

Мирослава Малешевић

Етнографски институт САНУ
eisanu@ei.sanu.ac.rs

Искушења социјалистичког раја – рефлексије конзументистичког друштва у југословенском филму 60-их година XX века*

Кроз анализу ликова из четири југословенска филма раних 60-их посматраћу манифестације културне вестернизације и, посебно, увођење потрошачке културе као најзначајнијег обележја различитости између СФРЈ и осталих социјалистичких држава. Кроз главне карактере у филмовима *Заједнички стан*, *Нема малих богова*, *Љубав и мода* и *На место, грађанине покорни*, пратим како се паралелно са социјалистичком идеологијом, у њеном окриљу, промало – као антипод – конзументско друштво, односно, како су се манифестовале идеолошке дилеме везане за прва искуства напуштања "чистог" социјализма и постепено прихватање конзументизма, те сусрет са укусом његових вредности и стила живота.

Кључне речи:

социјализам,
Југославија, хладни
рат, потрошачка
култура, филм

У ресторан на бензинској пумпи,¹ у којем очигледно нема ни посетилаца ни посла, улази гост и после више безуспешних покушаја напоскон успева да дозове потпуно незаинтересованог конобара. Овај се лењо довлочи да би гладном госту нељубазно саопштио да може да поручи једино пасуљ. Човек, међутим, осећа мирис меса с роштиља, инсистира да му се то послужи, али у државном ресторану такве хране нема. Привлачни мирис допире из суседне, мање сале, коју приватно води кувар Јордан (Миодраг Петровић Чкаља). У Јордановој кафани, у коју гост прелази по препоруци истог конобара – Раке (Мија Алексић), све ври од живота: ту трешти весела народна музика, гужва је, сви столови су пуни, нарудбине пљуште, конобари

* Текст је резултат рада на пројекту (177026) финансиран у потпуности од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Уводна сцена филмске комедије *Нема малих богова* из 1961. године. Производња: Авала филм Београд, режија: Радивоје Лола Ђукић, сценарио: Новак Новак и Р. Л. Ђукић, главне улоге: Мија Алексић, Миодраг Петровић Чкаља, Вера Илић-Ђукић и др.

послужују трчећи, запослени задовољно трљају руке, посао цвета, зарада расте. И Рака и Јордан истовремено раде на оба места: у државном ресторану тек отаљавају посао, у овом другом га обављају вредно и са полетом. Док од безвољног куvara из прве кухиње храну за ретке посетиоце преузима још безвољнији конобар, на вратима друге ти исти карактери постају оличење љубазности и услужности. Атмосферу досаде и сивила празног ресторана социјалистичког предузећа – у који залазе углавном безлични учесници разних семинара – смењују живост и весели жамор гостионице коју води приватник. Те две ситуације из филма сажето и веома убедљиво илуструју идеолошке противречности и дилеме са којима се суочавало југословенско социјалистичко друштво почетком 60-их година прошлог века.. Већ из описаних сцена је јасно да су симпатије аутора овог филмског остварења недвосмислено на страни динамичног предузетништва и личне иницијативе, а судећи по великој популарности коју је комедија доживела код гледалаца,² исту наклоност делила је и већина Југословена.

Како је дошло до тога да се у земљи тада још увек "тврдог" социјализма, и то на овакав начин, предност даје приватном власништву, тржишном пословању и конкуренцији, и да се отворено промовишу вредности неспојиве с њеном идеолошком оријентацијом, да на једном месту имамо и социјализам и капитализам? Како је сан о друштву социјалне и економске једнакости почео да уступа пред реалним и прагматичним потребама?

Почетке овог процеса свакако треба потражити у драматичним збивањима из 1948. године и у ескалацији сукоба са комунистичким лагером. После искључења из Информбироа и одлучног одбијања оптужби изнетих у Резолуцији, Југославија улази у једно од најтежих раздобља, витално угрожена и под тешким економским, војним и политичким притиском Совјетског Савеза и његових сателита. Политичка неизвесност у којој се земља нашла неминовно ће довести до промене њеног геополитичког положаја и постепеног приближавања Западу, а на унутрашњем плану – до напуштања совјетског модела друштвеног уређења и увођења либералније форме социјализма, са елементима тржишне економије. И даље чврсто верујући у социјалистички пројекат, југословенска политичка елита се тако определила за развој сопственог пута, који је формулисан кроз идеју радничког самоуправљања. Самоуправни социјализам промовисан је као систем доследнији принципима марксизма и напреднији од совјетског државног социјализма. Истицање права на посебан југословенски пут, односно – очувања еквилибрансе спрам социјалистичког Истока и капиталистичког Запада (идеолошки обрачун са стаљинизмом и дозирано увођење тржишта као алтернативе совјетској концепцији, али и

² О популарности филма сведочи и чињеница да је убрзо снимљен и наставак под насловом *Срећа у торби*, Авала филм, 1961. година; режија Р. Ј. Ђукић; сценарио Р. Ј. Ђукић и Н. Новак; улоге: Мија Алексић, Миодраг Петровић Чкаља, Вера Илић-Ђукић и др. Затим је уследила и ТВ серија *Сервисна станица*, истих аутора и са истом глумачком екипом (РТВ Београд 1966. године), једна од најгледанијих на југословенској телевизији.

супротстављање обнови грађанског друштва и капитализма), учвршћивало је уверење међу Југословенима да не припадају ниједној од страна подељених гвозденом завесом. И мада је земља у наредним деценијама успевала да одржи непромењеним свој међународни положај (политика несврстаности), кретања унутар ње водила су све већем отварању према економским и културним утицајима са Запада.

