

Американизација југословенске филмске свакодневице шездесетих година 20. века

Апстракт: *Рад се бави анализом америчког филма у Југославији шездесетих година 20. века и улогом коју је он имао у америчкој и југословенској пропаганди. Извозом холивудских филмова и звезда у Југославију америчка администрација је једној социјалистичкој земљи слала слику богате и раскошне Америке и америчког друштва, а југословенска власт је, са своје стране, манипулисала америчким филмом и, пуштајући га на велика врата, слала Западу слику либералног друштва у коме је могуће гледати и Др Стренглава и филмове о Џемсу Бонду.*

Кључне речи: американизација, амерички филм, Холивуд, шездесете, биоскопи, филмске звезде

Филм је најмасовнија уметност и својеврсна синтеза више уметничких дисциплина, али је и забава, разонода, едукација, пропаганда и део свакодневице модерног човека. У 20. веку он је постао „опште добро“ приступачно свима, а због лако разумљивог језика знатно је допринео формирању погледа на свет многих генерација.

Од прве пројекције остварења браће Лимијер *Улазак воза у станицу Сио-тат* 1895. године, његова уверљивост и његова моћ били су очигледни, па „и данас изгледа нормално да су људи који су присуствовали тој пројекцији били толико импресионирани његовом визуелном истинитошћу да су престрашени поскакали са столица када је воз из Марсеја, ситан у почетку, улазећи све више и више у слику, а тиме постајући све већи и одређенији, стварао утисак да ће продужити кроз платно у Индијски салон Гран кафеа“.¹

Убрзо после открића нове уметности, филм је своју магију пренео на улице и у домове свих друштвених слојева. Како је приметио Хуго фон Хофманстал још 1921. године, масе чији су умови били празни због друштвено наметнутог начина живота почеле су да беже у биоскопе, налазећи тамо, у привиду остварења жеља, оно што им је ускраћивано.² Филм је, дакле од свог настанка био

¹ Pogačić, Vladimir, *Nemi svedoci*, Beograd 1990, стр. 11.

² Krakauer, Zigfrid, „Filmski gledalac“, у: *Gledišta*, br. 6–7, X, jun–jul 1969, стр. 895.

замена за снове и нека врста материјализације виртуелног света, пружајући људима живот какав им је недостајао.

Управо је „пружање живота какав им је недостајао“ било одлично полазиште и за америчку администрацију у хладном рату, која је људима иза „гвоздене завесе“ слала одређену, холивудску, слику богате и раскошне Америке и америчког друштва, али и за југословенску власт, која је, како се испоставило, умела савршено да манипулише и америчким филмом. Отуда је филм незаобилазан у сагледавању америчких утицаја на југословенско друштво, јер је захваљујући његовој апсолутној доминацији у биоскопима широм Југославије човек у југословенском социјализму, упознајући раскош, али и слободније и неконвенционалније живљење, формирао своје погледе и ставове, па и наде, по моделу америчког начина живота.

Схватајући да се човек 20. века потпуно окренуо филму као делу свакодневице и као најомиљенијој забави, америчка администрација је, уврстивши и кинематографију у арсенал свог пропагандног оружја, холивудским производима систематски слала одређену слику Америке, коју је публика широм света упијала из дана у дан, сањајући амерички сан и у неамеричким условима.

Своје капацитете пропагандног оружја кинематографија је имала, и користила их је, од самих почетака, тако да је у хладноратовску еру ушла с богатим искуствима у тој својој димензији. Први снажни и ефектни пропагандни кораци направљени су у остварењу Дејвида Грифита *Рађање нације* (1915), јер је тај филм знатно допринео успону америчког национализма и Кју Клуks Клана двадесетих година. Захваљујући *Рађању нације*, амерички југ је, са својим расизмом, иако је изгубио грађански рат, задобио „срца и душе“ Американаца.³ Није прошло много времена од Грифитовог „искорака“, а кинематографија је поново искоришћена као значајно пропагандно средство, и то на другој страни света. Када је, наиме, Октобарском револуцијом власт прешла у руке Совјета, једна од првих наредби Владе у Петрограду била је да се при Државном секретаријату за просвету оснује одељење за филм, да би убрзо потом у Москви био формиран Комитет за кинематографију, са задатком да производи филмове. Двадесетих и тридесетих година, у СССР-у, тако, настају двоструко антологијски филмови, антологијски због естетских домета, али антологијски и по пропагандним ефектима, међу којима су најпознатија дела Сергеја Ејзенштајна *Оклопњача Потемкин* и *Октобар*.⁴ У нацистичкој Немачкој филмска пропаганда доживела је врхунац филмовима *Тријумф воље* Лени Рифенштал и антисемитским филмовима *Вечити Јеврејин* Фрица Хиплера и *Јеврејин Зис* Вејта Харлана.

³ „Film (Feature)“, у: *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present*, (Cull, Nicholas J.; Culbert, David; Welch, David, eds.), Santa Barbara 2003, стр. 129.

⁴ Опширније у: Lim, Antonjin и Mira, *Najvažnija umetnost: Istočnoevropski film u dvadesetom veku*, Beograd 2006, стр. 43–56.

