da smrt dolazi onda kada je pištolj već u rukama samoubojice.[46]

Umjetnost, od književne i likovne do filmske, svaka na svoj način igrom slike i riječi, anticipira smrt Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Crni val i praška škola pozivaju na afirmaciju individualnih istina i aktivno angažiranje različitih gledateljskih subjektivnosti, na uništenje masovne psihoze nacije. Individualna sloboda nužan je preduvjet za kolektivnu, društvenu slobodu. Sugerira ostvarenje slobode

[45] C. G. Jung, *nav. dj.,* str. 23.

[46] Jung proučava pacijente koji sanjaju kako bi nadomjestili što im nedostaje. San nadomješta manjkavosti njihove osobnosti i u isto ih doba upozorava na opasnosti njihova sadašnjeg ponašanja. Jedan od pacijenata pokušao je *uzdići se iznad sebe.* Jedne je noći u snu vidio sebe kako zakoračuje s vrha visoke planine u prazninu. Iako se pacijent dobro osjećao, san navješćuje njegovu smrt u planinarskoj nesreći. Šest mjeseci kasnije umire u planinarskoj nesreći. Isto, str. 50.

samo kada je čovjek istinski subjekt, kreator vlastite sudbine, a ne objekt nad kojim se provodi moć.

Mladi i zdravi, blijedi i mrtvi; crni val i anticipacija smrti

Revolucionarni filmski pokreti tijekom povijesti nastaju kao odgovor na promjene u društvenome i političkome diskursu. Iako je Jugoslavija u ozbiljnim gospodarskim teškoćama nakon rata, novi je državni aparat, po uzoru na sovjetski model, prepoznao važnost filma u oblikovanju novih društvenih uređenja i u širenju socijalističke ideologije. Tekstualnost vizualne umjetnosti poprima političku dimenziju. Proučavajući Junga, zaključuje se da su riječ ili slika simbolični kada sadrže nešto više od prvotnoga, očiglednoga značenja. Nova nacija stvara novu kulturu. Prema studijama Levi-Straussa o primitivnim društvima „prijelaz sa stanja Prirode na stanje Kulture obilježen je čovjekovom sklonošću promišljanju bioloških odnosa u obliku sustava opreka: dualnost, drugost, opozicija i simetrija, bilo da se predstavljaju u jasnim ili nejasnim oblicima, tako manje čine fenomene koje bi valjalo objasniti nego temeljne i neizbježne zadanosti društvene stvarnosti“[47]. Srednja Europa zamišljena je kao prijelazna točka između zapadne civilizacije i nedokučiva ruskog identiteta. Drugost je temeljna kategorija ljudske misli. Na Balkanu je to posebno primjetno i izraženo. Balkan je most istoka i zapada, zapadnoga i istočnoga kršćanstva, kršćanstva i islama. U modernome svijetu na balkanskome prostoru nije se dogodila kolonizacija. Stoga nacionalne skupine na Balkanu počinju doživljavati jedni druge i sami sebe kao kolonijalne vladare ili kolonijalne podanike.[48]

Na takvim temeljima izgrađen je identitet Jugoslavije, zemlje bogate kulturom i tradicijom, ali potisnute formama nacionalizma i korumpiranoga sustava. Filmovi koji ostaju vjerni opisanoj ideologiji prate diskurse koji održavaju balkansku drugost. Snimaju se ratni epovi i antiratne drame, a kada narativ nije bio prikaz borbe protiv okupatora,

[47] S. de Beauvoir, *nav.dj.*, str. 7.

[48] Usp. Dušan Bjelić, *Radikalni konzervativizam balkanske geo-psihoanalize*, Interkulturalnost, Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2012. str.12.

fokus je na prikazu idealna načina izgradnje novoga društva, zasnovana na moralno-političkoj podobnosti koja odbacuje nepoželjne oblike ponašanja za socijalističku ideologiju. Gledatelji doživljavaju katarzu i opuštanje, bez opasnosti. Strast i želja moraju se potisnuti za stabilnost društva, za stabilnost masovne psihoze koja se počinje uspostavljati. Jung je naglašavao da su stvarne opasnosti koje prijete našim životima političko-društveni sustavi zabluda. Otkrivanjem ideologije u najčišćemu obliku i konzervativne strane vlasti u umjetnosti filma razvija se crni val, posljedica postojećih uvjeta, zrcalni instrument, sinonim za kritiku uloge filma u širenju ideologije.[49] Kritiziraju se filmovi u rukama državnoga establišmenta jer umjesto umjetnosti o revoluciji publici nude samo revolucionarni kič. Gledanjem filma publika će spontano donositi odluke prema vlastitim predispozicijama. Istina filma, istina umjetnine ne nalazi se u tekstualnome tkivu koje je pogodno upravljanju. Istina je u procesu dinamična i aktivna angažmana subjektivnosti gledatelja s djelom. Najutjecajniji redatelj crnoga vala Dušan Makavejev ne želi gledatelja promatrati kroz prizmu althusserovske samosvijesti[50].