У једном ироничном обрту околности, последице које је произвео сукоб са Стаљином (економска блокада, претња војном инвазијом) принудиле су Тита и његове сараднике да се обрате за помоћ својим идеолошким противницима – капиталистичком Западу. Након катастрофалне суше која је погодила земљу 1950. године стигла је прва значајнија подршка у виду америчке донације у житу, чиме отпочиње период све већег ослањања Југославије на економску помоћ западних земаља. Уз овај политички заокрет морало је да дође и до ублажавања антизападне реторике и одбојности према "декадентном" капиталистичком свету, његовим производима, вредностима и начину живота. Истовремено, уз процес обрачунавања са просовјетским елементима у Партији, растао је анимозитет према првој земљи социјализма, коју су до 1948. године југословенске политичке вође глорификовале као "цветајући врт" и "готово довршену нову цивилизацију" (Богдановић 2011: 2).

У јавности се веома брзо појављују видљиви знаци тог прилагођавања и пораста отворености према утицајима западног конзумеризма. У штампи, током 1950. године почињу да се објављују текстови који са мање осуда описују амерички начин живота. Они и даље варирају исте стереотипе, али – како каже Бранислав Димитријевић – благе симпатије и хумор којима су прожети имали су пријемчивост "нарочито међу женама које су прве начиниле продор у правцу допуњавања обећања о политичкој еманципацији у социјализму захтевима за побољшањима у свакодневном животу који су отворили будући простор за конзумеризам" (Димитријевић 2005: 210).

Важан медиј, преко кога је рецепција тих утицаја ишла најбрже био је – без сумње – филм. Према Предрагу Марковићу, гледање филмова је било веома популарна забава, нарочито одмах после рата (Марковић 1996: 437). Али прича о филму има занимљиву предисторију. До 1948. године увожени су готово искључиво филмови из СССР-а, којима овдашња критика - према идеолошком диктату – даје највише оцене и препоручује их, јер су то филмови који "величају најлепше моралне и карактерне особине човека, који јачају вољу, подижу свест и снаже веру човека у сопствене снаге, који пружају перспективе новог, срећнијег живота" (нав. према: Марковић 1996: 439). С друге стране, државна власт је у првим послератним годинама имала изразито негативан став не само према западној кинематографији, него и према култури уопште. Пуне биоскопске сале наилазиле су на одобравање само током организованих колективних гледања совјетских филмова, а став Агитпропа из тог времена био је да увоз британских филмова, који су оцењивани као политичко-пропагандни, треба забранити чак и уколико биоскопи остану без публике, или да се, пак, њихово приказивање мора комбиновати са совјетским филмовима и журналним (Димић 1988: 177).

Амерички филм је, као "декадентан и реакционаран", нарочито био у немилости: против тог "страшног и разорног холивудског опијума", чији је првостепени задатак био да "скрене пажњу људи са социјалних проблема на проблеме психопатолошке, да свијест људи отрује, загуши или зачара сценама смрти, убиства, кошмара, привиђења, порнографије и домаће идиле, да у људима одгаја зоолошка расположења, атавистичке инстинкте, дивљење злочину и злочинцима, страст према гангстерским доживљајима", захтевана је беспопштерна борба и употреба "најоштријих средстава критике и детронизације" (Марковић 1996: 438).

После сукоба са ИБ-ом ситуација се радикално мења: број совјетских филмова опада тако нагло да већ 1950. године није откупљен ниједан (интересовање гледалаца није порасло ни после отопљавања односа између две земље и поновног враћања совјетског филма у југословенске биоскопе), а широм се отварају врата за увоз филмова са Запада, што је омогућено новчаном помоћи Америке (Димић 1988: 179). Ипак, на отварање према Западу многи су, природно – пре свега у партијском чланству, пристајали тешко и невољно, и прећутно га толерисали, доживљавајући га као нужно зло и издају сопствених идеала. Они су с неповерењем гледали на улазак производа западне културе; било је доста расправа о штетним утицајима америчког филма на морал и идејно усмерење омладине, али покушаји да се делује на генерације које су тек стасавале и које су се све више окретале новим темама и облицима забаве („искуство послератне генерације доспевало је у све већу конкуренцију са социјалним памћењем учесника рата" – Зундхаусен 2008: 390) остајали су без већег успеха. Процеси вестернизације готово свих подручја живота напредовали су незауостављиво.

Једна од најзначајнијих симболичних прекретница догодила се 1950. године, када је у београдске биоскопе стигао амерички музички филм *Бал на води*. Колор-спектакл Џорџа Сиднија из 1944. године доживео је овде незапамћену популарност, постајући убрзо култни филм домаће публике. Људи су масовно одлазили у биоскоп, чекали у редовима да дођу до карте, а многи су, фасцинирани, ишли да га виде више пута. Овај филм је за две сезоне приказивања гледало готово 80% Београђана - феномен какав се више никад није поновио (нав. према Марковић 1996: 450). Са овим мјузиклом су, у пуном сјају, у југословенску свакодневицу ушле и прве слике западњачког света потрошње. Лепе девојке у купаћим костимима, цез музика, базени, шарени, бајковити, опчињавајући призори живота у изобиљу које је филм приказивао, раскош и разонода, гламурозни dream world – тада фантазија и за велики број Американаца – нису имали ничег заједничког са стварношћу земље која је претрпела једну од највећих катастрофа и у којој је сећање на ратна разарања било још веома живо. За огромну већину овдашњих гледалаца, свет о коме је тај филм говорио био је нестваран, недоступан и далек као друга планета. Сlike материјалног благостања које је полугладно становништво са дивљењем хрлило да види – потпуни контраст свеопштој оскудици у којој се живело (а и ономе што се до тада нудило у биоскопима, у којима су играли само совјетски и партизански филмови, а није било филмова

из савременог живота) – биле су без сумње начин да се макар накратко изађе из суморне једноличности послератне свакодневице. Оцењујући разлоге незапамћене славе овог филма у Београду, Богдан Тирнанић каже: "у то једно херојско време у којем је постојала само једна боја, у којем је све било униформисано, сиромашно, без икаквог софта, у то доба епохалног сивила, *Бал на води* је унео један елеменат који је био напросто разоран. Први удар тог филма, то је била нека врста духовне атомске бомбе која је апсолутно све разорила" (нав. према Марковић 1996: 450).