Филмска пропаганда у служби америчке администрације, која је почела да се интензивира антикомунистичким филмом *Ниночка* (1939)⁵ и Чаплиновим антифашистичким филмом *Велики диктатор* (1940), доживела је нови успон за време Другог светског рата, када је америчка војска предлагала теме за снимање филмова, вршила обраду сценарија и финансирала производњу. Тада су за пропагандне филмске пројекте ангажовани најталентованији редитељи, попут Џона Хјустона, Џона Форда, Френка Капре, Хауарда Хокса... С једне стране, ратну филмску пропаганду водио је Office of War Information (Уред за ратно информисање), основан у јуну 1942. године, у чијој су продукцији снимљени најзначајнији пропагандни филмови, попут серијала *Why We Fight*⁶ Френка Капре, а, с друге стране, значајну пропагандну битку водио је и Холивуд. Тако су за време Другог светског рата снимљени филмови са снажним пропагандним порукама, али и уметнички релевантни филмови, као што су *Казабланка* (1942), *Госпођа Минивер* (1942), *Летећи тигрови* (1942), *Мали Токио* (1942)...⁷ Очигледно је да је са уласком Америке у Други светски рат заборављена снажна антикомунистичка порука *Ниночке*, па су тако у духу савезништва са идеолошким непријатељем снимљени филмови *Северна звезда* (1943), *Мисија у Москви* (1943) и *Песма о Русији* (1943), у којима су комунисти представљени као храбри шпијуни, војници и борци за заједничку ствар.⁸

Непосредно после окончања Другог светског рата, са наговештајима хладног рата, назначени су и нови правци којима ће се кретати амерички филм. У остварењу Вилијама Вајлера *Најбоље године нашег живота* (1946) појавила се слутња „да ћемо ускоро морати можда да водимо нови рат, против ’црвених’“, како је то рекао један од јунака овог филма.⁹ Труманова доктрина из марта 1947, стварање америчких агенција ЦИА и УСИА,¹⁰ те „страх од црвених“ и дефини-

⁵ Филм *Ниночка* (р: Ернст Лубич) показивао је да је у Холивуду већ тада постојао јак антикомунистички набој. Ово је био први антикомунистички филм којим је демонизован комунизам, а који је славио капитализам (живот у раскошном Паризу, на супрот животу у репресивној и сиромашној Москви), и који је био узор за касније антикомунистичке холивудске филмове. (опширније у: Shaw, Tony, *Hollywood's Cold War*, Edinburgh University Press 2007, стр. 11–23; у даљем тексту: Shaw, T., *Hollywood's Cold War...*).

⁶ У оквиру овог серијала, снимљени су следећи филмови: *Prelude to War* (1942), *The Nazis Strike* (1943), *Divide and Conquer* (1943), *The Battle of Britain* (1943), *The Battle of Russia* (1943), *The Battle of China* (1944) и *War Comes to America* (1945).

⁷ Taylor, Phillip M., *Munitions of the Mind. A History of Propaganda from the ancient world to the present day*, Manchester University Press 2003, стр. 227–231. (у даљем тексту: Taylor, P., *Munitions of the Mind...*)

⁸ Shaw, T., *Hollywood's Cold War...* стр. 23–24; Taylor, P., *Munitions of the Mind...*, стр. 230.

⁹ Čolić, Milutin, *Jugoslovenski ratni film*, 1, Beograd 1984, стр. 84.

¹⁰ ЦИА (Central Intelligence Agency) основана је 1947, а УСИА (United States Information Agency) 1953. године.

тивна подела света на два блока, доделили су Холивуду нову улогу у „новом рату“, рату против комунизма.

У сагледавању врста америчке антикомунистичке филмске пропаганде у хладном рату издвајају се два правца. Један су чинили амерички филмови који су директно, првенствено код америчких грађана, изазивали страх од идеолошког непријатеља. У ту групу спадали су многобројни документарни и анимирани филмови, који су ширили страх од нуклеарног напада, од увођења комунизма у САД, од совјетских шпијуна...¹¹ Паралелно с том типично хладноратовском кампањом осмишљаваном изван кинематографских кругова, радио је и Холивуд, па је само у раздобљу 1948–1954. снимљено више од 40 изразито антикомунистичких филмова.¹²

Филмови снимани искључиво због хладноратовских „поена“ били су огољени и не толико примамљиви масама, док су филмови холивудске продукције били софистициранији у равнима пропагандних циљева, утичући индиректно на гледаоце. У холивудским филмовима прављена је слика америчког начина живота и остварења америчког сна без плакатских наметања, као нешто што се подразумева у америчкој реалности.