Althusser tvrdi da se samosvijest razvija kroz ideologiju države. Pojedinac prema toj teoriji ne može imati slobodnu volju, nego ovisi o sudbini. Samosvijest nije *naša* i slobodna, oblikovana je za nas. Pojedinac živi u iluziji vjerovanja u slobodu dok ga kroz život oblikuju državni aparati: obitelj, religija, škola, posao i mediji. Ako pratimo Althussera, zanimat će nas kako se subjektivnost proizvodi kroz ideologiju i društvo. Pojedinac u takvim analizama ne može biti odvojen od svoje društveno-političke situacije. Makavejev je bliži Lacanu. Lacanov subjekt nastaje kada pojedinac dođe u dodir s jezikom. Čezne za cjelovitošću koja je nedostižna. Makavejev je na granici između umjetnosti i konkretnosti. Njegov

[49] Usp. Iako često snažno kritični prema konkretnim društvenim, političkim i kulturnim manifestacijama jugoslavenskoga socijalizma, stavovi ovih filmaša uglavnom nisu bili suprotstavljeni socijalističkim idejama kao takvim. No, bili su protiv ideološkoga dogmatizma te su bili predani kritici *neupitne* kolektivne nacionalne mitologije. P. Levi, *nav.dj.*, str. 16.

[50] Althusser smatra da moć ideoloških državnih aparata djeluje putem nametnutih rituala i putem interpelacije subjekta uz pomoć velikoga Drugog, kao što su nacija i religija. Film se nalazi na drugoj razini i jedno je od sredstava kojima se subjekt podčinjava. Istovremeno se širi ideologija i uspostavlja moć jedinstvenosti društva.

film nije čist, ispreplićе fikciju i stvarnost, umjetnost filmske estetike i brutalnost iskrenosti dokumentarnoga filma. U filmu *WR: Misterije organizma*[51] eksperimentira s mogućnostima, sa slikom, montažom i psihološkim posljedicama koje može ostaviti na gledatelje. Nije isključivo društveno angažiran. Istražuje opcije filmske umjetnosti i medija te se zanima za unutarnji svijet pojedinca. Iskreni je revolucionar jer je revolucija uspješna samo ako čovjek istovremeno mijenja društvo i sebe samoga. Socijalistička ideologija nije se revolucionarno ostvarila jer je prvo pokušala stvoriti novo društvo koje bi potom stvorilo novoga čovjeka. Religijska ideologija na kojoj su nastale republike bivše Jugoslavije može se promatrati neuspješnom zbog uvjerenja da se prvo promjena mora dogoditi u čovjeku koji će postupno organizirati bolje društvo.

Crni val odgovor je na popularne i ideološki podržane filmove partizanskih junaka i pothvata. Redefiniraju estetske standarde i proširuju tematske okvire. Naturalistički prikaz života običnoga čovjeka zamijenio je prikaz ideološke stvarnosti koja teži romantiziranju i pretjerivanju.[52] Razvoj jugoslavenske kinematografije počinje s državnim ulaganjima. Crni val pojavljuje se kao otpor državno upravljanoj i odabranoj umjetnosti. Državni vrh otkriva svoju korumpiranost kritiziranjem i

[51] Dokumentarna polovica filma slijedi život i djelo filozofa i teoretičara Wilhelma Reicha, a polovica narativne fikcije slijedi mladu djevojku marksističkim uvjerenja u traganju za seksualnom slobodnom.

[52] Suprotnosti najjednostavnije možemo primijetiti u ratnim filmovima. Kraj Drugoga svjetskog rata nosi duh optimizma, ali mnogi ratno i poslijeratno stanje promatraju na drugi način. *Kozara,* prvi partizanski ratni film, prikazuje kako su se partizanske snage borile protiv fašističkih okupatora. Po uzoru na američke popularne filmove ima jasnu, optimističnu poruku. Bez obzira na borbe, tragedije i žrtve, rat je završio partizanskom pobjedom. Mir, sloga i prosperitet održat će se sve dok buduće generacije ostaju vjerne socijalističkomu režimu. S druge strane, pojedinci ogorčeni posljedicama rata žele prikazati tragediju i besmislenost rata. Aleksandar Petrović 1965. godine objavljuje ratni film *Tri.* Smrt i rat prikazani su iz perspektive jednoga čovjeka u tri oblika: prvotno je student koji svjedoči ratnomu nasilju i zločinima, zatim je žrtva, a na samome kraju postaje zločinac. Petrović opisuje film kao antiratni: „Prikazuje pravo lice rata, njegove strahote i njegovu apsurdnost. Pravi protagonist ovog filma je smrt. U ovom filmu pojavljuje se u tri oblika, kao kazna, kao žrtva i kao izraz besmislenosti rata. Treba biti protiv rata, ali treba biti protiv rata kao stvar principa, protiv svakoga tko vodi rat, a također i protiv onih koji stvaraju razloge za rat.“ Aleksandar Saša Petrović, *Tri*, razgovor s novinarom Slobodanom Novakovićem, Mladost, Beograd, 1965., <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/tri/>.