За један танак слој политичке елите, међутим, благодети света из тог култног филма нису биле тако далеке и недостижне. "Нова класа" или "црвена буржоазија", како је касније названа, веома је брзо научила да у њима ужива, нимало не зазирући од западњачке потрошачке декаденције. На њу се идеја једнаких стомака није односила. Уз комфорне станове, право на аутомобил, летовалишта, места у ложама на спортским стадионима, снабдевање преко посебних магацина и бонова, односно – уз ексклузиван приступ начину живота и производима из света који су тако оштро реторички нападали, припадници владајућег слоја уживали су све привилегије живота на високој ноzi. Непримереност стила живота водећих комуниста идеологији коју су заступали, раскорак између речи и дела, постаје убрзо предмет критике неких истакнутих представника саме те елите. Остала је запамћена афера настала око кратке сатире Бранка Ћопића, објављене 1950. године у часопису "Јеж", под насловом *Јеретичка прича*, у којој се са иронијом описује дан на одмору једног политичког функционера, који он проводи у отменом летњиковцу на мору, уживајући у доколици и тривијалним разговорима са припадницима нове социјалистичке елите. Та прича је покренула серију осуда из партијских и књижевних кругова, а јавно га је напао и сам Тито (Димитријевић 2011: 105-108)³ Још већи скандал, и због теме а и због политичке позиције аутора, изазвала је приповетка Милована Ђиласа *Анатомија једног морала*, из 1954. године. У њој се говори о патњама младе жене партизанског генерала, коју, зато што је грађанског порекла, не прихватају у свој круг партизанске супруге истакнутих политичких функционера – нова друштвена елита. Опис лагодног живота привилегованог слоја, и то из пера најближег Титовог саборца и сарадника, опис "хипокризије морала" нове класе, узбуркао је духове у самом врху власти. Поводом *Анатомије* и серије критичких чланака на рачун нове партијске бирократије, које је објавио у Борби и Новој мисли, Ђилас је на ванредном пленуму ЦК КПЈ, сазваном почетком 1954. године и директно преношеном преко радија и звучника на јавним местима, удаљен са свих функција у Партији (Димитријевић 2011: 105–113; Богдановић 2011: 4).

Без обзира на оваква идеолошка превирања унутар културне и политичке елите, свеукупни животни токови водили су ка већој економској и политичкој либерализацији. Земља је брзо напредовала у многим областима. Динамичан развој у правцу изградње модерне државе, који је Југославија

³ Занимљиво је да је у нападима на Ћопића учествовао и Милован Ђилас. Види о томе: <http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=417.0>.

доживела у првим послератним деценијама: индустријализација, електрификација, урбанизација, изградња путева, железнице, пораст образовног нивоа становништва, пораст запослености, те квалитета живота, укидање социјалне дискриминације, правно изједначавање жена с мушкарцима итд., у великој је мери био у складу са прокламованим опредељењима Партије, заснованим на идеји прогреса, саставни део њене идеологије. Од сиромашне аграрне земље, у којој је 1945. године удео сеоског становништва у укупном броју износио преко 70 посто, и која је из рата изашла потпуно уништене инфраструктуре, Југославија је у кратком времену прерасла у државу на прагу пуне индустријализације (Зундхаусен 2008: 388). Следствено томе, смањује се број пољопривредног становништва, повећавају се миграције у градове (шире се постојећи, граде се нови), а број запослених радника и радница броји се на милионе. Период обнове и изградње, у којем је, као и у другим социјалистичким земљама, приоритет имао развој индустрије, трајао је до средине педесетих. Јула 1955. године Тито је рекао да "не може само једна генерација да понесе терет социјалистичке изградње и најавио је нову привредну политику која ће више бити оријентисана на потрошњу" (Исто: 389), која ће, дакле, у први план ставити материјалне потребе становништва и њихов животни стандард. Оно што је била привилегија повлашћене врхушке у првој деценији после рата, сада је на неки начин требало да постане доступно већини становништва. Тренд пораста куповне моћи грађана, а с њиме и квалитета живота, уз растуће уверење да је то потреба савременог доба али и право човека, убрзано је мењао југословенско друштво већ од средине педесетих. Те промене, највидљивије у подручју урбане свакодневнице, постају такође популарне теме и у ондашњим медијима. Написи у штампи, радио-емисије, позоришне представе итд., углавном хумористичког садржаја, све више пажње посвећују жељама, проблемима, конфликтима и аспирацијама везаним за свакодневни живот савременог човека, засићеног великим ратним и историјским темама.

Вероватно најслушанија, а по многим оценама и најбоља хумористичка радио- емисија на територији тадашње Југославије, било је *Весело вече*, које је већ од 1949. године емитовао Радио Београд, а у чијем је прављењу учествовао већи број студија из целе земље. "Сваке недеље у осам почињало је 'Весело вече', а већ од пола осам креће стампедо јер, рецимо, у једној улици у то време било је можда само два радио апарата. Недељом увече празниле су се улице, ресторани и биоскопи. Статистика показује да је тада на један радио пријемник долазило 63 становника. Лако је замислити каква је гужва била испред звучника, по парковима, на трговима и по домовима ретких срећника који су имали тада легендарне 'космај' радио апарате".⁴ Огромну популарност, са бројним гостовањима широм земље, доживео је, на пример, и позоришни комад *Заједнички стан*, Драгутина Добричанина, из 1951. године, који је сатирично, у маниру *Веселе вечери* и са истим протагонистима, описивао актуелну стварност тзв. малог човека. Готово десет

