

Krystyna Pieniążek-Marković

Between modernism and avant-garde – Tin Ujević's *Himnika ulice*

Summary

The subject of the article is Tin Ujević's inter-mingling of modernity and avant-garde, above all bohemian retreats and avant-garde activities, which the author finds in his feuilletons, essays and travelogues. The simultaneously opposing views seem to be most evident in Ujević's understanding and experience of the city (for example in the text *Himnika ulice*) which, on the one hand, continues the modernist anti-urbanism in which the city (street) is an area unsuitable for the fulfillment of existential and spiritual needs, a place of no-home or a broken home and no-domestication, and on the other hand, access to the city (street) is close to futuristic statements, the city denotes a space suitable for civilization changes and creation of the New Man – an idea that is typical of avant-garde projects and known in many programme texts. The petrifying, antidynamic, stagnant energy of the street adopts a narrator-hero-artist who only informs about the desire for activity, does not prove, apply, but waits that the changes happen, come true and waits while contemplating urban life and performing lamentation (*lelekanje*).

Patrycjusz Pająk  
Uniwersytet Warszawski

## Śmietnik socjalistycznej nowoczesności w filmach jugosłowiańskiej czarnej fali

Metafora śmietnika wydaje się nieodzowna w opisie wielu aspektów nowoczesnej cywilizacji, chociaż można ją stosować również wobec epok przednowoczesnych, jako że tworzenie, przekształcanie i porządkowanie rzeczywistości przez człowieka zawsze pociągało za sobą konieczność usuwania odpadów powstających w następstwie tych procesów, przy czym mowa tu nie tylko o odpadach rozumianych dosłownie – czysto materialnych, produkcyjnych, konsumpcyjnych – lecz także o ludziach-odpadach, jak ich nazywa Zygmunt Bauman<sup>1</sup>. Ludzie-odpady z różnych powodów nie spełniają warunków obowiązującego ustroju społecznego, dlatego zostają zepchnięci na jego marginesy.

Problem cywilizacyjnego śmietnika nasila się wraz z nastaniem nowoczesności w XVIII wieku, gdy intensyfikuje się produkcja przemysłowa i dynamizuje się reformowanie rzeczywistości, co w sumie skutkuje odpowiednim wzrostem liczby rozmaitych odpadów, także tych ludzkich. Równocześnie zaczyna się zmieniać świadomość społeczna, w kulturze euroatlantyckiej kształtowana dotychczas przez dogmatycznie respektowany światopogląd chrześcijański w rozmaitych jego odmianach. Zgodnie z nim, porządek doczesny, choć wydaje się niedoskonały, jest nienaruszalny, został bowiem zaplanowany przez Boga, który rekompensuje wspomnianą niedoskonałość obietnicą pośmiertnego życia w raju. W zarysowanej wizji obowiązuje zatem rozdzielność światów – świat ziemski jest jedynie mrocznym i pełnym pułapek przedsionkiem, w którym człowiek podlega rozmaitym próbom, by móc zasłużyć na wejście do świata absolutnego.

<sup>1</sup> Z. Bauman: *Życie na przemiał*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2004, s. 13, 24–26, 67–69.

Nowoczesne myślenie podważa dogmat o rozdzielności światów, upowszechniając potrzebę zniwelowania granicy i różnicy między nimi. Proponuje sprowadzenie raju na ziemię, czyli taką przemianę doczesności, by w zakresie zaspokajania ludzkich potrzeb w jak największym stopniu przypominała wyobrażony raj. Jednym z podstawowych zadań, jakie stawia sobie nowoczesność, zmierzając do rzeczoności, jest racjonalizacja usuwania odpadów, będących produktem przebudowy rzeczywistości. Innymi słowy, nowocześni zdają sobie sprawę, że porządek doczesny – w przeciwieństwie do porządku rajskiego – wymaga istnienia śmietnika, zorganizowanego tak, by nie zakłócał uporządkowanej doczesności, a zarazem dawał szansę na przynajmniej częściową rewitalizację odpadów.

Wspomniany wcześniej Bauman uważa, że nowoczesność przechodzi przez dwie fazy. Fazę pierwszą określa mianem ciężkiej, stałej, zwartej, systemowej. W drugiej fazie, która następuje wraz z przyspieszeniem podboju przestrzeni przez człowieka, nowoczesność staje się lekka, płynna, rozproszona i sieciowa. O ile za naczelną wartość fazy pierwszej uznaje się trwałość, osiąganą na drodze ciągłego umacniania stanu posiadania, o tyle w fazie drugiej ceni się zmienność, polegającą na nieustannym odnawianiu stanu posiadania, czego skutkiem ubocznym jest nasilenie wytwarzania odpadów. Jak zauważa Bauman, przejście od fazy pierwszej do drugiej nie przebiega bez przeszkód, zostaje bowiem zakłócone przez pojawienie się wynaturzonej formy ciężkiej nowoczesności w postaci totalitaryzmu – komunistycznego i faszystowsko-nazistowskiego<sup>2</sup>.

W przypadku totalitaryzmu komunistycznego, w Europie Wschodniej zwanego w drugiej połowie XX wieku realnym socjalizmem, wynaturzenie nowoczesności przyjmuje – wedle słów Andrzeja Rycharda – postać zorganizowanego bezładu<sup>3</sup>. Komuniści zakładają konieczność stworzenia śmietnika dla metaforycznie rozumianych odpadów ekonomicznych (przeżytków gospodarki kapitalistycznej), politycznych (autentycznych i domniemych wrogów komunizmu) i społecznych (ludzi źle przystosowanych do życia w ustroju socjalistycznym), wytwarzanych podczas prowadzonej przez nich modernizacji. Ich podejście do tej kwestii jest początkowo radykalne, deklarują bowiem całkowitą eliminację wszystkich odpadów, by in-

<sup>2</sup> Z. Bauman: *Płynna nowoczesność*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2006, s. 16, 17, 24, 40, 41, 176–184.

<sup>3</sup> A. Rychard: *Ewolucja od zorganizowanego bezładu do niezorganizowanego ładu? W: Do i od socjalizmu. Dwa przełomy w ciągu półwiecza w Polsce*. Red. A. Siciński. Warszawa 1998, s. 51–54.

stytucja śmietnika przestała być niezbędna, dzięki czemu rewolucja komunistyczna zostałaby doprowadzona do końca.

Tego utopijnego zamiaru nie urzeczywistniają nie tyle z powodu niezbywalności odpadów powstających w procesie reformowania rzeczywistości, ile potrzeby ich nieustannego usuwania, usprawiedliwiającej rewolucyjną aktywność władzy. W komunistycznym świecie, naznaczonym przez sprzeczność między ideologiczną deklaracją a polityczną potrzebą, nadmiar odpadów nie stanowi więc następstwa nadmiernej produkcji, jak w świecie kapitalistycznym wchodzącym w fazę płynnej nowoczesności, lecz następstwo produkcji samych odpadów, mnożących się w konsekwencji nierozumnego niszczenia zastanego porządku, jak również nieumiejętnego tworzenia porządku nowego.