Многи историчари данас сматрају да је паду комунизма знатно допринело и потрошачко друштво, односно сан о пуној корпи у земљама иза „гвоздене завесе“. То као да је већ на почетку хладног рата увидео и директор међународног одељења Филмског удружења (Motion Picture Association), рекавши 1947. године да нема ефикаснијег продавца америчких производа у страним земљама од америчког филма.¹³ И заиста, сцене у филмовима у којима су се виделе велике куће с базенима, пуни фрижидери, електричне машине за судове, гламурозни аутомобили, пуни ормани и раскошне продавнице, умногоме су допринеле трајној загладаности публике, поготово из земаља иза „гвоздене завесе“, у све оно што су сами Американци означавали као „амерички сан“. Гледајући такве филмове, публика и она „иза гвоздене завесе“ и она у земљама Трећег света, па чак и она у Европи, сањала је тај амерички сан, оличен у Холивуду, прижељкујући га и за себе. Отуда је врло прецизна дефиниција Холивуда из *Филмске енциклопедије*, која каже да та фабрика снова „означава стање свести и сан једне културе“ и да је Холивуд „својим раскошним филмовима, богатством, скандалима, разводима и самоубиствима, ... од свог постанка будио машту широких маса, па је холивуд-

¹¹ У неке од њих спадају документарни филмови *Democracy* (1945), *Despotism* (1946), *Communism* (1952), *Survival under Atomic Attack* (1951), *Duck and Cover* (1951) и анимирани филмови *Make My Freedom* (1948), *Going Places* (1948), *Why Pay Leap Frog* (1949)...

¹² Опширније о овим филмовима у: Taylor, P., *Munitions of the Mind...*, стр. 260–262; Shaw, T., *Hollywood's Cold War...* стр. 48–53; Rogin, Michael „Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood, and Cold War Movies“, *Representations*, No. 6 (Spring, 1984), стр. 1–36. (<http://www.jstor.org/stable/2928536>)

¹³ Shaw, T., *Hollywood's Cold War...* стр. 33.

ски стил живота, посредством филмских представа, битно утицао на стварање идеје 'америчког сна', која је преплављивала светску културу у 20. веку¹⁴.

На америчкој филмској пропаганди радио је читав систем, најчешће под контролом Стејт департмента, јер је циљ био јасан – требало је променити начин размишљања публике и натерати је да усвоји идеју о америчком сну и предности-ма живота у Америци. У деловању на „срца и душе“ гледалаца пронађен је пут до промена погледа на свет читавих генерација које су се формирале или расле на америчком филму, од спољних, најочигледнијих обележја (мода, фризуре, имитирање звезда), до оних унутрашњих и суштинских, којим су прихватани кодови западне културе и којима су се освајале и усвајале основне вредности америчког друштва.

Узме ли се у обзир да су југословенске власти на „лењински начин“ виделе филм као „најпопуларнију и најмасовнију од свих уметности“ која „самим тим има и најодговорније задатке“ и која је „средство за ширење културе, развијање правилних погледа на свет, неговање укуса и љубави према правим вредностима у животу“, уз опаску да „она мора поштовати основна начела нашега друштва“¹⁵, заиста је више него код осталих „попуштања“ у југословенско-америчким односима, упитно зашто је амерички филм био толико добродошао у једном социјалистичком друштву.

Амерички филм у Југославији

Популарност америчког филма и доминација холивудске продукције у југословенским биоскопима била је видљива још за време Краљевине Југославије. У обиљу филмских часописа који су тада излазили¹⁶ у Београду је 1928. године излазио и часопис *Hollywood*, „савремена ревија за филмски живот, модерну уметност, спорт и светске сензације“¹⁷. Југословени су се тих међуратних година дивили америчким звездама, а филмови холивудске продукције доминирали су биоскопским репертоарима.¹⁸

И крај Другог светског рата и ослобођење Београда прослављени су уз један амерички филм са звуцима цеза, *Серенаду у долини сунца*. Традиционалну окренутост америчком филму прекинула је, међутим, већ крајем 1944. године совјетизација, која је доминирала у свим областима живота.

¹⁴ „Hollywood“, *Filmska enciklopedija*, 1, Zagreb 1986, стр. 556–557.

¹⁵ Архив Југославије (даље: АЈ), Савет за кинематографију ПКЈ (даље: 405), С-1, Кратак преглед развоја и организације домаће кинематографије.

¹⁶ *Film, Film i moda, Kroz film, Filmska revija, Cinema, Comoedia*.

¹⁷ Види е-каталог Народне библиотеке Србије.

¹⁸ Параментић, Милош, „Хајдемо у биоскоп. Филм, биоскопи и њихови гледаоци у Србији од почетка до наших дана“, у: *Већ филма*, Београд 1995, стр. 282. (у даљем тексту: Параментић, М., „Хајдемо у биоскоп...“)

После ослобођења Београда, нове власти су пожуривале поново оспособљавање филмских дворана, сматрајући филм најбољом, најмасовнијом и најбржом пропагандом, па је тако већ у новембру 1944. почео да се „устаљује“ биоскопски репертоар, којим су доминирали совјетски филмови *Стаљинград* („филм о циновској борби и победи руског народа, победи која је у ствари скрхала и уништила борбену снагу Немачке“), *Дуга* („филм који приказује борбу народа у Украјини против немачког окупатора“), *Зоја Космодемскаја*, *Она брани отаџбину*, *У име отаџбине*, *Машинка...*¹⁹ Иако је било јасно да је убрзана совјетизација у току, језик бројки је указивао на то да амерички филм није лако и брзо губио своју популарност и гледаност. Процентуално, амерички филм је чинио 30,89% београдског репертоара у новембру и децембру 1944. године, док су совјетски филмови тада чинили 51,67% београдског репертоара.²⁰ Наредне, 1945. године, увезено је 217 филмова, од чега 93 совјетска, а 70 америчких. Ситуација се драстично променила 1946, када су од 169 увезених филмова, била 102 совјетска, и само девет америчких.²¹ И 1947. и 1948. обележене су апсолутном превлашћу совјетског филма у односу на амерички, када је политика увоза у питању. Тако је 1948, од 122 увезена филма, било 97 совјетских и само један амерички.²²