⁴ <http://www.youtube.com/playlist?list=PLA631E7E07BED213F>

година касније Маријан Вајда ће снимити филм *Заједнички стан*,⁵ према истоименој представи и уз свима препознатљиве и обожаване тумаче ликова позоришних и радио комедија. Филм који описује типичну стварност југословенских градова раних педесетих – друштво немаштине, у којем није било ни новца ни робе, у којем је једна од кључних ствари била борба за основне потребе, за сопствени део крова над главом, макар и у заједничком стану за више породица – у време када се појавио, већ је на изванредан начин био анахронизам. Друштво се убрзано кретало напред, а теме и проблеми јунака ове комедије већ су били прошлост, нешто што је "остајало за нама". Али управо зато се кроз особине кључних ликова уочавају веома јасни, први наговештаји духа новог времена, времена које ће обележити доминација западног културног обрасца и његових вредности. У једном таквом стану, још у изградњи, срећемо међу ликовима и досељенике са села и младе интелектуалце који у великом граду траже своју шансу; најпозитивнији међу њима је апсолвент медицине Миша (Мића Татић), студент одликаш, оличење поштења, скромности и несебичности, правичан и добронамеран, свима од помоћи, узор-лик, идеал новог социјалистичког нараштаја, будућности каквој земља стреми. Његова "природна" партнерка, а после низа комичних заплета - и званична животна сапутница, јесте исто толико смерна и поштена, сиромашна студенткиња из провинције Љубица (Милена Дравић), која живи са дедом и родитељима и вредно спрема испите, не жалећи се на готово неподношљиве услове. Насупрот Миши стоји вечити студент Пепи (Чкаља), илегални подстанар, набеђени песник, ситни преварант, нерадник и сналажљивац, безобзирни материјалиста, са којим под руку, као савршен спој, иде празноглава монденка Лула (Бранка Митић), сестричина једне од подстанарки у заједничком стану. Тој каћиперки је најважније да лепо изгледа и да се облачи по последњој моди, због чега прати иностране ревије и копира моделе, и све подређује томе, не бирајући начин да оствари своје жеље. Некада је она била Мишина девојка, али је у међувремену постала "нешто друго", није више "чедна", важни су јој само "форма и леп изглед", и он за њу такву више није заинтересован. Њене покушаје да га поново освоји одбија речима: "Некад си носила прсте ципеле и једноставне хаљине и фризуру, а сада си нешто друго. Сад си лепо обучена". Наклоност аутора комедије (а свакако и публике, првенствено женске, која је у време у које је смештена радња филма могла да се идентификује само са простим ципелама и једноставним фризурама, јер за више од тога није имала) очигледно није на њеној страни, као што није ни на Пепијевој. Њих двоје су – једноставно – симпатични негативци, предмет подсмеха због својих испразних амбиција и начина на који покушавају да их остваре. Кроз Лулин лик, међутим, почиње у филму да се отвара простор за долазећи конзумеризам и да се промаља будућа модерна жена – не више партизанка и ударница, већ жена која се дотерује, која полаже на свој изглед, која је заводљива, слободна, и која троши. И стога, у складу са тада преовлађујућим идеолошким наративом, који још увек није

⁵ Комедија Драгутина Добричанина, режија М. Вајда, Авала филм, 1960. Играју: Миодраг Петровић Чкаља, Мића Татић, Драгутин Добричанин, Милена Дравић, Бранка Митић и др.

дозвољавао потрошачке садржаје у социјалистичким условима, та жена носи негативан предзнак, она је социјалистички стереотип западњачке површности и декаденције. Сlike живота из *Бала на води*, које су 1950. године стотине хиљада људи гледале као недостижан сан, или какве су биле привилегија само политичког *jet seta*, појављују се у овом конкретном лику као назнака могућности да нешто од тога може бити и део наше стварности. Истина, Лулин лик представља аберацију за време у које је радња комедије смештена, потпуна је супротност од узор-особина послератне *другарице*, али он – кроз начин на који се Лула облачи и улепшава, на који проводи слободно време, које узоре опонаша – кроз њено свеукупно држање, дакле, наговештава појаву жене модерног доба, нових друштвених трендова, нове моде и нових укуса, који ће оне постојеће веома брзо истиснути на маргину. За необично кратко време, тај нови модел женствености, обликован према узорима потрошачке културе, који је готово карикатурално био приказан кроз Лулин лик, почеће да се промовише на страницама дневне и забавне штампе – сада као пример за углед савременој жени. Рецимо, у часопису "Илустрована политика", који почиње да излази 1958. године у Београду, редовно се, у рубрици *Женски разговори*, објављују текстови везани за негу и лепоту жене, извештава се о новостима у свету моде, о одржаним ревијама у земљи и иностранству, о најактуелнијим линијама и кројевима које лансирају светске модне куће итд. Тако су, примера ради, из текста *Овог лета на мору и речним плажама* читатељке могле да се обавесте о најактуелнијим модним детаљима којима би требало да допуне своју гардеробу за летовање, између осталог – и да ће тога лета хит бити уске панталоне до чланака, да прошлогодишњи купаћи костими из два дела више нису у моди, да је за плажу добро имати торбу од пластике, да су од обуће пожељне "лаке балерине, рокенрол ципеле, папуче или 'апостолске' сандале, да је важно набавити креме и шешире..."⁶ Набавити, набавити!

Монденка Лула с почетка педесетих само ће деценију касније возити скутер централним београдским улицама, сада као водећи женски лик у филму *Љубав и мода*, Љубомира Радичевића из 1960. године⁷. Та слика младе, лепе, независне, модерне велеградске девојке Соње (Беба Лончар) потпуно је променила претходни стереотип и практично за неколико година постала оличење идеала жене новог времена. Јунакиња филма је свестрана студенткиња, која се у слободно време бави и летењем у једном аеро-клубу: на мотору кружи градом, у једрилици – изнад њега. Клуб, међутим, није у могућности да члановима плати колективно летовање и одржавање аеро-смотре, па млади летачи одлучују да сами направе приредбу и тако зараде нешто новца. У паралелној причи пратимо како се у београдској модној кући "Југошик", у којој је главни дизајнер Соњин младић Бора (Раде Булајић),

⁶ Илустрована политика, год. II, бр. 31, Београд 9. јун 1959, 40–41 (издавач: НИП Политика).