Impet rewolucyjny z czasem się wytraca. Alain Besançon argumentuje, że komuniści – by zachować władzę – zmuszeni są zawrzeć kompromis z niedoskonałą, bo niecałkowicie skomunizowaną rzeczywistością (jako najwyrazistszy przykład rzeczoności sytuacji przywołany badacz podaje Jugosławię)<sup>4</sup>. Przestrzeń zajmowana przez odpady jest w niej względnie duża wskutek ich nadmiernego wytwarzania. Komuniści osiągają zatem efekt odwrotny do pierwotnie deklarowanego: zamiast usunąć odpady, usuwają granicę między porządkiem a śmietnikiem. Zamierzona przez nich modernizacja rzeczywistości okazuje się więc nie tylko powierzchowna, lecz także przeciwskuteczna, gdyż owocuje podskórnym regresem, odpady nie stanowią już bowiem marginesu rzeczywistości, ale jej normę. Rację ma zatem Andrzej Rychard, który twierdzi, że skutki uboczne komunistycznych reform nie są w realnym socjalizmie czymś prawdziwie ubocznym, lecz fundamentalnym dla jego logiki<sup>5</sup>. Ich powszechność świadczy o niedorozwoju socjalistycznej nowoczesności i zastoju, który dotknął ją w połowie drogi do celu, implikując powolny rozpad tego, co dotychczas zostało osiągnięte. Nowym zadaniem, jakie stawiają sobie wówczas komuniści, jest propagandowe maskowanie lub ignorowanie opisanego stanu rzeczy. Prawdę o nim odstania sztuka – w granicach dozwolonych przez cenzurę polityczną, a więc często w sposób aluzyjny, by uniknąć dosłowności, która mogłaby sprowokować cenzuralną interwencję. Szczególne znaczenie ma w tym względzie film jako sztuka o szerokim zasięgu oddziaływania.

<sup>4</sup> A. Besançon: *Anatomia widma. Ekonomia polityczna realnego socjalizmu*. Przeł. W. Dłuski. Warszawa 1991, s. 19–21.

<sup>5</sup> A. Rychard: *Ewolucja...*, s. 53, 54.

W krajach realnego socjalizmu film spełnia początkowo funkcję jednego z ważniejszych narzędzi reżimowej propagandy, artykułowanej za pomocą poetyki socrealistycznej, która w Jugosławii ujawnia się głównie w filmie partyzanckim, gloryfikującym komunistyczny ruch oporu w latach drugiej wojny światowej. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych minionego wieku powstają tam też socrealistyczne filmy produkcyjne, ugruntowujące wizję socjalistycznej nowoczesności przez uwypuklenie kolektywnego zaangażowania ludzi w modernizację i intensyfikację produkcji przemysłowej oraz rolnej. W toku lat pięćdziesiątych socrealizm stopniowo traci status dominującej poetyki (zachowuje go jedynie w gatunku filmu partyzanckiego) na rzecz realizmu i – w mniejszym stopniu – neo-realizmu. Realiści i neorealiści odchodzą od radykalnie ideologicznej stylizacji obrazu jugosłowiańskiej rzeczywistości na rzecz jego uniwersalizacji, często z użyciem klasycznych formuł gatunkowych, szczególnie formuły melodramatu. Już nie idealizują kolektywnej walki (partyzanckiej, rewolucyjnej) i pracy, lecz skupiają się na osobistych problemach zindywidualizowanych protagonistów, choć zazwyczaj zachowują idealizujące spojrzenie na polityczne i społeczne tło tych problemów.

Wraz z odwilżą polityczną, która w Jugosławii rozwija się z rosnącym natężeniem od połowy lat pięćdziesiątych do początku lat siedemdziesiątych, powodując słabnięcie represyjnego charakteru reżimowej władzy i postępującą liberalizację życia społecznego, tamtejsze kino zaczyna – równoległe do ciągle istotnej roli propagandowej – odgrywać także rolę przeciwną, stając się środkiem krytyki lub kontestacji panującego systemu, aczkolwiek filmowcy nie zyskują pełnej wolności wypowiedzi artystycznej, cenzura bowiem nadal działa, choć stopniowo łagodnieje<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> W latach odwilży politycznej cenzura filmowa w Jugosławii występuje w kilku postaciach. Pierwsza z nich polega na wszczynaniu postępowań sądowych przeciwko kontrowersyjnym filmom i ogłaszaniu wyroków zakazujących ich rozpowszechniania. Druga wiąże się z decyzjami komisji powołanych w poszczególnych wytwórniach do oceny realizowanych tam utworów. Dodatkowo – w drugiej połowie lat sześćdziesiątych – w każdej republice jugosłowiańskiej otwarta zostaje Filmowa Komisja Kolaudacyjna (*Komisija za pregled filmova*). Dużą rolę odgrywa też cenzura nieinstytucjonalna, wyrażająca się w naciskach wywieranych na reżyserów przez osoby lub gremia odpowiedzialne za finansowanie i organizowanie produkcji filmowej, jak również przez wpływowych działaczy partii komunistycznej. Wspomnieć należy również o autocenzurze stosowanej przez samych twórców. Do interwencji cenzuralnych, zakazujących dystrybucji nakręconych już filmów, dochodzi w Jugosławii względnie rzadko,

W jugosłowiańskim kinie polemiczne podejście do sytuacji w kraju nasila się, gdy – począwszy od roku 1963 – kształtuje się, głównie w Serbii, nurt filmowy nazwany pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku czarną falą. Stanowi on jeden z trzech – oprócz kina partyzanckiego i zagrzebskiej szkoły filmu animowanego – fenomenów, które w czasach socjalizmu rozstawiły kinematografię krajów Jugosławii. Mieści się w ramach szerszego nurtu, zwanego nowym filmem jugosłowiańskim i obejmującego modernistyczne filmy fabularne i dokumentalne. Czarna fala jest najbardziej znaną manifestacją wspomnianego nurtu, a jednocześnie należy do najważniejszych przejawów modernizmu w kinie europejskim drugiej połowy XX wieku.

Czarnofalowi reżyserzy reagują na zakłamanie komunistycznej propagandy. Kontestują krzewione przez nią optymistyczne i kolektywistyczne hasła, pokazując ich rozmijanie się z praktyką życiową. Zamiast opiewać partyzancką, rewolucyjną i socjalistyczną wspólnotę, skupiają się na konfrontacji jednostki ze społeczeństwem, na jej nieprzystosowaniu i samotności nacechowanej egzystencjalnym fatalizmem. Tę tematykę podejmowali już wcześniej twórcy kina realistycznego i neorealistycznego, lecz czarnofalowcy ją pogłębiają, dystansując się od ideologicznego konformizmu typowego dla większości realistów i neorealistów. Dyskredytują komunistyczne mity, zwłaszcza mit partyzantki antyfaszystowskiej z okresu drugiej wojny światowej oraz mity powojennej rewolucji i socjalistycznej nowoczesności w latach odwilży politycznej.