ograničavanjem filmova crnoga vala. Pojava vala prijelomni je i najvažniji trenutak u jugoslavenskoj kinematografiji. Ideološka je rekonstrukcija, ogledalo društva i politike, poigrava se s vremenom, prostorom, percepcijom likova i teme, estetikom. Kritizira nedosljednu primjenu marksističke misli[53]. Prikazuju se problemi i posljedice nedosljedne primjene socijalističke teorije u praksi. Oslikavaju se vlastito nezadovoljstvo i težnja k novim umjetničkim rješenjima. Redatelji i filmski kritičari, koji su aktivni šezdesetih i sedamdesetih godina, pojavu buntovnosti u kinematografiji nazivaju pokretom novoga jugoslavenskog filma. Naziv novi jugoslavenski film bio je vitalan do 1969. godine, kada je u službenim novinama Partije, u *Borbi*, objavljen članak[54] koji pokret naziva *crnim filmom*. Na taj način crni val postaje estetska i politička drugost, a ne žanrovska odrednica. Takvo etiketiranje i kritika polaze od pretpostavke da se mračne teme ne mogu smjestiti s temama svijetloga filma socijalističkoga konteksta te da je pojava ovakva filma manje vrijedna, isprazna želja za praćenjem svjetskih trendova ili je opasan anarhistički i antisocijalistički bunt. Filmska kritika podijelit će se na crne i bijele, crni podržavaju umjetnosti s mračnim temama i prizorima nasilja i seksa, dok bijeli izražavaju zabrinutost za budućnost jugoslavenskoga filma.[55]

Promjena se događa i u karakterizaciji. *Kad budem mrtav i beo* i *Mlad i zdrav kao ruža* dijele Dragana Nikolića, glumca, protagonista, problematičnoga mladića, moralnoga žigola i buntovnoga prevaranta. Jimmy Barka i Steve[56] u dvadesetim su godinama, bez kvalitetna obrazovanja, stabilna zaposlenja ili zdravih životnih navika. Život provode u

[53] „U kritici realnog socijalizma ona se prepoznaje kao opaska na račun 'crvene buržoazije' poslušnosti potlačenih slojeva, tiho trpljenje društvene sudbine na margini, složenost političkih institucija i odnosa među narodima." S. Lazarević Radak, *nav.dj.*, str. 9.

[54] Vladimir Jovičić, *Crni talas u našem filmu, prilog: Reflektor*, Borba, Beograd, 1969., str. 20-29, Arcanul Newspaper: <https://adt.arcanum.com/en/>

[55] Usp. isto, str. 40.

[56] Jimmy i Steve zapadnjačka su moderna imena. Jimmy želi postati pjevačka zvijezda pa u želji za novim identitetom sebi daje nadimak Jimmy. S tim imenom želi pobjeći od vlastite sudbine koja se čini već ispisanom, želi novi identitet. S druge strane, Steve, iako ima iste želje, promjenom imena želi se dodatno otuđiti od društva koje ga je odbacilo. Postaje kriminalac, identitet gradi skriven iza imena Steve. Mogli su postati savršeni pojedinci, ali su žrtve samoupravljanja. Althusser govori o ideologiji, on iznova promišlja ulogu države i prava u procesu reprodukcije društvenih odnosa.

lutanju. Inspirirani masovnim studentskim prosvjedima 1968. godine, predstavljaju opće stanje uma mladeži: intelektualnu i moralnu apatiju, stav otpora prema ideologiji izazvan potpunim iscrpljivanjem velikih narativa ljudske emancipacije, bili oni tradicionalni, religija, ili moderni, marksizam.[57] Ideološki razočarani pojedinci utjelovljuju jaz između ideološkoga idealizma i stvarnosti, nesklad između onoga kakve bismo željeli da stvari budu i kakve one zapravo jesu. Crni val djeluje na unutarnjemu planu. Nije samo filmski pokret nego i kritički prikaz vlasti. Doveo je u pitanje kontrolu države nad umjetničkim izražavanjem i istaknuo važnost filma i umjetnosti. Sklonost prema otvorenoj društvenoj kritici dobivala je na zamahu, a na zamahu je bio i odgovor režima. Filmovi su zabranjivani, izvan distribucije, neodobreni za prikazivanje u Jugoslaviji i nisu dopušteni za dovršetak.[58] Moto crnoga vala ruši temeljito izgrađenu iluziju stvarnosti socijalističke ideologije i režima. Živojin Pavlović ističe: „Naš Novi film ne namjerava blistati, već mučiti. Ne želi zavesti, već opteretiti naš etički, politički i državni konformizam, drsko prikazujući sudbinu svojih junaka. Međutim, Novi film ne koristi slogane, već otkriva psihološke istine, koje dolaze kao posljedica etičkih kriza i ideološke divljine suvremenog svijeta.“[59] Kako je crni val dobivao zamah unutar kulturne sfere, jugoslavenska vlada pooštrila je kontrole nad budućim produkcijama sličnih filmova. Rezultat je progonstvo redatelja te ograničenje djelovanja i rada jer država nastoji održati ideološku dominaciju.[60]