⁷ Производња: Авала филм 1960. Сценарио: Ненад Јовичић и Љубомир Радичевић. Играју: Беба Лончар, Душан Булајић, Мија Алексић, Миодраг Петровић Чкаља и др. Музичке нумере изводе: Ђуза Стојиљковић, Иво Робић и Габи Новак.

ужурбано припрема ревија високе моде. Међу менаџерима је узбуна, јер се открило да ће конкурентска фирма "Југомода", која је прекршила договор о међусобној сарадњи, пре њих представити тржишту своје моделе одеће. Соња и њени пријатељи из аеро-клуба нашли су се, сплетом околности, усред надметања пословних конкурената. Тражећи начин да преухитри нелојалну конкуренцију, "Југошик" ће ангажовати ту групу младих да – уместо манекена који нису на време допутовали из Италије – прикаже колекцију публици и организује програм модне ревије. Спектакуларна парада моде одржава се на броду, уз ватромет, а одушевљене посетиоце забављају тада највеће звезде југословенске забавне музике. Све што се ту може видети: модерно урбано окружење, млади свет одевен по последњој моди, игранке, музика, гламур, авиони, аеродроми, путовања у иностранство – пројекција је слика карактеристичних за западни стил живота, које су пак са социјалистичком идеологијом, а и са друштвеном стварношћу времена на које се филм односи, имале мало тога заједничког. Већ сама тема филма – мода, као један од најексплицитнијих производа потрошачке културе, а практично и све остало – од такмичења између два предузећа, односно тржишног пословања, до потпуног изостављања било које референце на политичко уређење земље и њене симболе (једина индиција је ословљавање са *друже* и *другарице*), јасно говори о томе до које је мере идеја потрошачког друштва у социјалистичким условима постала прихватљива и афирмисана практично без икакве задршке. Овај филм је био један од убедљивих показатеља да је западна популарна култура на добром путу да дефинитивно освоји "срца и душе" југословенске јавности.⁸

Процеси социјалног и културног преображаја доживеће свој пуни замах средином шездесетих, наравно у оној мери у којој је социјалистички оквир то дозвољавао. Развој југословенске варијанте конзумеризма, који је ишао напоредо са порастом животног стандарда и куповне моћи, водио је ка све већој вестернизацији друштва, поготову у подручју урбаног свакодневног живота и међу припадницима генерације рођене после рата. Значајну улогу у тој трансформацији одиграли су најпре радио и штампани медији. Још од почетка педесетих почињу да излазе стрипови са америчким јунацима, огромне тираже достижу наслови из популарне књижевности, попут детективских, вестерн и херц-романа (југословенским читаоцима је било доступно практично све са америчке књижевне сцене, укључујући и дела врхунских савремених писаца) (Вучетић 2011: 17–24)⁹, преносе се фотографије и вести из света моде, покреће се излагање домаћих илустрованих и модних часописа, који су у потпуности опонашали западне узоре итд. (Вучетић 2011:32-40; Димитријевић 2011: 143–159). Преко радија

⁸ Детаљну анализу филма *Љубав и мода*, као примера "културализације конзумеризма" у СФРЈ, види у: Димитријевић 2011: 172–225.

⁹ Забавна литература доживљава прави процват 60-их година прошлог века. Крими и детективски романи штампани су у милионским тиражима, а како наводи П. Марковић – само дневни лист Политика објављује средином 60-их око 150 таквих наслова годишње (Марковић 1996: 483).

се емитује западна музика (почетком шездесетих на радију је почео да се пушта рокенрол, музика која до тада није била део званичног радијског програма, и то први пут у емисији *Музички аутомат* коју је водио Никола Караклајић¹⁰), по већим градовима концерте одржавају велика имена у свету цеза, грамофонске куће као РТБ и "Југотон" издају хитове страних певача и поп група, а расте и продукција плоча домаћих извођача (препеве најпопуларнијих песама врло брзо смењују њихове оригиналне нумере). У шездесетима је у успону телевизија, и она преузима примат као кључни медиј (а и симбол) масовне културе путем кога су се западне вредности промовисале на најпродорнији начин и стизале у све већи број домова широм земље.¹¹ У почетку експерименталног карактера, југословенска телевизија је већи део садржаја попуњавала директним укључивањем у италијански програм, преносећи углавном емисије забавног и ревијалног карактера. Још увек малобројна, телевизијска публика је на овај начин била у току са најновијим трендовима у свету популарне музике, пратила наступе тада највећих звезда, попут Рите Павоне и Доменика Модуња, и била у могућности да "скида" не само музичке хитове или кораке твиста, него и иновације у одевању, шминкању, обликовању фризура итд. Чувени фестивал у Сан Рему, стецишту монденског света Европе, на пример, осим као директан модел по коме су шездесетих година настали домаћи фестивали забавне музике – "Опатија", "Загреб" и "Београдско пролеће", послужио је и као позорница са које су се копирали и музички и модни стилови. Шездесете су и време потпуне доминације и огромне популарности страних, пре свега америчких телевизијских серија и филмова, цртаних јунака из Дизниленда, каубоја и Индијанаца, лекара и детектива, прича и слика које су, такође, уводећи свакодневно југословенске грађане у амерички сан (Вучетић 2011: 71–90), одиграле значајну улогу у ширењу трендова прозапног усмерења и прихватању нових вредности и погледа на живот међу свим генерацијским слојевима.