Twórcy czarnej fali demitologizują socjalistyczną nowoczesność przez wyeksponowanie jej metaforycznie rozumianego śmietnika, na który składają się negatywne zjawiska motywowane ekonomiczno-społecznie. W okresie odwilży, powszechnie kojarzonej z ogólną liberalizacją jugosłowiańskiego socjalizmu, dochodzi jednocześnie do kryzysu ekonomicznego, który powodują reformy mające umocnić krajową gospodarkę. Polegają one na decentralizacji zarządzania nią przez oddanie władzy nad przedsiębiorstwami państwowymi w ręce komitetów robotniczych. Podłoże wspomnianych reform stanowi idea samorządności, którą forsowano w Jugosławii po ze-

ponieważ wytwórnie filmowe zazwyczaj nie dopuszczają do realizacji utworów, które mogłyby wywołać kontrowersje polityczne. Najsilniejsza, choć najczęściej nieformalna, cenzura działała zatem na najniższym poziomie decyzyjnym – przedprodukcyjnym. Więcej na temat cenzury w jugosłowiańskim, zwłaszcza serbskim, kinie tamtego czasu pisze Radina Vučetić. R. Vučetić: *Monopol na istinu. Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*. Beograd 2016, s. 39–73.

rwaniu sojuszu ze Związkiem Radzieckim w 1948 roku, by podkreślić odmienność jugosłowiańskiego komunizmu od komunizmu radzieckiego. Reformy zaczęto wdrażać od 1952 roku pod hasłami demokracji bezpośredniej i socjalizmu samorządowego. Przynoszą one poprawę sytuacji gospodarczej, co przejawia się między innymi wzrostem zatrudnienia. Na początku lat sześćdziesiątych dochodzi jednak do recesji, dlatego – w celu ponownego pobudzenia stosunków handlowych – rząd jugosłowiański pogłębia decentralizację gospodarki przez jej częściowe urynkowienie (stąd pojęcie socjalizmu rynkowego). Komitety robotnicze otrzymują większe uprawnienia w zakresie polityki kadrowej oraz dysponowania dochodem przedsiębiorstw.

Niekorzystnym efektem tych zmian jest powiększenie się dysproporcji rozwojowych między bogatszymi (Słowenią i Chorwacją) a biedniejszymi republikami Jugosławii, a także między dużymi miastami a prowincją, jak również dwukrotny wzrost bezrobocia w skali całego kraju, pierwsza fala emigracji zarobkowej do Niemiec Zachodnich oraz przyspieszenie inflacji prowadzące do wzrostu cen. Kolejna wolnorynkowa reforma – wdrożona w połowie lat sześćdziesiątych – zaostrza negatywne tendencje: inflacja jeszcze bardziej przyspiesza (ceny rosną o około sto procent), uwydatniają się różnice ekonomiczne między niższymi warstwami społecznymi a klasą średnią, pensje pracowników ulegają obniżeniu. W konsekwencji intensyfikuje się emigracja zagraniczna oraz migracja z prowincji do miast. W niektórych przedsiębiorstwach wybuchają strajki<sup>7</sup>. Wszystkie te problemy ówczesne władze Jugosławii bagatelizują lub tabuizują w oficjalnym przekazie propagandowym<sup>8</sup>.

Trudną lub co najmniej niezadowalającą sytuację życiową części społeczeństwa jugosłowiańskiego, przede wszystkim jego niższych

<sup>7</sup> Warto zaznaczyć, że reformy, które powodują w Jugosławii kryzys ekonomiczny, przyczyniają się jednocześnie do rozkwitu jugosłowiańskiego przemysłu filmowego. Zasada samorządności i wypływająca z niej decentralizacja gospodarczo-administracyjna polepszają jego kondycję finansową i organizacyjną, co skutkuje wzrostem liczby realizowanych filmów. Wzrasta też ich poziom artystyczny, wspomniane czynniki bowiem pociągają za sobą liberalizację polityczną, której przejawem jest złagodzenie cenzury, tożsamy ze zwiększeniem wolności wypowiedzi, także twórczej, z czego korzystają reżyserzy czarnej fali.

<sup>8</sup> Bardziej szczegółowo problematykę kryzysu ekonomicznego w Jugosławii ujmują następujące publikacje: M.J. Zacharias: *Komunizm. Federacja. Nacjonalizmy. System władzy w Jugosławii 1943–1991. Powstanie – przekształcenia – rozkład*. Warszawa 2004, s. 105–276; L. Benson: *Jugosławia. Historia w zarysie*. Przeł. B. Gutowska-Nowak. Kraków 2011, s. 131–184.

warstw, pokazują w tamtym czasie następujący serbscy reżyserzy czarnofalowi: Živojin Pavlović w *Obręczy (Obruč, 1962)*<sup>9</sup>, *Wrogu (Sovražnik, 1965)*, *Zwali go Al Capone (Povratak, 1966)*<sup>10</sup>, *Przebudzeniu szczurów (Buđenje pacova, 1967)* oraz *Kiedy będę martwy i biały (Kad budem mrtav i beo, 1967)*; Aleksandar Petrović w *Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów (Skupljači perja, 1967)* i *Wkrótce będzie koniec świata (Biće skoro propast sveta, 1968)*; Ljubiša Kozomara i Gordan Mihić w *Stadzie wron (Vrane, 1969)*; Dušan Makavejev w filmach *Człowiek nie jest ptakiem (Čovek nije tica, 1965)*, *Sprawa miłosna, czyli tragedia telefonistki (Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT)* i *W. R. – tajemnice organizmu (W. R. – misterije organizma, 1971)*; Zdravko Randić w *Śladem czarnowłosej dziewczyny (Tragovi crne devojke)*; Jovan Živanović w *Gorzkim odcinku rzeki (Gorki deo reke, 1965)* i *Piosenkarce z tawerny (I Bog stvori kafansku pevačicu, 1972)*; Dragoslav Lazić w *Gorącym lecie (Tople godine, 1966)*; Jovan Jovanović w *Młodym i zdrowym jak róża (Mlad i zdrav kao ruža, 1971)* oraz Želimir Žilnik w *Młodych latach (Rani radovi, 1969)*.

W opozycji do szerzonego przez komunistów idealistycznego wyobrażenia lokalnych realiów stoi też kilka dzieł zrealizowanych w innych niż Serbia republikach jugosłowiańskich. W Chorwacji powstaje *Protest (Protest, 1967)* Fadila Hadžicia oraz *Mirra, kadzidło i złoto (Mirisi, zlato i tamjan, 1971)* Ante Babai. Słoweńskie utwory, utrzymane w podobnej tonacji, kręca Jože Pogačnik (*Twierdza chuli-ganów / Grajski biki, 1967*) i Jože Babič (*Ostatni przystanek / Poslednja postaja, 1971*). *Horoskop (Horoskop, 1969)* reżyseruje bośniacki Serb Boro Drašković<sup>11</sup>. Macedońskim filmem, krytycznym wobec socjali-

<sup>9</sup> To utwór krótkometrażowy, który stanowi jedną z trzech nowel składających się na film *Miasto (Grad, 1963)*. Ekranizację dwóch pozostałych nowel realizują Vojislav Kokan Rakonjac i Marko Babac. Należy wspomnieć, że wyrokiem Sądu Okręgowego w Sarajewie zabroniono dystrybucji *Miasta* ze względu na zbyt pesymistyczny obraz socjalistycznej rzeczywistości. Zakaz zniesiono po upadku jugosłowiańskiego socjalizmu – w 1990 roku. *Miasto* to pierwszy film czarnej fali, na który nałożono cenzuralną karę. W późniejszym czasie jeszcze kilka czarnofalowych dzieł dotknęły różnego rodzaju sankcje oficjalnej lub nieoficjalnej cenzury.