Crni val nepokolebljiv je društveni kritičar koji se suočio sa zabranama i takozvanim bunkerima. Izazvao je zabrinutost državnoga aparata i uništio ideologiju koja lažno promovira jugoslavenski napredak, harmoničnost društva, bratstvo i druge reprezentacije. Estetska i društvena važnost vala ostaje nesumnjiva, a u prilog idu i priznanja koja su ostvarili izvan Jugoslavije. Danas kritičari naglašavaju crni val ne kao homogeni filmski pokret, nego kao grupu filmova koju je Partija prepoznala kao

[57] Usp. P. Levi, *nav. dj.*, str. 36-37.
[58] Isto, str. 37.
[59] Isto, str. 40.
[60] S. L. Radak, *nav.dj.*, str. 497.

destruktivnu i nihilističku. Redatelji i scenaristi nikada nisu napisali manifest i jedinstveni kriterij na osnovi kojih se ovi filmovi mogu smatrati dijelom pokreta, oni koriste slične poreze u kritici društva i stvarnosti. U deset godina autori su razvili jedinstven filmski jezik.[61]

Okupacija duha i pad Jugoslavije; praška škola i dostojanstvenost smrti

Suzbijanjem crnoga vala početkom 1970-ih jugoslavenska kinematografija čekala je na novi pokret koji će nastaviti naslijeđe kritiziranja socijalističke ideologije i naslijeđe eksperimentiranja u filmskoj umjetnosti. Pojavom redateljskih imena, onih koji su studirali u Pragu, Jugoslavija ulazi u zadnje desetljeće postojanja.

> Između 1965. i 1971. pet studenata iz Jugoslavije studiralo je režiju igranog filma na FAMU. Od najstarijeg redom: Zafranović, Karanović, Marković, Paskaljević i ja. Bili smo ambiciozni klinci gladni života. Veliki zaljubljenici u film, zbunjeni tamošnjim seksualnim slobodama i političkim neslobodama. Kultura svakodnevnog života bila je bogatija od one iz koje smo došli, a socijalizam puno rigidniji od onoga u kojem smo odrasli. Bio je to Prag, bile su to šezdesete. Bilo je uzbudljivo.[62]

Kasnija ostvarenja inspiriraju predstavnici čehoslovačkoga novog vala: Miloš Forman, Jiří Menzel i Věra Chytilová. Za razliku od otvorenije subverzivnih prethodnika članovi praške škole skloni su zauzeti stav kritičke prilagodbe, a ne izravna sukoba i konfrontacije: „Poput lososa koji pliva uzvodno, oni se okreću i jure umjesto da se strmoglavo zarivaju protiv glavne struje."[63] Povratkom u Jugoslaviju snimaju autorske filmove. Nisu bili buntovna duha poput predstavnika crnoga vala. Zanimaju se za mikroprostore u društvu, alegorijske odnose i kritička promišljanja o socijalističkome društvu u cjelini. Bave se problemima

[61] Usp., S. Lazarević Radak, *nav. dj.*, str. 32-41.

[62] Citiranje Rajka Grlića iz predgovora autobiografije Gorana Markovića, Goran Marković, *Češka škola ne postoji*, Laguna, Beograd, 2020., str. 10.

[63] P. Levi, *nav. dj.,* str. 58.

svakodnevice, životom maloga čovjeka koji u umjetnosti ostaje zaboravljen. Pripadali su generaciji čija su besciljna lutanja predstavljana u filmovima crnoga vala, ali se odlučuju za prikaz jednostavnijih događaja i problema. Jungovska perspektiva može se sažeti kao istinski psihološko bavljenje slikama i narativima filmova koje, istraživanjem emocionalnoga odnosa između nesvjesnoga i slike na ekranu, nudi iskustvo publici. Redatelji praške škole stvaraju autorske filmove, osobne, svojstvene redateljske izraze. Ignoriraju popularne forme, a pod utjecajem čehoslovačkoga novog vala karakteristično iskušavaju eksperimentalno pripovijedanje usredotočavanjem na društvena i politička pitanja te predanost istraživanju individualne slobode i izražavanja. Filmovima su prikazali nakupljene pukotine ideološkoga uređenja države, moralno propadanje i nestajanje.