Паралелно са оваквим развојем медијске сфере шездесетих, Југославија улази у раздобље значајног привредног успона, раста стандарда и куповне моћи грађана.¹² Захваљујући томе, људи су све чешће били у

¹⁰ Караклајић је као шахиста путовао по свету и са путовања доносио грамофонске плоче, промовишући рокенрол и поп музику у својим веома слушаним музичким емисијама. Прво емитовање Битлса на радију, на пример, било је у његовој емисији *Музички аутомат*. Средином шездесетих покренуто је емисију *Вече уз радио* (ишла је понедељком и трајала два сата), која је дала огроман допринос домаћој популарној музици. Први снимци југословенских поп група, као што су Силуете и Елипсе, на пример, настали су захваљујући гостовању у програму код Караклајића. Види: <http://xyufurka.mojblog.rs/p-hronoloski-fragmenti-vece-uz-radio-/110795.html>; упореди: <http://www.audioifotoarhiv.com/gosti%20sajta/NikolaKaraklajic.html>.

¹¹ О утицају телевизије на свакодневицу види: Драгићевић-Шешић 2007.

¹² У раздобљу 1953-1963. просечни годишњи раст производње износио је 9,5%, а приватне потрошње – 10%, што је тадашњи југословенски привредни раст уврстило међу највеће у свету. У периоду 1958-1964. године, друштвени производ повећан је за око 8,1%;

могућности да набаве и предмете који су дотад до њих допирали углавном преко слика из часописа и путем телевизије. Развоју југословенског потрошачког друштва посебно су допринеле реформе у привреди из 1965. године, којима су уведени елементи тржишне економије и смањена улога државе у привредном планирању и пословању. Уз то, постаје дозвољено ограничено приватно власништво, људи слободно путују унутар земље и ван ње, стичу право на поседовање приватних девизних рачуна, либерализује се увоз робе из иностранства, охрабрује се конкуренција међу предузећима итд.

Непосредно након рата, потребе за производима широке потрошње могли су да задовоље тек малобројни – личним увозом, тј. преко поклон-пакета које су добијали од родбине и пријатеља из иностранства. Тако, на пример, "Илустрована политика" објављује 1959. године текст у коме се, на основу података са београдске царине, детаљно анализира кретање броја, као и садржине поклон пакета који су од рата наовамо стизали на адресе приватних лица.¹³ Из тог исцрпног извештаја може се пратити и како су се током времена мењале потребе и жеље прималаца поклона, односно, која роба је у ком тренутку била нарочито актуелна и како се развијало домаће тржиште. Док су, на пример, у првим послератним годинама, у пакетима стизале основне животне намирнице, попут брашна, пиринча и конзерви свих врста,¹⁴ педесетих година најтраженији постају деликатеси и чоколада, најлон чарапе, козметика, штофови и електрични апарати - магнетофони, уисивачи и фрижидери. "Понекад се", каже аутор тог текста, "хитно шаљу у Београд или Загреб и неке хаљине најновијих кројева па се, каткад, на основу поклон-пакета оцењује шта је тренутно најмодерније, рецимо у Италији". Те 1959. године, сазнао је новинар од царинских службеника, најчешће су стизали пакети са новим и половним телевизорима – роба које овде није било довољно; исто тако, укупан број пакета опадао је из године у годину, док је вредност робе у њима расла, што је јасан индикатор тога да се све више производа бећ тада могло набавити и у домаћим продавницама. Арткли који се овде нису производили, пре свега – модерна одећа дизајнирана по западним узорима, као што су били тада нарочито популарни мантили шушкавци, тергал сукње и фармерице, куповали су се најчешће у Трсту. Са тих чувених шопинг (али и шверцерских) тура стизали су разноврсни, па и најпрестижнији одевни предмети западне модне продукције, те значајно утицали на промену дотадашњег стила одевања (Велимировић 2008: 18; Вучетић 2011: 33). Захваљујући томе, кожне јакне и фармерице – симболи једног другог, другачијег, западног света – брзо су постајале део уобичајене униформе младих и по југословенским градовима.

индустријска производња расла је по стопи од 12% годишње; пољопривредна производња порасла је за 40%; национални доходак по становнику повећавао се по стопи од 7,6%. Наведено према: Вучетић 2011: 48. Упореди: Zundhausen 2008: 388.

¹³ Илустрована политика бр. 31, 9. јун 1959, Београд, 29.

¹⁴ О каквој се немаштини и недостатку основних производа радило види детаљније у: Селинић 2003: 171-190.

У истом раздобљу је веома порасла потрошња трајних добара: радио-апарата, телевизора, фрижидера, електричних шпорета, машина за веш и других предмета за домаћинство, па и аутомобила, најпре из увоза, а потом и пореклом од домаћих произвођача („Електронска индустрија" из Ниша, "Обод" са Цетиња, "Горење" из Велења), као још један од значајних индикатора трансформације послератног друштва са јаким традиционалним обележјима у модерно потрошачко друштво. Једну од крупних промена везаних за задовољавање потрошачких жеља грађана и модернизацију свакодневице представљало је отварање самопослуга и робних кућа (Вучетић 2011: 60-71). Ове нове врсте продавница, са широким асортиманом робе која се могла купити на једном месту - према моделу америчког начина куповине, освојиле су за необично кратко време читав југословенски простор. Када је 1959. године отворена Робна кућа Београд – "огледало тржишта и симбол модерне трговине", са педесет продајних одељења разноврсних производа, као на "укусно уређеној изложби", одушевљени Београђани су, како пише у репортажи поводом тог догађаја, просто јуришали на пуне штандове, којима је првих дана било готово немогуће прићи од гужве: узимали су кредит у банци смештеној у истој згради, испробавали моделе у кабинама, слушали музику са слушалица, возили се првим покретним степеницама у граду. Флуоресцентне слике света потрошње које су долазиле са малих екрана, сви његови статусни симболи, постајали су сада живи призори и домаће реалности: "Изгледало је као да ће све живо зачас покупувати (...). После су купци на све то научили, као што су научили, пре неколико месеци, да се сами послужују у продавници за самопослуживање. Све им постаје, све више, обично. Нису ни осетили да су и сами постали савременији купци у једној савременој робној кући".¹⁵ У истом броју, "Илустрована политика" доноси и фото-репортажу *Фрижидерска грозница* која сликом и речју описује општу навалу потрошача на одељење са фрижидерима у тек отвореној робној кући: "Отегли су се редови и потсетили нас на времена када се чекало за намирнице" – извештава лист, сугеришући да су такви редови прошлост, те да су се у међувремену, са порастом благостања, промениле потребе и прохтеви грађанства. Другим речима – "наши снови постали су стварност. "