Политику увоза пратила је и одређена реторика, којом је дисквалификован амерички филм. У преломној 1948. години Радован Зоговић је, на V конгресу КПЈ, још нападао „амерички реакционарни и декадентни филм“ уобичајеним језиком непомирљивости према свему што је долазило са Запада. По његовом мишљењу, „тај страшни и разорни холивудски опијум, има данас, у ери заоштравања социјалних сукоба у САД и другим капиталистичким земљама неодложни и првостепени задатак да скрене пажњу и свијест 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. И зато ми против америчког реакционарног и декадентног филма морамо употријебити своја најоштрија средства критике и детронизације“.²³ „Критика и детронизација“ су, међутим, због спољнополитичких крупних промена, почеле да се заустављају, а придеви „декадентни“ уз амерички филм постајали су све ређи.

¹⁹ *Политика*, 10. и 30. новембар 1944. година.

²⁰ Dević, Milan, *Strani film u beogradskim bioskopima od novembra 1944. do kraja 1955. godine*, diplomski rad, Beograd 2002, стр. 14–16. (у даљем тексту: Dević, М., *Strani film u beogradskim bioskopima...*)

²¹ Dević, М., *Strani film u beogradskim bioskopima...*, стр. 18, 26.

²² Dević, М., *Strani film u beogradskim bioskopima...*, стр. 43.

²³ цит. према: Марковић, Предраг Ј., *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Београд 1965, стр. 438.

Политички прелом из 1948. године довео је до велике промене и у односу на политику откупа и политику прављења биоскопских репертоара. Како је то духовито забележио хрватски писац Горан Трибусон у својим сећањима, „с одласком друга Костје²⁴ и комсомолаца, у домаће кинодворане премазане лизолом побједоносно су ујახали John Wayne и Gary Cooper, допловили амерички подморничари и морнарички часници прослављени на Iwo Jimi, доскакутали мачеваоци с исуканим флоретима и гусари с куком на руци и повезом преко ока, лежерно дошетали љубавници с габлеовским осмјехом на лицима готово као друг Тито на палуби Галеба којим је вјечито пловио по разним ’мисијама мира’.“²⁵ Управо захваљујући таквим коренитим променама, већ 1949. биоскопски репертоар указује на скоро изједначење америчког и совјетског филма у београдским биоскопима – 41,92% филмова на биоскопском репертоару чинио је совјетски филм, док је америчког филма било 38,78%.²⁶ Уз то, од 1948. опада број гледалаца совјетског филма, престају организоване посете, а он се све чешће критички валоризује и цензурише.²⁷ До дефинитивног прелома дошло је 1950. године, када није увезен ниједан совјетски филм, и од када потпуни примат на биоскопском репертоару има америчка кинематографија. Две године касније, 1952. први пут од 1944. године, ниједан совјетски филм није приказан у београдским биоскопима.²⁸

Хронологија дефинитивног продора америчког филма у југословенске биоскопе поклапа се са коначним преломом у односу на културне везе са СССР-ом, до кога је дошло у децембру 1949. године, када је на Трећем пленуму ЦК КПЈ одлучено да се одбаци социјалистички реализам у стваралаштву и школству и да се успостави живља сарадња са светом, што је културном животу убрзо дало сасвим нову димензију.²⁹ То се поклапа и са анализама Милоша Параментића, по коме је 1951. године, први пут после рата, дошло до либерализације увоза филмова са Запада, посебно новијих филмова холивудске продукције. Управо тада југословенски биоскопи бележе и посебан феномен – феномен успеха филма *Бал на води*, који је само у биоскопу 20. октобар за шест месеци видело 333.000 гледалаца.³⁰ Ни пре ни после *Бала на води* ниједан страни филм није имао такву гледаност у Београду.³¹

²⁴ Алузија на совјетски филм *Пастир Костја*.

²⁵ Tribuson, Goran, *Rani dani: kako smo odrastali uz filmove i televiziju*, Zrenjanin 2002, стр. 9. (у даљем тексту: Tribuson, G., *Rani dani...*)

²⁶ Dević, M., *Strani film u beogradskim bioskopima...*, стр. 21.

²⁷ Dimić, Ljubodrag, *Agitprop kultura*, Београд 1988, стр. 187. (у даљем тексту: Dimić, Lj., *Agitprop kultura...*)

²⁸ Dević, M., *Strani film u beogradskim bioskopima...*, стр. 65, 81.

²⁹ Dimić, Lj., *Agitprop kultura...*, стр. 185–186.

³⁰ Пошто је Београд тада имао 426.000 становника, испада да је тај филм гледало око 80% Београђана.