Josip Broz Tito umire 1980. godine. Jugoslavenska se ideologija prvi put suočava s istinskim pukotinama i simptomima koji upozoravaju na neminovnu smrt. Smrt postoji ne kao suprotnost životu, nego kao njegov dio. Ona je već tu, unutar bića, uvijek je bila tu, i nikakva borba neće dopustiti da se to zaboravi. Jugoslavija je zarobljena unutar proturječja koje guši, desetljećima se vrti u krugu bez izlaza. Usred života sve se vrtjelo oko smrti. Masovna psihoza jugoslavenske ideologije ruši se, grana se u nove masovne psihoze, psihoze nacionalizma. Režimski uvjeti rađaju nacionalizam kao moćan instrument homogenizacije i militarizacije. Za njim se poseže u ekonomskim poteškoćama ili kada socijalno-ekonomske posljedice u sredini nametnu potrebu za suočavanjem s Drugim. No, do toga dolazi tek ako vladajući režim u određenome društvu ocjeni da u danome trenutku Drugost treba ponijeti teret krivice za nezavidno stanje u društvu.[64] Iako je cenzura popustila nakon Titove smrti[65], dok se jugoslavensko vodstvo okrenulo rješavanju niza gorućih pitanja, filmovi i dalje izazivaju burne reakcije.

[64] Usp. S. Lazarević Radak, *nav. dj.,* str. 63.

[65] Dijana Zrnić, *Yugoslav Literature Under (Il)legal Censorship, 1945–90*, Taylor & Francis Online, Law and Literature, Vol.28, No.2, 2016., str. 139-152.

> Jugoslavija je cijelo desetljeće nakon smrti Josipa Broza Tita provela u dubokoj inerciji, utemeljenoj na strahu od neizvjesnosti. Prvi poticaj reformama došao je iz Slovenije. Predložene su tri vrste reformi: ekonomska, politička i reforma stranke. U Srbiji su svi ti prijedlozi označeni kao razbijanje jedinstva vladajuće komunističke partije, a time i jedinstva same države. Drugim riječima, kao separatizam. Što su prijedlozi za konfederaciju i asimetričnu federaciju, kao oblike održavanja državnog jedinstva, bez odustajanja od ekonomskih i političkih reformi, odbijeni, Slovenija je krenula putem razlaza, odnosno napuštanja Jugoslavije. Ostajući vjerna državnom socijalizmu i formuli centralističke federacije, imanentnoj svim višenacionalnim jednopartijskim državama, Srbija je oružano nastavila svoju antibirokratsku revoluciju.[66]

Praška je škola zbog opisane društveno-političke situacije zaokupljena idejom izgubljene utopije i razočaranja ili utopije koja se spotiče u dodiru sa stvarnosti. Goran Marković usredotočen je na proučavanje društva i pojedinca kroz prizmu državnih institucija: osnovne škole u *Majstori, majstori*[67], reformne škole u *Specijalno vaspitanje*[68], fakultetsko obrazovanje u *Sabirni centar*[69] te zdravstvo i bolnice u *Variola vera*[70]. Svaka od tih institucija stekla je status mikroprostora, zrcalnoga odraza jugoslavenskoga makroprostora. Lordan Zafranović snima povijesne filmove, prikaze hrvatske obale tijekom fašističke okupacije.

66 P. Levi, *nav. dj.*, str. 12.

67 Osoblje osnovne škole priprema zabavu u povodu odlaska u mirovinu za svoju čistačicu. No, umjesto zabave komplicirani odnosi unutar škole napokon izlaze na vidjelo.

68 Priča o zanemarenim dječacima, zakonskim prijestupnicima i učiteljima koji pokušavaju odbaciti stare metode rehabilitacije i odgoja.

69 Tijekom iskapanja drevnih rimskih ruševina stari profesor arheologije slučajno otvori vrata između našega svijeta i svijeta mrtvih.

70 U beogradskoj bolnici pomoć zatraži albanski hodočasnik koji se s putovanja s Bliskoga istoka vratio s misterioznom bolesti. Kada liječnici shvate da je riječ o bolesti koja se smatra iskorijenjenom, već je prekasno, bolnica je stavljena u karantenu, a osoblje i pacijenti prepušteni su psihološkomu teroru.