Међутим, овакве промене у друштву нису сви прихватили с подједнаким ентузијазмом. Увођење и експанзију потрошачке културе, те новог система вредности повезаног с тим процесима, један број грађана доживео је као напуштање социјалистичког пута, као издају идеала у које су веровали и на којима је друштво било засновано. Та врста разочарања искрених поборника прокламованих принципа социјалне правде и једнакости међу људима, мањине која се тешко прилагођавала новим околностима, тема је филма *На место, грађанине покорни*, редитеља Р. Л. Ђукића, једне од

¹⁵ Илустрована политика бр. 38, г. II, 28. јул 1959, Београд, 16.

најпопуларнијих комедија из средине шездесетих.¹⁶ Главни јунак ове филмске приче, назван Цуле Покорни (Мија Алексић), референт је продаје у једном трговинском предузећу, задужен за извоз жабљих батака у Италију. То је скроман, тих и пожртвован човек, сав предан послу, заокупљен идејом да своје предузеће и ширу заједницу учини бољим и напреднијим, вредан трудбеник коме је добробит колектива важнија од личне, који чврсто верује да је појединцу добро тек онда када је свима добро (јер, како каже у једној сцени: "Ако заједница буде имала пуно жаба, сви ћемо јести батациће"), и који је веома забринут због тога што види да се у друштву ствари озбиљно мењају, да свако почиње да мисли само на сопствене интересе и сопствени стандард. За његове идеале очигледно нема разумевања ни у породици, ни међу пријатељима, ни међу колегама с посла. Несебични поштењак, који никада није тражио ништа за себе – ни бољу плату ни боље место, и који, за разлику од најближих пријатеља, нема свој ауто и још увек живи са женом у родитељском стану, у трогенерациској заједници, управо због таквих својих особина постаје у очима околине неспособњаковић вредан само подсмеха: жена му спочитава што само он није зарадио ништа, родитељи му замерају несналажљивост и наивност, пријатељи га не схватају озбиљно, директор избегава и да саслуша његов план о повећању производње жаба. Другови из младости, са којима је делио исти поглед на свет, сада живе у складу с новим временом: Медени (Ђокица Милаковић) зарађује и плату и хонораре од којих купује кола, Амазонац (Љуба Тадић) пише демагошке, политички коректне чланке за новине у којима критикује појаве личног богаћења, апелује на свест појединца и залаже се за то да друштво "заједничким снагама гура у стандард", док са друге стране ужива у свим благодетима конзумеризма: има леп стан, сопствени ауто, изводи жену на отмена места, посећује ноћне клубове, да би онда наступ стриптиз плесачице у једном таквом клубу коментарисао међу пријатељима као "бедно буржоаско иживљавање". У друштву у коме сада очигледно преовлађују вредности средње класе, мали поштени грађанин Цуле "штрчи", не уме да се снађе. Примеран друг, чије се особине не уклапају у нову констелацију, постаје смешан и неразумљив анахронизам, социјалистички Дон Кихот у борби за вредности за које се друштво још увек декларативно залаже, странац у сопственој средини и времену. Током компликоване радње филма, Цуле Покорни доспева у руке банде међународних трговаца дрогом и услед сплета околности удише хероин. Под утицајем моћног наркотика, наш јунак на тренутак мења своју природу: несналажљиви лузер наједном постаје *херој* који се одважно и без длаке на језику обраћа са импровизоване говорнице пролазницима на улици, говори оно што мисли и осећа о правцу у коме се друштво креће, апелујући на људе из свог окружења да се сете младости и "времена кад је друг био вреднији од брата". Дејство хероина, међутим, убрзо престаје; посматрачи, који као да су за тренутак били хипнотисани, непријатно затечени оним што

¹⁶ Сценарио и режија: Р. Ј. Ђукић. Играју: Мија Алексић, Вера Илић-Ђукић, Миодраг Петровић Чкаља, Ђокица Милаковић, Љуба Тадић и др. Производња Босна филм, 1964. године.

су чули, полако се враћају у реалност. Сви поново заузимају своја уобичајена места и улоге, и живот се наставља као да се ништа није догодило. Цуле одлази усамљен, несхваћен и поражен – што симболично означава да је и идеја о колективним интересима пречим од појединачних доживела крах. С друге стране, увођење дроге у филмску радњу могло би да сугерише да се, и поред либерализације друштва, јавно, *трезвено* изношење критичких ставова на рачун политичког система није толерисало.

Паралела између студента Мише, главног лика у филму *Заједнички стан*, и Цулета Покорног намеће се сама од себе. И једног и другог красе исте особине, само им различити контексти дају другачија значења. Тачније речено, онај идеал социјалистичког човека из педесетих, оличење несебичности и поштења, какав је био апсолвент медицине Миша, свега десетак година касније изокреће се у своју супротност. Сада тај узор-друг постаје предмет подсмеха – покорни грађанин Цуле, аберантни појединац, наивна будала и губитник који се не уклапа у захтеве и правила новог времена. А ипак, популарност Цулетовог лика била је огромна, симпатије публике су подељено на његовој страни, упркос свему што симболизује или, можда, управо због тога. И оне су заправо поуздан знак да прокламовани социјалистички циљеви, које овде Покорни репрезентује, уступају пред другим вредностима, јер је већ средином шездесетих година већина гледалаца тешко могла да се поистовети с његовим идеалима и визијом будућности за какву се он залагао. Истина, било је политички пожељно подржавати их, од грађана се очекивало да јавно буду на његовој страни, али у стварном животу они то више нису били. Без обзира на званичну реторику и политичке директиве, људи су се у реалности "изјашњавали" својим новчаницима: свако је желео да има фићу, стан, викендицу, или да иде на годишњи одмор.