<sup>10</sup> Polskie odpowiedniki niektórych oryginalnych tytułów filmowych pochodzą z okresu oficjalnego rozpowszechniania wymienionych filmów w naszym kraju. W przypadku dzieł, które nie miały polskiej dystrybucji, ich tytuły podawane są w przekładzie autora artykułu.

<sup>11</sup> Jednocześnie, choć w mniejszej liczbie, powstają czarnofalowe filmy dokumentalne. Kilka dokumentów, odstawiających kontrowersyjną lub wstydlivą stronę socjalistycznego świata, kręci Želimir Žilnik: *Pionierzy mali, jesteśmy tylko*

stycznej nowoczesności, jest *Czas bez wojny (Vreme bez vojna, 1969)* Branka Gapa.

Wymienieni czarnofalowcy kreują obraz socjalistycznego śmietnika, inspirując się dziełami włoskiego neorealizmu, francuskiej nowej fali, szkoły polskiej oraz polskimi filmami dokumentalnymi, kręconymi w latach 1956–1958 i tworzącymi tzw. czarną serię<sup>12</sup> (koincydencja między nazwami *czarna seria* i *czarna fala* nie jest przypadkowa)<sup>13</sup>. Inspiracja obcymi wzorami nie oznacza w przypadku czarnej fali artystycznego epigoństwa, jest bowiem wybiórcza i incydentalna, a nade wszystko podporządkowana naturalizmowi – naczelną jakością estetyczną utworów czarnofalowych, zapewniającą im oryginalność. Czarnofalowcy uwypuklają materialnie i moralnie brzydką stronę ludzkiej egzystencji jako przejawy zepsucia jugosłowiańskiej rzeczywistości, a jednocześnie nadają brzydocie niebanalne i prowokacyjne znaczenia, odkrywając w niej poezję, dlatego można ich twórczość określić mianem poetyckiego turpizmu.

O naturalistyczno-turpistycznej poetyce tych filmów decydują różne składniki ich struktury, począwszy od surowej faktury obrazu filmowego, która w dużej mierze wypływa z faktu, że – co podkreśla Slobodan Novaković – niektórzy, głównie serbscy, twórcy czarnofalowi (Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Jovan Jovanović, Želimir Žilnik) wywodzą się z amatorskich klubów filmowych, inni

żołnierzami, codziennie rośniemy jak zielona trawa (*Pioniri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava, 1967*), Kronika o młodzieży zimą na wsi (*Žurnal o omladini na selu zimi, 1967*), Bezrobotni (*Nezaposleni ljudi, 1968*), Rozruchy czerwcowe (*Lipanjaska gibanja, 1969*), Czarny film (*Crni film, 1971*) i Kobiety przybywają (*Žene dolaze, 1972*). Tego rodzaju filmem jest też *Kolt 15 GAP (1971)* Jovana Jovanovicia. Zbliżoną poetykę prezentują niektóre utwory dokumentalne Chorwata Krsta Papicia: *Halo Monachium (Halo München, 1968)*, *Węzeł (Čvor, 1969)*, *Mate wiejskie show (Mala seoska priredba, 1972)* i *Pociągi specjalne (Specijalni vlakovi, 1972)*.

<sup>12</sup> Reżyserzy reprezentujący czarną serię, głównie zaś: Jerzy Hoffmann, Edward Skórzewski, Kazimierz Karabasz, Jerzy Bossak i Jarosław Brzozowski, obnażają w swoich filmach mankamenty socjalistycznej rzeczywistości społecznej i ekonomicznej czasów Władysława Gomułki. Pokazują zrujnowane, zaniedbane i ubogie zakątki miast (przede wszystkim Warszawy), przyglądają się chuliganom i prostytutkom. O występowanie tych zjawisk nie obwiniają bezpośrednio ustroju czy władzy socjalistycznej – na taką śmiałość w owym czasie nie mogą sobie pozwolić. Pewien ładunek krytyczny niesie już jednak samo uwypuklenie wad i patologii społecznych.

<sup>13</sup> Genezę terminu *czarna fala* przybliżyła Tvrtko Rašpolić. T. Rašpolić: *Društveno-ideološka pozadina „crnoga vala”*. „Hrvatski filmski ljetopis” 2016, br. 85, s. 71–80.

z kolei (Aleksandar Petrović, Jovan Živanović, Dragoslav Lazić) zaczynają karierę twórczą od profesjonalnej realizacji utworów dokumentalnych<sup>14</sup>. Amatorska chropowatość i dokumentalny weryzm przenikają do ich długometrażowej twórczości fabularnej, sprzyjając autentystycznemu opisowi socjalistycznego śmietnika.

W większości dzieł czarnej fali fabuła nie przebiega liniowo, w sposób typowy dla klasycznego kina realistycznego, w którym następujące po sobie wydarzenia spaja ścisła kauzalna więź. Kompozycja fabularna ma w nich zazwyczaj charakter epizodyczny. Poszczególne epizody łączy bohater lub bohaterowie. Taka kompozycja służy najczęściej prezentacji szerszej panoramy społecznej, czasem skupionej na jednym środowisku, czasem bardziej przeglądowej. Odzwierciedla ona także nieustabilizowaną egzystencję bohaterów.

Na socjalistycznym śmietniku, obrazowanym przez czarną falę, znajdują się na przykład robotnicy, których partia komunistyczna politycznie nobilituje, obiecując im podniesienie statusu społecznego, na co od połowy lat pięćdziesiątych korzystnie wpływać miała konkretyzacja wspomnianej już idei samorządności. Ostatecznie – po początkowych próbach urzeczywistnienia wspomnianej obietnicy – dawne podziały klasowe powracają, jedynie częściowo zmodyfikowane. Robotnicy – głównie z powodu niskich zarobków – znów znajdują się na dole drabiny społecznej. Niektórzy żyją w trudnych warunkach materialnych. Wielu z tych, w imię których przeprowadzono rewolucję, staje się jej odpadami.

Taką interpretację robotniczego losu proponują czarnofalowcy, dystansując się od socjalistycznego mitu robotnika, który odnajduje sens życia w kolektywnie wykonywanej pracy. Co ważne, pokazują nie tylko zwykłych robotników, lecz także techników mających specjalistyczne wykształcenie, jak bohaterowie filmów *Człowiek nie jest ptakiem* i *Piosenkarka z tawerny*. Praca zazwyczaj nie przynosi czarnofalowym protagonistom wystarczającego zadowolenia, choć zdarza się – jak w utworach *Człowiek nie jest ptakiem* i *Sprawa miłosna, czyli tragedia telefonistki* – że angażują się zawodowo (protagonista pierwszego z filmów jest nawet przodownikiem pracy) i odczuwają satysfakcję ze swoich osiągnięć, jednak ostatecznie – z powodu problemów w życiu osobistym – się załamują. W innych filmach tracą pracę lub sami ją porzucają. Kompensacji życiowej poszukują poza nią. I tak w *Gorącym lecie* widz poznaje bohatera w szatni fabrycznej, a potem na stołówce, tam bowiem zaczyna się jego „prawdziwe”

<sup>14</sup> S. Novaković: *Dziesięciolecie 1960–1969. Tezy do dyskusji o dzisiejszym filmie jugosłowiańskim*. Przeł. E. Witwicka. „Kultura Filmowa” 1970, nr 11, s. 7–9.