Okupacija u 26 slika[71] i *Pad Italije*[72] stilizirani su prikazi ratnih godina. Zafranovićev opis života u hrvatskome priobalju utemeljen je na estetici vizualnoga viška: dekadenciji obalne aristokracije, manirističkome tretmanu traženja užitaka fašističkih vlasti i izrazito divljem, patološkom nasilju kojemu se isto okreće kao sredstvu ugnjetavanja. Rezultat su njegove filmske tehnike atmosfera straha, društvene morbidnosti i klaustrofobije te fizičkoga i duhovnoga propadanja.[73]

Emir Kusturica snima kaotično i pretjerano: život je teško utišati, destruktivan je, često i smrtonosan, ali je nesputan duh dokaz bezuvjetne slobode. *Dom za vešanje*[74], *Otac na službenom putu*[75] i *Sjećaš li se, Dolly bell?*[76] stereotipi su jugoslavenske stvarnosti, povijesno mišljenje i zablude, postojeće predstave o različitim narodima na Balkanu, uzimajući za okosnice sintagme poput onih o zemlji mržnje i buretu baruta. Ovo je glavni razlog zašto je Kusturica popularan i zapažen na zapadu. On svojim filmovima hrani kliše i stereotipni diskurs o Balkanu i balkanskome narodu koji u zapadnoj civilizaciji postoji i do danas. Kusturica potvrđuje *istinitost* te dodatno hrani njihove predrasude: na Balkanu vlada mržnja, susjedi se ubijaju, sela gore, a žene su silovane. Nije čudno što upravo Kusturica 1995. godine snima *Podzemlje*[77], kontroverzni film u republikama nastalim raspadom Jugoslavije, a uspješan na zapadnome tržištu. Film slavi proizvedene balkanske stereotipe, u kontekstu

[71] Prijateljstvo triju obiteljskih prijatelja u Dubrovniku prije samoga početka Drugoga svjetskog rata ugroženo je osnivanjem Nezavisne Države Hrvatske i talijanskom okupacijom Dubrovnika.

[72] Dalmatinsku obalu okupirala je fašistička Italija. Komunistički pokret otpora posvećen je sabotaži i okončanju okupacije.

[73] Usp. isto, str. 58-59.

[74] U bivšoj Jugoslaviji Perhan, mladi Rom s telekinetičkim moćima, oduševljen je svijetom sitnoga kriminala i brze zarade, ali kratkotrajna sreća prijeti uništiti njega i one koje voli.

[75] Titov prekid diplomatskih odnosa sa Staljinom 1948. godine označio je početak opasnih godina za mnoge jugoslavenske komuniste. Neoprezna kritika o novinskoj karikaturi dovoljna je da se Meša pridruži mnogim uhićenim koji po režimskim uvjerenjima prijete državnoj stabilnosti. Njegova obitelj prisiljena je nositi se sa situacijom i čekati njegovo puštanje iz zatvora.

[76] Šezdesetih godina u Sarajevu dječak Dino, duboko povrijeđen i uznemiren zbog bolesti svoga oca, utjehu nalazi u svijetu kriminala.

[77] Grupa socijalista priprema se za rat u nadrealističnome podzemlju ispunjenom zabavama, tragedijama, ljubavlju i mržnjom.

je Drugoga svjetskog rata, poslijeratno stanje i ponovljivost unutarnjih sukoba naroda devedesetih godina.[78]

> Nakon raspada Jugoslavije nije bilo baš dobro prihvaćeno govoriti o velikoj naraciji socijalističke Jugoslavije. Povijest se morala pisati, a svako evociranje Jugoslavije djelovalo je kao prijetnja za proces izgradnje nacije. Sastojao se od neutralizacije ili brisanja tragova prošlosti. U tom kontekstu, jugonostalgični diskurs postao je utočište za sve one koji su mislili, ili bolje rečeno osjećali drugačije od dominantne ideologije antitotalitarizma, koja je cijelu jugoslavensku prošlost osuđivala kao totalitarnu i sumornu.[79]

S jedne strane prevladava nostalgija, idealiziranje prošlosti, dok se s druge to vrijeme promatra isključio kritički. Trajno zanimanje za partizanske filmove ne proizlazi isključivo iz nostalgije nego i iz potrebe za razumijevanjem aktualnih društvenih i političkih problema. Film nije samo trenutačan proizvod prošlosti. On je umjetnost i medij kojim se svjedoči i promišlja o prošlosti i pitanjima kolektivnoga sjećanja. Rad ima kritički stav i propituje tumačenja filma kao sredstva partijske propagande. Lordan Zafranović je na pitanje zašto isključivo snima filmove povijesne tematike odgovorio: „Ni jedan autor ne radi povijesne filmove da bi prikazao povijest, nego radi aktualne filmove, samo što mu je povijest pozornica. Odatle te teme. Autori se bave strahom da se to zlo ne vrati.“[80]

Zaključak

Jugoslavija je tvorevina iščekivanja raspada i smrti. Revolucionarne tendencije umjetnosti filma, od crnoga vala do praške škole, proizlaze iz iscrpljujuće prezasićenosti postojećim poretkom. Drastično traumatičnije iskustvo od imanentnosti smrti jest uznemiravanje. Jugoslavija

[78] Usp. S. Lazarević Radak, *nav.dj.*, str. 30-31.

[79] Miranda Jakiša - Nikica Gilić, *Partisans in Yugoslavia (Literature, Film and Visual Culture)*, Deutsche Nationalbibliothek, Bielefeld, 2015. str. 198.