³¹ Параментић, М., „Хајдемо у биоскоп...“, стр. 287.

Из ових статистика јасно је да је нову шансу амерички филм у Југославији добио после сукоба са СССР-ом 1948. године. Није, зато, случајно што је један од првих америчких званичника који су посетили Југославију у новонасталим околностима био Ерик Џонстон, дугогодишњи председник америчке Привредне коморе, један од заговорника употребе америчког филма за пропагандне сврхе, а у тренутку доласка у Београд директор Удружења филмских продуцената и дистрибутера Америке. Водећи озбиљне спољнополитичке преговоре, Џонстон је отворио и нову етапу за пласман америчког филма на југословенско тржиште.³² Уз то, он је, на трагу почетка спровођења американизације у Југославији и путем филма, очигледно умео да искористи наклоност Јосипа Броза Тита према тој уметности. Наиме, у неформалном разговору са југословенским званичницима, Џонстон је изјавио да је чуо „да маршал врло радо гледа филмове и да у ствари свако вече види по један филм“. Том приликом Џонстон је замолио америчког отправника послова Римса да Америчка амбасада све боље филмове које добије „стави на расположење и маршалу без икакве наплате“.³³

Само пола године раније, овог америчког филмског и политичког радника жестоко су критиковали Александар Вучо (тада председник Комитета за кинематографију) и Душан Тимотијевић (заменик председника Савезне комисије за преглед филмова), наводећи Џонстонове пропагандистичке изјаве „да амерички филм најбоље представља Америку у иностранству“, јер „ако Клерк Гебл одлучи да не носи више кошуљу, омладина читавог света престаће да носи кошуље“.³⁴ А онда је, одједном, холивудска пропаганда постала пожељна у Југославији, јер је југословенска власт, отварајући врата америчком филму, слала у свет поруку о драстичној промени у свом унутрашњем уређењу у правцу демократизације, али је истовремено чинила и велики уступак својим грађанима, који су и у Краљевини Југославији, али и земљи са комунистичким уређењем и идеологијом, и даље остајали верни америчкој кинематографији.

Преговори са Џонстоном у Београду 1948. године отворили су пут потписивању ИМГ програма (Information Media Guranty Program) 1952. године између ФНРЈ и САД. У питању је био Споразум о куповини књига и филмова, по коме се доларска вредност купљених књига и филмова обрачунавала по изразито

³² Музеј историје Југославије (даље: МИЈ), Архив Јосипа Броза Тита (даље: АЈБТ), Канцеларија Маршала Југославије (даље: КМЈ), I-2-a/74, Кратка забелешка о разговору маршала Тита са Eric Johnstonom, 4. октобар 1948. (стр. пов.) и Забелешка о разговору начелника Прице са Ериком Џонстоном, његовим пропагандним директором О'Градијем и америчким отправником послова Римсом

³³ МИЈ, АЈБТ, КМЈ, I-2-a/74, Забелешка о разговору начелника Прице са Eric Johnstonom, 4. октобар 1948. година.

³⁴ Милорадовић, Горан, *Совјетски културни утицаји у Југославији 1945–1955*, Београд 2009, стр. 387. (рукопис докторске дисертације одбрањене на Филозофском факултету у Београду, 27. новембра 2009. године, под менторством проф. др Мирослава Јовановића).

повољном курсу. Тако је, на пример, 1962. године тај курс износио 300 динара за 1\$, што је било скоро дупло мање од реалног односа динара према долару.³⁵ Програм ИМГ донео је, дакле, и посебну финансијску погодност за пласман америчког филма у Југославији, јер је омогућавао увоз по нереално ниским ценама.³⁶ Могло би се, у том смислу, рећи да је Београд исплаћивао Холивуд углавном новцем добијаним из Вашингтона.

Промена југословенске спољнополитичке оријентације, али и амерички ИМГ програм, као примамљива подршка тој промени допринели су томе да амерички филм педесетих и шездесетих година двадесетог века у потпуности превлада југословенским биоскопским репертоаром.

Набавка и гледаност америчких филмова шездесетих година

У шездесетим годинама југословенско филмско тржиште било је потпуно отворено за стране филмове, који су чинили 85% репертоара, док је домаћег филма било 15%.³⁷ У Југославију се тих година просечно увозило око 200 филмова годишње, мада је друга половина деценије забележила пораст броја увезених филмова са 208 у 1966. на 307 у 1969. години.³⁸

Године 1960. увезено је 45 филмова из Америке, 49 из Западне Европе и 41 из Источне Европе.³⁹ Те бројке се донекле поклапају са писањем новина *НИН*, према коме је за 1960. било предвиђено да 50% репертоара чини амерички филм, а 50% све остале продукције, укључујући и домаћу, што указује на то да су квоте увоза филмова појединих кинематографија биле унапред пројектоване. У сезони 1960/1961. у биоскопима широм Србије приказано је 130 увезених страних филмова, од којих је 35% било из САД, око 40% из Западне Европе (Енглеска, Француска и Италија) и око петнаест домаћих остварења.⁴⁰

Политика увоза филмова, која је од педесетих потпуно фаворизовала амерички филм, претрпела је, додуше мале, промене због спољнополитичких по-

³⁵ АЈ, 130-640-1042, ДСИП, Служба за правне послове и међународне уговоре СИБ-у, 18. јануар 1962. Према званичном курсу Народне банке Југославије за 1962, 1\$ је вредео 750 динара.