życie po odpracowaniu dniówki. Wpływ na taki stosunek czarnej fali do tematu pracy ma nie tylko pragnienie jego demitologizacji, ale też zmęczenie jego eksponowaniem w socrealistycznych filmach produkcyjnych.

Podobnie jak robotników, czarnofalowcy portretują ludzi z marginesu społecznego – wyrzutków, outsiderów, wagabundów, którzy działają w szarej strefie ekonomicznej, trudniąc się pokątnymi zajęciami lub dokonując drobnych kradzieży i oszustw, a nawet rozbojów. Do opisywanej grupy należą też osoby będące odpadami politycznymi, jak bohater *Przebudzenia szczurów*, represjonowany w przeszłości przez władze jugosłowiańskie za sympatie prostalinowskie. Granica społeczna między tego rodzaju ludźmi a robotnikami jest zresztą w filmach czarnej fali płynna. Wielu z nich to osoby młode, które buntują się przeciw otaczającej je rzeczywistości lub też nie poświęcają jej większej uwagi, starając się w niej jedynie przeżyć. Czarnofalowcy dezawuuują w ten sposób socjalistyczny wzór młodego człowieka, który angażuje się społecznie pełen wiary w przyszłość.

Ideologia komunistyczna, która miała całościowo organizować życie zbiorowe i indywidualne, w czarnofalowej interpretacji okazuje się bezradna wobec prywatnych problemów i ludzkich pragnień – uczuciowych i konsumpcyjnych. Jak zaznacza Greg DeCuir, bohaterowie czarnej fali nie mają życia rodzinnego lub jest ono zakłócone<sup>15</sup>. Żyją często z dnia na dzień, podejmując decyzje pod wpływem chwilowego bodźca. Niezależnie od tego, czy dążą do stabilizacji życiowej, czy ulegają tęsknotom eskapistycznym, podążają drogą wiodącą w ślepy zaułek lub – co najwyżej – z powrotem do punktu wyjścia. Ich egzystencja zamyka się w kręgu podobnych do siebie miejsc i sytuacji bez szansy na autentyczną zmianę stanu rzeczy.

Wielu z nich pragnie miłości, która ma urozmaicić codzienną wegetację i wypełnić egzystencjalną pustkę. Najczęściej jest to miłość powierzchowna lub interesowna, będąca jedynie maską dla pożądania seksualnego lub potrzeby ucieczki przed samotnością, dlatego też niesie z sobą frustrację, rozczarowanie lub zazdrość, skutkując agresją prowadzącą czasem do zbrodni. Miłość i seks mają w filmach czarnofalowych niejednokrotnie charakter destrukcyjny i autodestrukcyjny.

Kobiety często odgrywają w miłosno-seksualnych relacjach rolę *femme fatale*, prowokując uczuciową katastrofę swoją chimeryczno-

<sup>15</sup> G. DeCuir, Jr.: *Jugoslovenski crni talas. Polemički film od 1963. do 1972. u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji*. Prev. G. Baškot. Beograd 2011, s. 101.

ścią, obojętnością lub niemoralnością. Zwraca na to uwagę Petar Krelja, pisząc: „W nowym filmie jugosłowiańskim kobiety oszukują, mężczyźni je w odwet za to zabijają, gwałcą i... palą!”<sup>16</sup>. DeCuir twierdzi jednak, że w filmach czarnej fali przemoc dotyczy także kobiet postępujących uczciwie, jest zatem powszechna, co – według wspomnianego filmoznawcy – odzwierciedla obecny w społeczeństwie jugosłowiańskim konflikt między tradycyjnym bałkańskim patriachalizmem a narastającą w okresie odwilżowego liberalizmu kobiecą emancypacją, obejmującą także sferę seksualną<sup>17</sup>. W czarnofalowej wizji socjalistycznego śmietnika płęć piękna nie zostaje oszczędzona. Zamiast wspólnoty i równości damsko-męskiej propagowanej przez komunistów, czarna fala pokazuje wojnę płci, rozwijającą się na podłożu niezaspokojonych pragnień i cielesnego witalizmu. Seksualna emancypacja w świecie patriarchalnym owocuje brutalizacją damsko-męskich stosunków.

Stosunki łączące czarnofalowych protagonistów polegają zwykle na wzajemnym wykorzystywaniu się. Ujawniający się w ich zachowaniu determinizm biologiczno-społeczny podkreślają w kilku filmach (*Przebudzenie szczurów*, *Stado wron*, *Sprawa miłosna, czyli tragedia telefonistki*, *Śladem czarnowłosej dziewczyny*, *Wkrótce będzie koniec świata*) motywy zwierzęce. Sceny polowania na szczury czy psy, zabijania i oporzadzania owiec, wypasu świń metaforycznie opisują „zwierzęcą” naturę i motywację bohaterów, jak również podłe warunki, w jakich żyją.

Przestrzeń w czarnofalowych filmach jest w przeważającej mierze zaniedbana lub zdewastowana. Dotyczy to zwłaszcza obszarów wiejskich, które wydają się enklawami kulturowego i gospodarczego zacofania, rządzącymi się tradycyjnymi prawami, nieprzystającymi do ideałów socjalistycznej nowoczesności. Odślaniając mroczną stronę wiejskiej tradycji: nędzę, okrucieństwo, nietolerancję, prymitywizm, czarnofalowcy diagnozują klęskę komunistycznego programu modernizacji jugosłowiańskiej prowincji.

Ale i świat miejski nie wzbudza w filmach czarnej fali pozytywnych odczuć, ich twórcy eksponują bowiem nędzne peryferie i odpychające zaułki. Znajdujące się tam budynki mieszkalne mają niski standard, wynikający z ciasnoty oraz surowości wyposażenia. Przebywanie w nich cechuje tymczasowość, odzwierciedlająca pospieszny i niestabilny styl życia czarnofalowych bohaterów. Zwykle

<sup>16</sup> P. Krelja: „*Femmes fatales*” w filmie jugosłowiańskim. Przeł. W. Kedaj. „Kultura Filmowa” 1972, nr 4, s. 38.

<sup>17</sup> G. DeCuir, Jr.: *Jugoslovenski...*, s. 103–106.

wynajmują oni pokoje lub jedynie łóżka w przepelnionych mieszkaniach bądź hotelach robotniczych, niezapewniających lokatorom intymności. Miejsca te Marc Auge nazwałby nie-miejscami, czyli miejscami przechodnimi, prowizorycznymi, z którymi nie można się utożsamić i żyć<sup>18</sup>.