[80] Razgovor iz emisije *Nedjeljom u 2*, urednik Aleksandar Stanković, HRT, 2004., <https://youtu.be/jJJuroQcGQU>.

je uslijed raspada ostala u smrtnome procesu petogodišnjega krvavog rata. Rajko Grlić autobiografski piše:

> Najnoviji rat, uredno potpisan, zapečaćen i dostavljen, još je jednom dokazao, možda i konačno, da je sve što su prošle generacije postigle bilo uzalud. Sve što smo radili, živjeli i stvarali, pokazalo se nebitnim i potpuno suvišnim. Sve žene, muškarci i djeca, fotografije i knjige i filmovi, trgovine i kuće i slike, prijatelji i poznanici, večere i praznici, rođenja i smrti. Sve. Svi napori, napredak, fini dodiri, kulturna dostignuća, sve to – uzalud. To je u nekoliko dana poništio novi val barbara, što je postala uobičajena praksa već stoljećima, svakih pedeset godina, u ovom dijelu svijeta. Sravnili su sa zemljom sve naše napore, izbrisali ih iz knjiga, odlučili da sve što im ne treba iz prošlosti ne postoji, da se ne usuđuje postojati. Dok gledate te pokretne slike smrti, one predstavljaju posljednji pokušaj da se podsjeti sve da tamo, usred krvavog rata na bivšim jugoslavenskim teritorijima, nisu ostali samo političari, ratni zapovjednici i kriminalci, već i ljudi.[81]

Socijalistička je Jugoslavija tijekom pet desetljeća postojala na rubu. Čovječanstvo u cijelosti uvijek stoji na rubu djela koje samo izvodi, ali ne kontrolira. Jugoslavija uporno želi mir i uporno se priprema za rat. „Oni koji izvedu revoluciju do pola, kopaju sebi grob“ rečenica je iz filma *Rani radovi* snimljenoga 1969. godine i ima snažan prognostički ton. Poslije više od dvadeset godina dolaze posljedice nakupljanja polovičnih revolucija, kako za režim i ideologiju tako i za društvo. Lacanovim rječnikom, prostor psihoanalitičke filmske teorije pomiče se od simboličkoga poretka k filmskoj strukturi. Film je ambivalentan prostor koji uništava ideologiju zadržavajući moć političkoga i psihološkoga utjecaja.

Premda svjetski neprimjetna, jugoslavenska kinematografija osobita je za redefiniranje. Dinamična je u analizi nestabilnosti i ekonomskih kriza, grana se, postaje hibridna, puna estetskoga i intelektualnoga zanosa. Svjedok je istine da slobodni kreativni um postupno dostiže ideološki zarobljen um. Julia Kristeva piše o pojmu *intimne pobune*;

[81] Rajko Grlić, *Neispričane priče*, Laguna, Beograd, 2018., str. 45-46.

kako subjekti, pojedinci, pokušavaju pružiti otpor *društvu* koje nastoji ušutkati i umanjiti upitni pogled na svijet. Govoreći o pobuni, prvo podrazumijevamo pobunu protiv već uspostavljenih normi, vrijednosti i moći. Je li slučaj intimne pobune jedina moguća pobuna u 21. stoljeću? Suočeni s invazijom spektakla, još uvijek razmišljamo o buntovnim potencijalima koje bi imaginarno oživjelo u našim najdubljim dubinama. Ipak, održavajući svoju intimnost u pobuni, možemo sačuvati mogućnost njihove pojave.[82]

> Dok slavimo događaje iz svibnja 1968., analitičari su olakšali vječni povratak izlizanim riječima. Krenuli su putem intimne pobune. Put realista koji žele nemoguće. Poezija je oduvijek mogla izraziti volju slobodne volje, vraćajući se sjećanju riječi i izvlačeći njezin smisao i vrijeme. U razdobljima za koja nejasno osjećamo da su u padu ili barem u suspenziji, propitivanje ostaje jedina moguća misao: pokazatelj života koji je jednostavno živ. Intimnost nije novi zatvor. Potreba za vezom mogla bi jednog dana uspostaviti drugu politiku. Danas, psihički život zna da će se spasiti samo ako si da vrijeme i prostor pobune: prekinuti, sjetiti se, preoblikovati. Od molitve do dijaloga, kroz umjetnost i analizu, kapitalni događaj uvijek je velika infinitezimalna emancipacija: da se neprestano ponovno pokrene. Bez nje, sve što globalizacija može učiniti je izračunati stopu rasta i genetske vjerojatnosti.[83]