³⁶ АЈ, Социјалистички савез радног народа Југославије (даље: 142), Ф-128, Анализа увоза и промета филмова, јануар 1963.

³⁷ АЈ, 142, Ф-128, Анализа увоза и промета филма; „Разговор са директором Југославија-филма“, *Филмски свет*, бр. 462, 11. новембар 1962; Чолић, Милутин, *Ћуди нашег филма*, Нови Сад-Београд 1997, стр. 342.

³⁸ Nemanjić, Miloš, *Filmska i pozorišna publika Beograda*, Beograd 1991, стр. 172–173. (у даљем тексту: Nemanjić, М., *Filmska i pozorišna...*).

³⁹ АЈ, Савезна комисија за културне везе са иностранством (даље: 559), Ф-170, 1961, Извештај Комисије за културне везе с иностранством за 1960. годину.

⁴⁰ Параментић, М., „Хајдемо у биоскоп...“, стр. 288.

треса и удаљавања од Вашингтона, до чега је дошло после Прве конференције несврстаних 1961. године, па је тако 1962. откупљено 208 страних филмова, од којих је чак 48 било из Совјетског Савеза, а 35 из Америке. То је, после 1948. године, први негативни салдо америчког филма у односу на совјетски на југословенским увозним листама.⁴¹ У 1963. години увезено је 148 дугометражних филмова из западних и 39 дугометражних филмова из источних земаља. У пројектованој квоти је, иначе, сугерисано да се са Запада увози 100–120 остварења, а 60–80 са Истока, из чега је јасно да је увезено много више од планираних филмова са Запада (23% више), а мање филмова са Истока (65% од минимално предвиђене квоте).⁴²

У првој половини деценије (1961–1965) биоскопску понуду у Београду чинили су првенствено филмови четири велике националне кинематографије – америчке, француске, италијанске и енглеске, а гледаност америчких филмова бележила је стални раст – од 42,1% у 1961. до 45,2% у 1965. години. Другу половину деценије обележило је још веће занимање за амерички филм, па је 1970. увоз порастао за 44,2% у односу на 1966, а чак 316,6% у односу на почетак деценије, на 1961. годину.⁴³

У 1967. години увезен је 261 филм, од чега је 51 био амерички, 38 совјетских, 42 француска, 38 енглеских и 29 италијанских, док су остатак чинили филмови осталих светских кинематографија. Слична ситуација била је и 1969. године, када је увезено 80 филмова из САД, 30 из СССР-а, или 83 филма из Источне Европе и 225 филмова из остатка света.⁴⁴ Како је забележено у штампи, „на питање откуд толика предност америчког филма, и дистрибутери и приказивачи ће рећи: „Народ највише воли амерички филм.“⁴⁵

Тако 1965. године „од петнаест најгледанијих филмова, америчких је готово половина – 7; Италијани имају 2; Французи и Шпанци по један, један је домаћи, а три су из познате серије по роману Карла Маја, које су радили западни Немци“ (у југословенској копродукцији).⁴⁶ И наредне, 1966. године, од 15 најгледанијих филмова, седам је било америчких.⁴⁷ Слична ситуација била је и 1967. године, када су највише гледалаца имали амерички филмови (35,18%), потом су по гледаности следили француски (15,80%), енглески (10,22%) и ита-

⁴¹ „Пораст нашег филмског увоза“, *НИН*, 31. март 1963, стр. 12.

⁴² АЈ, 142, Ф-128, Закључци донети на III седници Координационог одбора за увоз филмова, одржано 10. маја 1963. године.

⁴³ Nemanjić, М., *Filmska i pozorišna...*, стр. 171–173.

⁴⁴ АЈ, 405, С-1, Информација за састанак Координационог одбора, 7. април 1970.

⁴⁵ Чолић, Милутин, „Више увозника, мање добрих филмова“, *Политика*, 16. јануар 1968, стр. 8.

⁴⁶ „Најпосећенији филмови прошле године“, *Политика*, 21. фебруар 1966, стр. 11.

⁴⁷ АЈ, 405, С-1, Закључци донети на 8. седници Координационог одбора за увоз филмова, 21. новембар 1966. године.