Wolny czas protagoniści czarnej fali spędzają chętnie w podrzędnych restauracjach na taniej rozrywce przy alkoholu. Dla niektórych wyznacznikiem życiowego sukcesu lub szansą na chwilowe wyrwanie się z socjalistycznego śmietnika są wokalne popisy w takich miejscach. Jeśli w omawianych filmach występują ewidentne przybytki nowoczesności, jak na przykład komfortowe hotele, to bohaterowie trafiają lub wdzierają się do nich tylko na chwilę. Emblematami socjalistycznej nowoczesności bywają w czarnofalowych utworach także drogi szybkiego ruchu i linie kolejowe, jednak podróżowanie nimi wiąże się z negatywnymi doświadczeniami – przemocą, cierpieniem, ucieczką. Taka charakterystyka przestrzeni nowoczesnych podkreśla organiczną niemożność zmiany swojego losu, trybu życia, statusu przez ludzi ze społecznych dołów.

Na obszarze otwartym, plenerowym elementy cywilizacyjne niejednokrotnie przenikają się z przyrodniczymi, które w wielu filmach czarnofalowych są – podobnie jak te cywilizacyjne – postarzałe, odstręczające, brzydkie. Nie stanowią źródła energii życiowej, lecz przeciwnie – wydają się bezużyteczne, a nawet martwe. To przestrzenie puste, jak określiłby je Bauman<sup>19</sup>. Okazuje się zatem, że socjalistyczny śmietnik obejmuje też środowisko przyrodnicze, które ulega niszczącemu wpływowi zaśmieconej rzeczywistości i w konsekwencji wegetuje na najniższym szczeblu rozwoju. Ustanawia się symbioza wybrakowanej nowoczesności z jałową przyrodą, która ją otacza, czego emblematycznym przykładem jest musicalowe zakończenie filmu *W. R. – tajemnice organizmu*, rozgrywające się na dzikim złomowisku. Do opisu owej symbiozy pasują słowa Slavoj Żiżka: „Natura i cywilizacja przemysłowa znów się tu łączą, ale w powszechnym rozpadzie – rozpadająca się cywilizacja powraca do natury, ale nie do wyidealizowanej harmonijnej Natury, tylko do natury w stanie rozkładu”<sup>20</sup>. Co prawda wypowiedź słoweńskiego filozofa nie dotyczy filmów

<sup>18</sup> M. Augé: *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*. Przeł. A. Dziadek. „Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2008, nr 4, s. 128–129.

<sup>19</sup> Z. Bauman: *Płynna nowoczesność...*, s. 160–162.

<sup>20</sup> S. Žižek: *W obronie spraw przegranych*. Przeł. J. Kutyla. Warszawa 2008, s. 408.

czarnofalowych, lecz – utrzymanego w innej poetyce – rosyjskiego *Stalkera* (1979) Andrieja Tarkowskiego<sup>21</sup>, jednak wynika z analogicznych spostrzeżeń na temat rozwoju krajów socjalistycznych, które w efekcie nadprodukcji odpadów zamieniają się w postindustrialne śmietniki, rozciągające się także na świat przyrody.

Za najbardziej wymowny symbol śmietnika socjalistycznej nowoczesności, wyrażającego się w destrukcyjnej symbiozie kultury i natury, można uznać drewniany wiejski wychodek, wyeksponowany w zakończeniu *Kiedy będę martwy i biały* i na początku *Młodych lat*. W pierwszym z wymienionych filmów wychodek jest miejscem śmierci bohatera, który zostaje tam zabity podczas wypróżniania się. W drugim filmie wiejski gospodarz niszczy wychodek. Akt ten symbolizuje walkę z zacofaniem panującym na wsi, lecz przynosi skutek przeciwny, przewrócony wychodek bowiem odsłania dziurę, w której znajduje się szambo. W obydwu scenach socjalistyczny śmietnik sięga ludzkich trzewi; jego istnienie wiąże się z zaspokajaniem przez człowieka podstawowych potrzeb biologicznych w niesprzyjających warunkach społecznych i materialnych.

Pokrewnym wychodkowi symbolem socjalistycznego śmietnika jest w filmach czarnej fali błoto, uwydatnione zwłaszcza w filmach *Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów* i *Młode lata*. W największej mierze obrazuje ono przyrodę w stanie rozkładu, stanowiąc zarazem część przestrzeni zabudowanej, głównie wiejskiej lub peryferyjnej. Błoto namacalnie oddaje nijakość, bezforemność, bezwartościowość, bezcelowość i regresywność socjalistycznego śmietnika. Nasuwa na myśl gnostyczną koncepcję świata, którym rządzi materia, tłamsząc wzloty ludzkiego ducha. Naturalistyczny „gnostycyzm” czarnofalowców nie ma jednak ambicji duchowych – nie proponuje żadnego transcendentnego punktu odniesienia dla ułomnej doczesności.

Zdaniem Suzanne Raitt, nazwanie czegoś odpadem od razu przywołuje jego historię<sup>22</sup>. Prowokuje bowiem pytanie, czym ów odpad

<sup>21</sup> Powinowactwo między *Stalkerem* a dziełami czarnofalowymi jest jedynie incydentalne. Więcej estetycznych podobieństw do czarnej fali – zwłaszcza w zakresie obrazowania naturalistyczno-turpistycznego – wykazują filmy powstające w Rosji od końca lat osiemdziesiątych i zaliczane do nurtu zwanego rosyjską czarnuchą, zapoczątkowanego przez *Małą Wierę* (*Malenkaja Wiera*, 1988) Wasilija Piczuła. Rozkwit czarnuchy przypada na lata dziewięćdziesiąte, lecz do dziś pojawiają się w kinie rosyjskim utwory, które uznać można za jej kontynuację.

<sup>22</sup> S. Raitt: *Psychic Waste: Freud, Fechner, and the Principle of Constancy*. In: *Culture and Waste. The Creation and Destruction of Value*. Eds. G. Hawkins, S. Muecke. Lanham, Maryland 2003, s. 73.

był wcześniej. W przypadku odpadów tworzących śmietnik jugosłowiańskiej nowoczesności wspomniane pytanie odnosi się do efektów tamtejszej rewolucji komunistycznej, która zaczęła się już w okresie drugiej wojny światowej, przybierając na sile tuż po jej zakończeniu. Zniszczyła ona częściowo stary przedwojenny świat, rozpoczynając ostatecznie nieukończoną budowę świata nowego. Socjalistyczny śmietnik to zatem nic innego jak niedokończony i w tym niedokończeniu pozostawiony samemu sobie utopijny projekt przebudowy rzeczywistości, który powoli murszeje. Znajdują się na nim zarówno okaleczone pozostałości starego świata, jak i wybrakowane elementy świata nowego. Twórcy czarnej fali nie widzą szansy na zmianę tego stanu rzeczy. W ich pesymistycznej interpretacji śmietnik realnego socjalizmu może murszeć jeszcze długo – zgodnie z prawidłowością, o której pisze Bauman, analizując funkcjonowanie zaśmieconego miasta, wykreowanego przez Itala Calvina w powieści *Niewidzialne miasta* (*La Città Invisibili*, 1972): „Jedynie to, co bezużyteczne, odpychające, odrażające, obrzydliwe i budzące grozę, jest dość wytrzymałe, by trwać mimo upływu czasu”<sup>23</sup>.