Филмове о којима је овде било речи, широка публика је одушевљено прихватила, између осталог и зато што су се са ведрије стране, на лак и непретенциозан начин, бавили савременом стварношћу, а водеће улоге су играли Мија и Чкаља, најпопуланији комичарски пар социјалистичке Југославије. И мада се ти филмови не сматрају значајним остварењима домаће кинематографије (неке од њих, попут филма *Љубав и мода*, тадашња стручна критика је чак оценила као парадигму кича) (Димитријевић 2011: 213), они несумњиво – по темама које обрађују и по ликовима које профилишу, представљају значајан извор грађе о епохи из које долазе. Настале раних шездесетих, ове комедије веома сликовито описују и прате промене кроз које је југословенско друштво пролазило у две послератне деценије, начин на који се, прихватањем и ширењем конзумеристичке културе, мењала оријентација, систем вредности и у пракси постепено напуштао социјализам. Како је, тачније речено, настајало једно хибридно друштво, социјалистичко по форми, а потрошачко по садржају, један специфичан облик социјализма на југословенски начин.

Истина, ови филмови се нису бавили тамнијим странама социјалистичке стварности на начин на који су то чинили ангажовани и критички филмови тог времена, па стога нису ни били на удару цензуре, нити су на било који начин санкционисани. На препреке су наилазили филмови који су отварали непријатна питања, говорили о проблемима радника, о сиромаштву, бесперспективности, о људима са друштвене маргине, зато што су нарушавали идеализовану слику живота, коју је власт желела да пројектује. Али за разлику од тих, експлицитно политичких и критичких филмова, ови који су били имитација западног света, који су приказивали шарене слике и уносили весеље, као што је, рецимо, био филм *Љубав и мода*, нудили су визију жељене сутрашњице, антиципирали друштво које ће се појавити, промовисали нове вредности и промену оријентације. Они су били и рефлекс стварности, али и катализатор промена: осликавајући конзумерско друштво, тржишну економију, нови стил живота, они су истовремено и утицали на то да се такве вредности брже прихвате.

Литература:

- Богдановић, Мира 2011. *Хладно-ратовска и постхладно-ратовска рецепција Биласа у земљи и иностранству: константе конвертитства*, рукопис предавања одржаног на курсу Култура и уметност у социјалистичкој Југославији, Едукативни програм Музеја савремене уметности, Београд, новембар.
- Велимировић, Данијела 2008. Александар Јоксимовић. *Мода и идентитет*, Београд.
- Вучетић, Радина 2011. *Американизација у југословенској популарној култури*, докторска дисертација, рукопис, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.
- Dimitrijević, Branislav 2005. *Sozialistischer Konsumerismus, Verwestlichung und kulturelle Reproduktion. Der "postkommunistisches" Übergang im Jugoslawien Titos. Zurück aus der Zukunft - Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus* (B. Groys, A. von der Heiden, P. Weibel eds), Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- Димитријевић, Бранислав 2011. *Утопијски конзумеризам: Настанак и противречности потрошачке културе у социјалистичкој Југославији (1950–1970)*, докторска дисертација, рукопис, Универзитет уметности у Београду, Београд.
- Димић, Љубодраг 1988. *Агитпроп култура. Агитпроповска фаза културне политике у Србији 1945–1952*, Рад, Београд.
- Драгићевић-Шешић, Милена 2007. *Приватни живот у времену телевизије*, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку* (ур. Милан Ристовић), Београд.

↩ Гласник Етнографског института САНУ LX (2) ↪

Зундхаусен, Холм 2008. *Историја Србије од 19. до 21. века*, Клио, Београд.

Марковић, Предраг 1996. *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Службени лист, Београд.

Селинић, Слободан 2003. *Време тачкица у исхрани Београђана (1945–1950)*, Годишњак за друштвену историју 1-3 (X), Београд.

Извори:

Илустрована политика, бројеви за 1959. годину, НИП Политика, Београд.

<http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=417.0>

<http://exyufurka.mojblog.rs/p-hronoloski-fragmenti-vece-uz-radio-/110795.html>

<http://www.audioifotoarhiv.com/gosti%20sajta/NikolaKaraklajic.html>

Miroslava Malešević

Temptations of a Socialist Paradise – Reflections of a Consumerist Society in Yugoslavian Films of the 1960^s

In a world divided by irreconcilable ideological differences into the capitalist West and the socialist East, Yugoslavia itself has, since the early fifties, faced a permanent choice between two options, on the borderline between those two opposing blocs. Coerced by political circumstances, the country's leadership had chosen its own path into communism, formulated through the idea of worker self-management that se-

secured the belief among the people of Yugoslavia that they did not belong to either of the sides divided by the iron curtain. Although it was initially promoted as an expression of authentic Marxism, these unique political projects inevitably lead to an increasing openness toward the western world. The reduction of central government control over the economy, opening of borders, freedom of movement inside and outside the country, freedom of companies to trade abroad, permissible limited private property etc. allowed for easier access to elements of a consumer society that were coming from the West.

Key words:

Yugoslavia, worker self-management, West, consumer society, cinematography

Getting closer to the western world, as a cultural and an economic process, in the early 1960s also became a subject of Yugoslavian cinematography, which had after a string of years of partisan films begun to deal with modern (urban) life.

Through an anthropological analysis of the most popular domestic films made during that period, such as: *Zajednicki stan*, *Nema malih bogova*, *Ljubav i moda* and *Na mesto gradjanine pokorni*, in this paper I observe how ideological dilemmas concerning the first experiences of abandoning 'pure' socialism and the gradual acceptance of consumerism manifested in society (just prior to the economic reform of 1965.), the vision of some future society that came to exist and the encounter with the taste of its values and lifestyle (the appearance of market mentality where new rules become important – competition and a fight for personal interest, individualism opposed to collective socialist solidarity etc.).