лијански (8,84%) филмови, док су остале продукције имале далеко мање од 5% посећености (на пример, совјетски филмови су имали посећеност од 2,18%).⁴⁸ У 1968. години од пет најгледанијих филмова, четири су била америчка.⁴⁹ Године 1969. од 10 најгледанијих филмова, осам је било америчких, али је те године и домаћи филм стекао велику популарност, и већу гледаност од страног филма. Тако су страни најгледанији филмови имали просечно 150.000 посетилаца, док су најгледанији домаћи филмови имали између 250 и 380.000 посетилаца (*Бог је умро узалуд*⁵⁰ – 377.703; *Битка на Неретви*⁵¹ – 276.290⁵² и *Биће скоро пропаст света*⁵³ – 265.543 гледалаца).⁵⁴

И репертоар београдских биоскопа из августа 1965. године (у Београду је тада било 49 биоскопа – 41 у Београду и осам у Земуну), такође указује на доминацију америчког филма – тог дана су се амерички филмови приказивали у 23 биоскопа, док је енглеских било у седам, француских у шест, а совјетски, јапански и мексички филм били су приказивани само у по једном биоскопу.⁵⁵ Приликом ретроспективе *Морава-филма*, у оквиру које су представљени филмови овог дистрибутера 1946–1966. године било је 20 америчких, седам француских, шест енглеских филмова, док су совјетска укупно била три.⁵⁶ Паралелно је одржана и мала ретроспектива филмова за децу, у оквиру којих су приказани: четири америчка, један енглески и по један немачки и домаћи филм.⁵⁷

Појава америчког филма на биоскопском репертоару источноевропских земаља била је радикално другачија. У Совјетском Савезу је педесетих и шездесетих година просечно увожено око пет америчких филмова годишње, а и тада се водило рачуна да то буду филмови који дају „критички поглед на живот у САД“, или да буду комедије и мјузикли (међу најпопуларнијима су били *Неки то воле вруће* и *Апартман*).⁵⁸ У Источној Немачкој педесетих је приказано само

⁴⁸ „Stanje i problemi u jugoslavenskoj kinematografiji (Materijal za diskusiju)“, у: *Filmska kultura*, XIII, br. 68-69, Zagreb, 7. decembar 1969, стр. 2–3.

⁴⁹ Чолић, Милутин, „Публика се враћа филму“, *Политика*, 22. јануар 1968, стр. 8.

⁵⁰ *Бог је умро узалуд*, Радивоје – Лола Ђукић, 1969.

⁵¹ *Битка на Неретви*, Вељко Булајић, 1969.

⁵² Гледаност филма *Битка на Неретви* попео се у 1970. години на 722.929 посетилаца (*Kinematografija u Srbiji 1970*, Beograd 1972, стр. 13).

⁵³ *Biće skoro propast sveta*, Aleksandar – Saša Petrović, 1968.

⁵⁴ *Kinematografija u Srbiji 1969*, Beograd 1971, стр. 14.

⁵⁵ *Политика*, 24. август 1965, стр. 17.

⁵⁶ Комплетна листа приказаних филмова изгледала је овако: 20 америчких, 7 француских, 6 енглеских, 3 совјетска, 3 италијанска, 3 јапанска, 2 шведска, 2 југословенска, и по један филм из Немачке, Шпаније, Данске, Румуније и Пољске. (*Политика*, 27. новембар 1966, стр. 30)

⁵⁷ *Политика*, 27. новембар 1966, стр. 30.

⁵⁸ Siefert, Marsha, „From Cold War to Wary Peace: American Culture in the USSR and Russia“, in: *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945* (ed. A. Stephen), New-York – Oxford 2007, стр. 196; Richmond, Yale, *Cultural Exchange & The Cold*

шест америчких филмова.⁵⁹ Извесно је да је, како је то видео и Јејл Ричмонд у књизи *Културна размена и хладни рат*, у Совјетском Савезу постојао страх да ће совјетска публика, гледајући америчке филмове, схватити да људи на Западу не морају да стоје у дугим редовима за храну, да не морају да живе у лошим и малим становима („комуналкама“), него да су у том западном свету, којим су их толико плашили, људи модерно обучени, да возе добра кола и да уживају у многим погодностима које у Совјетском Савезу нису биле доступне.⁶⁰ Ситуација с америчким филмом била је повољнија у Пољској, где је од 1945. до 1967. увезено 336 америчких филмова, и где су пољске власти водиле рачуна да постигну баланс увођењем подједнаког броја филмова са Истока и са Запада. Поред вестерна, међу омиљеним америчким филмовима у којима је уживала пољска публика били су филмови са Мерилин Монро (*Неки то воле вруће*, *Мушкарци више воле плавуше* и *Како се удати за милионера*), те филм *Босонога контеса* са Авом Гарднер, а популарност су стицали и „озбиљнији“ филмови, као *Грађанин Кејн*, *Бунтовник без разлога*, *Одавде до вечности...* Пољска цензура је, међутим, била строжа од југословенске, па тако пољска публика до 1989. није могла да види филм *Доктор Живаго*, ни филмове о Џемсу Бонду.⁶¹

У несумњивој југословенској отворености према америчкој кинематографији донекле је, ипак, због сталног балансирања Београда између Москве и Вашингтона, неочекивано то што су шездесетих година на репертоару југословенских биоскопа били и изразито хладноратовски амерички филмови. Међу њима се нашао и *Др Но*, један од филмова о легендарном агенту 007, Џемсу Бонду, „свемоћном момку енглеске тајне полиције“.⁶² Уз филм *Др Но*, тада су југословенски гледаоци могли да погледају и два знатно „тврђа“ хладноратовска остварења, *Др Стренглав*⁶³ и *Руси долазе... Руси долазе!*⁶⁴, са експлицитним антисовјетским порукама.