Gdyby metaforę śmietnika przetłumaczyć na kategorie ekonomiczno-społeczne określające sytuację panującą w socjalistycznej Jugosławii, należałoby mówić o alienacji (czy też wyobcowaniu). To pojęcie, upowszechnione przez Karola Marksa, oznacza w jego ujęciu, że robotnicy nie są właścicielami produktów, które wytwarzają, skutkiem czego ich praca wydaje im się obca i takie też staje się dla nich własne życie. Inaczej mówiąc – system produkcji doprowadza do samowyobcowania robotników. Dlatego traktują oni pracę jak zło konieczne i – jeśli tylko mogą – uciekają od niej. Za własne i nieprzymuszone uważają tylko podstawowe potrzeby – jedzenie, picie, płodzenie, ubieranie się i mieszkanie – które Marks nazywa zwierzęcymi. W jego interpretacji alienacja skutkuje regresem ludzkiego życia do poziomu zwierzęcego<sup>24</sup>.

Przywołanie teorii Marksa jest zasadne z punktu widzenia atmosfery intelektualnej, w jakiej rozwija się czarna fala. Niektórzy filmoznawcy, jak: Pavle Levi, Greg DeCuir czy Gal Kirn, dostrzegają koincydencję między czarnofalową twórczością a neomarksistowskimi poglądami intelektualistów (głównie chorwackich i serbskich) skupionych wokół zagrzebskiego czasopisma filozoficznego „Praxis”

<sup>23</sup> Z. Bauman: *Życie na przemiast...*, s. 10.

<sup>24</sup> K. Marks: *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r. (Fragmenty)*. W: K. Marks: *Pisma wybrane. Człowiek i socjalizm*. Red. J. Ładyka. Warszawa 1979, s. 92–112.

(wychodzącego w latach 1966–1974)<sup>25</sup>. Wzmiankowani intelektualiści odwołują się do wczesnych prac naukowych Marksa i z tej perspektywy krytykują władze Jugosławii za dogmatyzm i autorytaryzm, które sprzeniewierzają się Marksowskiemu ideałom. Niezgodność tych ideałów z jugosłowiańską rzeczywistością najbardziej bezpośrednio, a zarazem ironicznie pokazuje film *Młode lata*, którego oryginalny tytuł – *Rani radovi*, czyli *Wczesne prace* – nawiązuje właśnie do wczesnych prac Marksa (tak zresztą zostaje zatytułowany ich zbiór opublikowany w chorwackim przekładzie w 1953 roku).

Alienacja należy do kluczowych problemów roztrząsanych przez filozofów z kręgu „Praxis”<sup>26</sup>. O ile jednak w koncepcji Marksa dotyczy ona społeczeństwa żyjącego w ustroju kapitalistycznym, o tyle w tekstach autorów publikujących w zagrzebskim czasopiśmie stanowią także bolączkę realnego socjalizmu, co znajduje wyraz również w dziełach czarnej fali. Jak twierdzi Sanja Lazarević Radak, czarnofalowi reżyserzy napiętnują wyobcowanie, które w ustroju socjalistycznym powinno zostać przezwyciężone, lecz w Jugosławii utrzymuje się z powodu niedoskonałego przyswojenia marksizmu<sup>27</sup>. Następstwem wyobcowania, uwypuklonym w omawianych filmach, jest dewaluacja ludzkiego życia, które z tego powodu wzbudza wstręt.

Gdy w 1972 roku kończy się w Jugosławii odwilż polityczna i reżim komunistyczny ogranicza swobodę wypowiedzi artystycznej, wygasa także czarna fala. Wcześniej zostaje surowo oceniona przez reżimowych krytyków filmowych, między innymi Vladimira Jovičića, Mirę Boglič i Milutina Čolicia, którzy zarzucają jej epatowanie nihilizmem<sup>28</sup>. Partyjni decydenci zakazują wówczas wyświetlania

<sup>25</sup> P. Levi: *Raspad Jugoslavije na filmu. Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*. Prev. A. Grbić, S. Glišić. Beograd 2009, s. 23–90; G. DeCuir, Jr.: *Jugoslavenski...*, s. 27–39; G. Kirn: *New Yugoslav Cinema – A Humanist Cinema? Not Really*. In: *Surfing the Black. Yugoslav Black Wave Cinema and Its Transgressive Moments*. Eds. G. Kirn, S. Sekulić, Ž. Testen. Maastricht 2012.

<sup>26</sup> Szczegółowo na temat interpretacji wyobcowania przez filozofów związanych z „Praxis” wypowiada się kilku autorów, których artykuły naukowe wchodziły w skład zbioru: *Praxis. Društvena kritika i humanistički socijalizam. Zbornik radova sa međunarodne konferencije o jugoslavenskoj ljevici: Praxis-filozofija i Korčulanska ljetna škola (1963–1974)*. Eds. D. Olujić Oluja, K. Stojaković. Beograd 2012.

<sup>27</sup> S. Lazarević Radak: *Film i politički kontekst: o jugoslovenskom i srpskom filmu*. Pančevo 2016, s. 8, 32, 35, 52, 53.

<sup>28</sup> V. Jovičić: „Crni val” u našem filmu. „Borba”, 3.08.1969, s. 17–24; M. Boglič: *U trenutku sumnje. „Filmska kultura”* 1969, br. 65, s. 1–6; M. Čolicić: „Crni film” ili kriza „autorskog filma”. „Filmska kultura” 1970, br. 71, s. 3–25.

tych czarnofalowych dzieł, które uznają za politycznie szkodliwe. Zakazane filmy są składowane w magazynach wytwórni, które je wyprodukowały<sup>29</sup>. Trafiają do – metaforycznie mówiąc – filmowego śmietnika, z którego zostają wyciągnięte dopiero pod koniec istnienia socjalistycznej Jugosławii lub nawet później, gdy dawne zakazy już nie obowiązują.

Reżyserzy czarnej fali, którzy swoimi filmami najbardziej narazili się władzy, nie otrzymują od niej zgody na realizację kolejnych utworów. Trzej (Aleksandar Petrović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik) emigrują na Zachód, inni pozostają w kraju, tworząc filmy w granicach wolności określonych przez partię komunistyczną<sup>30</sup>. Nie mogą już sobie pozwolić na tak śmiałą krytykę społeczną, jaką jeszcze niedawno uprawiali. Obostrzenia polityczne dotyczące twórczości filmowej są odczuwalne zwłaszcza w latach siedemdziesiątych minionego wieku. W latach osiemdziesiątych – po śmierci Josipa Broza-Tity (w 1980 roku) – margines wolności artystycznej się poszerza, jednak nie na miarę lat sześćdziesiątych.