Intimna pobuna znači subjektivno otvaranje psihe kako bi ponovno stvarali, i svjesno i nesvjesno. Subjekti se izlažu *Drugomu*, ali upravo se tako javlja mogućnost pobune, psihički i društveno, u području politike. Ključ razumijevanja filma, koji je iz teorije ukorijenjen u psihoanalitičkome pristupu i kojega zanima imaginarno, jest promatrati kako subjekt promatra svijet, svjesno i nesvjesno, kroz fantaziju. Za Kristevu imaginarno je najneposredniji, najsuptilniji, ali i najopasniji pristup intimnomu kroz fantaziju. Fantazije mogu biti i zavodljive i zastrašujuće, a imaginarno se pojavljuje kroz njih. Imaginarno se pojavljuje kroz film

[82] Usp. J. Kristeva, *nav.dj*, str.14-46.
[83] Isto, str. 225.

jer mi smo društvo slike.[84] Film nam u ovome procesu nudi fantazije, izlaz iz jungovski opisane situacije masovne psihoze, a pojam *intimne pobune* ukazuje na to kako su pojedinci uz pomoć medija filma uključeni u bunt protiv normi, moći, nacionalizma, gomile i masovne psihoze.

Izjava o sukobu interesa

Ne postoji sukob interesa koji bi mogao utjecati na objavljivanje ovoga rada.

Izjava o financiranju

Ovo istraživanje nije primilo nikakvu posebnu financijsku potporu od javnih, komercijalnih ili neprofitnih institucija.

Literatura

Andrić, Ivo. *Sabrana djela Ive Andrića, Djeca, knjiga deveta*, Svjetlost, Sarajevo, 1988.

Beauvoir de, Simone. *Drugi spol*, s francuskoga prevela Mirna Šimat, Ljevak, Zagreb, 2023.

Bjelić, Dušan. *Normalizing the Balkans Geopolitics of Psychoanalysis and Psychiatry*, Ashgate, Burlington, 2011.

Bjelić, Dušan. *Radikalni konzervativizam balkanske geo-psihoanalize*, Interkulturalnost, Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2012.

Fraser, Ian. *Political Theory and Film: From Adorno to Zizek*, Rowman & Littlefield International, London, 2018.

Grlić, Rajko. *Neispričane priče*, Laguna, Beograd, 2018.

Jakiša, Miranda - Gilić, Nikica. *Partisans in Yugoslavia (Literature, Film and Visual Culture)*, Deutsche Nationalbibliothek, Bielefeld, 2015.

[84] I. Fraser, *nav. dj.,* str. 134.

Jovičić, Vladimir. *Crni talas u našem filmu, prilog: Reflektor*, Borba, Beograd, 1969., str. 20-29, Arcanul Newspaper: <https://adt.arcanum.com/en/>

Jović, Dejan. *Jugoslavija – država koja je odumrla*, Prometej, Zagreb, 2003.

Jung, Carl G. *Čovjek i njegovi simboli*, preveli s engleskoga Marija i Ivan Selečić, Mladost, Zagreb, 1987.

Jung, Carl G. *Sećanja, snovi, razmišljanja*, prevela Dubravka Opačić-Kostić, Atos, Beograd, 1995.

Kiossev, Alexander. „*The Dark Intimacy: Maps, Identities, Acts of Identification*", Dušan I. Bjelić - Obrad Savić (ur.), *Balkan as Metaphor*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.

Kristeva, Julia. *Intimate revolt, The Powers and Limits of Psychoanalysis*, prevela na engleski Jaenine Herman, Columbia University Press, New York, 2002.

Kristeva, Julia. *Moći užasa, Ogled o zazornosti*, s francuskog prevela Divina Marion, Naprijed, Zagreb, 1989.

Lazarević Radak, Sanja. *Film i politički kontekst: o jugoslovenskom i srpskom filmu*, Mali Nemo, Pančevo, 2016.

Lazarević Radak, Sanja. *Jugoslovenski „crni talas" i kritički diskurs: preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize*, Balkanološki institut, Beograd, 2016.

Levi, Pavle. *Disintegration in Frames, Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, Stanford University Press, Stanford, California, 2007.

Marković, Goran. *Češka škola ne postoji*, Laguna, Beograd, 2020.

Petrović, Aleksandar Saša. *Tri*, razgovor s novinarom Slobodanom Novakovićem, Mladost, Beograd, 1965., <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/tri/ >

Stanković, Aleksandar. Razgovor za emisiju *Nedjeljom u 2*, HRT, 2004., <https://youtu.be/jJJuroQcGQU >

Stojanović, Svetozar. *Propast komunizma i razbijanja Jugoslavije*, Filip Višnjić, Beograd, 1995.

Šimić, Antun Branko. *Stihovi i proza*, zbor i napomene i predgovor Marin Franičević., Svjetlost, Sarajevo, 1967.

Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896. – 1997.*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998.

Zrnić, Dijana. *Yugoslav Literature Under (Il)legal Censorship, 1945–90*, Taylor & Francis Online, Law and Literature, god. 28 (2016.), br. 2.