Do czarnofalowego obrazu socjalistycznego śmietnika nawiązuje w tamtym okresie Živojin Pavlović w filmach: *Lot martwego ptaka* (*Let mrtve ptice*, 1973), *Smród ciała* (*Zadah tela*, 1983) i *W drodze do Katangi* (*Na putu za Katangu*, 1987). Pierwszy z utworów realizuje w Słowenii, ponieważ w latach siedemdziesiątych filmowcy mieli tam – w porównaniu z innymi republikami jugosłowiańskimi – większą swobodę twórczą (pozostałe dwa wymienione filmy Pavlović kręci już w Serbii, lecz przy współudziale słoweńskiej wytwórni filmowej). Echa czarnej fali można także odnaleźć w słoweńskim

<sup>29</sup> W Jugosławii rzeczoną procedurę określano potocznie jako „bunkrowanie filmów” (względnie „umieszczanie ich w bunkrze”). Filmy „zabunkrowane” to jugosłowiańskie odpowiedniki polskich „półkowników” – filmów, które z powodu decyzji cenzury komunistycznej przeleżały wiele lat na półkach magazynów wytwórni filmowych. Na temat bunkrowania filmów i innych represji politycznych, jakie spotkały twórców czarnej fali, piszą dokładniej Radina Vučetić i Bogdan Tirnanić. O tym problemie traktuje też serbski film dokumentalny *Zakazani bez zakazu* (*Zabranjeni bez zabrane*, 2007) w reżyserii Milana Nikodijevicia i Dinka Tucakovicia (rozpowszechniany także w dłuższej wersji – pięciopodcinkowego dokumentu telewizyjnego). R. Vučetić: *Monopol...*, s. 266–299, 339–374; B. Tirnanić: *Crni talas ili prilozi za paralelnu istoriju nekadašnjeg jugoslovenskog filma. Feljton*. Beograd 2006, s. 30–158.

<sup>30</sup> Wyjątek stanowi tutaj serbski reżyser Lazar Stojanović, który za nakręcenie politycznie obrazoburczego awangardowego filmu *Plastikowy Jezus* (*Plastični Isus*, 1971) skazany zostaje na rok więzienia. W trakcie odbywania kary sąd wydłuża mu ją o kolejny rok. Jego film podlega oczywiście zakazowi wyświetlania.

*Wdowieństwie Karoliny Žašler* (*Vdovstvo Karoline Žašler*, 1976) Matjaža Klopčiča oraz w serbskim filmie Bory Draškovicia *Życie jest piękne* (*Život je lep*, 1985).

Estetyka czarnofalowa znajduje przedłużenie także w pojedynczych filmach powstających po upadku jugosłowiańskiego socjalizmu i rozpadzie Jugosławii, takich jak *Wyprani* (*Isprani*, 1995) chorwackiego reżysera Zrinka Ogresty<sup>31</sup> czy *Części zamiennie* (*Rezeroni deli*, 2003) Słoweńca Damjana Kozole, choć dzieła te nie opowiadają o czasach jugosłowiańskich, lecz o postjugosłowiańskiej transformacji ustrojowej. Wypracowana w latach sześćdziesiątych przez czarnofalowców wizja śmietnika socjalistycznej nowoczesności okazuje się zatem uniwersalna, o czym decydują dwa powody. Po pierwsze, sama metafora śmietnika ma charakter na tyle uniwersalny, że definiuje też wiele zjawisk okresu transformacji ustrojowej w państwach powstałych na gruzach Jugosławii. Po drugie, użycie wspomnianej metafory uzasadniają obecne w postjugosłowiańskich krajach materialne i mentalne ślady socjalistycznej epoki. Do wielu z nich podchodzi się tam z jugonostalgicznym sentymentem, na co zwraca uwagę Sanja Lazarević Radak, konstatując, że filmy czarnej fali – oglądane po upadku Jugosławii – z jednej strony rewidują idealizujący stosunek do socjalistycznej przeszłości, przypominając o jej ciemnej stronie, z drugiej zaś pobudzają jugonostalgę, są bowiem artystycznie wartościowym dziedzictwem owej przeszłości<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Warto zaznaczyć, że podstawę literacką tego filmu stanowi opowiadanie *Ósmy dzień tygodnia* (1956) Marka Hłaski.

<sup>32</sup> S. Lazarević Radak: *Film...*, s. 78, 80, 81, 83.

Patrycjusz Pająk

### A dump of socialist modernity in Yugoslav Black Wave films

#### Summary

The article concerns the image of social and material poverty in the Yugoslav (mainly Serbian) films of the Black Wave of the 1960s and early 70s in the context of defects of the socialist modernization in Yugoslavia. It begins with justifying the usefulness of the dump metaphor in describing the phenomena characterizing modern civilization and being considered incompatible with the ideas that guide it, and at the same time constituting an inalienable side product of modernization of civilization. A special case is the communist

modernization, because its radicalism ultimately brings the opposite effect to the planned one. Instead of removing from the social and material reality all phenomena considered ideologically undesirable, the communists disseminate them. A civilizational dump occupies considerable space also in the socialist Yugoslavia, which the local authorities downplay or conceal. In opposition to them, the directors of the Black Wave expose the ugly side of Yugoslavian reality by using naturalist poetics. They highlight the low standard of living of workers and farmers, poverty, unemployment, the growth of social margin, degradation of the natural environment. Such thematic orientation of their work can be interpreted as an expression of disappointment with the flawed implementation of Marxist ideology by Yugoslav communists who, in this way, have betrayed this ideology.

Zdzisław Darasz  
*Uniwersytet Warszawski*

## Powieść Dominika Smolego i jej filmowa transkrypcja

Po historycznej modernie przełomu XIX i XX wieku, noszącej wyraziste znamiona formacji pokoleniowej, rozwój literatury słoweńskiej przebiegał w rytmie następstw odmian generacyjnych i/lub skupiających je wokół siebie estetycznych bądź innych aktualnych dominant procesu historycznoartystycznego, miarą zaś tego rytmu stała się dekada. W latach dwudziestych, czyli w okresie historycznej awangardy, estetyczno-światopoglądową fizjonomię słoweńskiej literatury kształtował przede wszystkim bardzo polimorficzny ekspresjonizm, także futurizm i – w czterdzieści lat czekających na odkrycie ineditach Srečka Kosovela – konstruktywizm. Lata trzydzieste, następujące po kulminacji globalnego kryzysu gospodarczego i przebiegające w realiach wywołanych przezeń konfliktów społecznych, okazały się czasem dobrej koniunktury dla zrewitalizowanego realizmu, który, opatrzony atrybutem „socjalny”, zyskał funkcję wyróżnika drugiej w międzywojniu jednostki periodyzacji słoweńskiego procesu literackiego. W latach czterdziestych wydarzenia wielkiej historii: wojna wyzwolenicza i społeczna rewolucja, odbudowa kraju, ustanawianie i umacnianie nowego ładu ustrojowego, jeszcze bezwzględniej wymuszały na kulturze polityczno-ideologiczne, kolektywistyczno-totalitarne służebności. Dopiero w latach pięćdziesiątych zaistniały warunki do antydogmatycznego przełomu w kulturze, skutkującego zjawiskami, które ówczesna krytyka opatrywała mianem intymizmu (w odniesieniu do twórczości pierwszej formacji poetyckiej), neoekspresjonizmu (z nadrealizmem w tle) – w odniesieniu do „drugiej fali” i jeszcze innymi terminami, jak sentymentalny humanizm (głównie w stosunku do dramatu) czy krytyczna generacja (w stosunku do siebie samej). Lata sześćdziesiąte przyniosły kulminację powrotnej fali awangardy, zbież-