War: Raising the Iron Curtain, The Pennsylvania University Press 2003, стр. 129. (у даљем тексту: Richmond, Y., *Chultural Exchange...*)

⁵⁹ Poiger, Uta G., *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, University of California Press 2000, стр. 32.

⁶⁰ Richmond, Y., *Chultural Exchange...*, стр. 128.

⁶¹ Antoszek, Andrzej; Delaney, Kate, „Poland: Transmissions and Translations“, in: *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945* (ed. A. Stephen), New-York – Oxford 2007, стр. 224–226.

⁶² „Др Но – Џемс Бонд је ту!“, *Политика*, 25. фебруар 1967, стр. 11.

⁶³ *Dr. Strangelove*, Stanley Kubrick, 1964.

⁶⁴ *The Russians Are Coming the Russians Are Coming*, Norman Jewison, 1966.

Однос према америчком и источноевропском филму

Превласт америчког филма и у политици дистрибутера и у жељама публике била је очигледна. Властима је то одговарало, јер је таква ситуација показивала да се једна социјалистичка земља с комунистичком идеологијом приклања у увозу кинематографских остварења жељама гледалаца, што је показује као демократичну, али се приклања и тржишним, дакле капиталистичким критеријумима. У Извештају Комисије за културне везе са иностранством наглашено је, зато, и као нека врста оправдања за унутрашње потребе, и као демонстрирање демократичности пред очима света да „треба имати у виду да наша кинематографија, као привредна грана, одвија самостално своје односе са иностранством на нормалним, комерцијалним основама“.⁶⁵ То, међутим, није било у потпуности тачно. Постојање унапред прописаних квота за куповину филмова из Источне Европе није имало никакве везе са „комерцијалним основама“, већ је било политички мотивисано, у оквиру тактике и стратегије сталног балансирања између Истока и Запада. Из штампе и из многобројних анализа види се да, уосталом, унапред прописане квоте нису могле помоћи пласману источноевропских филмова. Те филмове, једноставно, публика није желела да гледа, а дистрибутери су, стављајући их на репертоар, стално правили губитке. Уз то, „идеално“ замишљена пропорција од 2:1 у односу увезених филмова са Запада и филмова са Истока, није се дуго одржала и поред инсистирања на њој, како и бива са сваком вештачком административном творевином; та пропорција је била изван реалности, у потпуној колизији са потребама и филмских гледалаца и дистрибутера.⁶⁶

Неодрживости квота доприносила је и исплативост америчких филмова, која је прагматично њихову популарност и гледаност. Ти филмови су били више него профитабилни за домаће дистрибутере – просечна цена америчког филма износила је око 4.000\$⁶⁷, тако да су неки амерички филмови (попут оних о Тарзану, *Могамба*, *Бала на води*) доносили између двадесет и четрдесет милиона динара профита. За разлику од америчких филмова, источноевропски филмови су дистрибутерима доносили само губитке – већина тих филмова је плаћана између пет и седам милиона динара, а приходи од њих су били углавном око милион динара.⁶⁸ Ако се узме у обзир да је тадашњи курс био 300 динара за долар, то

⁶⁵ АЈ, 559, Ф-170, 1961, Извештај Комисије за културне везе с иностранством за 1960. годину

⁶⁶ Nemanjić, M., *Filmska i pozorišna...*, стр. 174.

⁶⁷ Што би, према данашњим вредностима, износило око 30.000\$ (види: <http://www.measuringworth.com/uscompare/>).

⁶⁸ АЈ, Савез комуниста Југославије (даље: 507), VIII, II/4-а-3, Набавка страних филмова, зараде предузећа и репертоарска политика, 1957. година.

значи да је амерички филм, који је био плаћен 4.000\$, могао дистрибутеру да донесе профит од 66.000\$ до 133.000\$. Уз то, прерачунавање динарских вредности у доларе показује и да је просечна цена совјетских и источноевропских филмова била између 16.000\$ и 23.000\$, а да је зарада од њих била око 3.000\$, што значи да је амерички филм у старту био четири до пет пута јефтинији од совјетског филма, а да је доносио око двадесет пута већи профит, док су совјетски филмови бележили само губитке.

Уз очигледне бројке, о непопуларност совјетског филма говоре и новински написи, те изјаве на разним партијским састанцима: „Ја овде имам податке закључно са 1. септембром. Сви ти подаци кажу да Београђани неће да гледају руске и источноевропске филмове. Нама је казна кад нам дође на репертоар руски или источноевропски филм.“⁶⁹ На једној од седница Идеолошке комисије, Оскар Давичо је, анализирајући интересовања младих, закључио да „већина нашег младог света, када им споменете нешто из руске уметности, из руске литературе, то одбија, чак ни совјетске филмове не гледа радо. Највећи амерички шунд, највећу швапску лимунаду, највећу стриптизерску француску или италијанску бургију омладина радије гледа неголи ове ствари“.⁷⁰ Статистике и анкете су такође показивале да публика не само да није желела да гледа совјетске филмове него није желела да види Совјетски Савез ни на филмском платну. На питање у једној анкети „које делове света желе да виде у филмовима“, анкетирани су одговорили: Америку (247), Африку (110), Европу (58), Јапан (35), Хавајска острва (33), док је жељу да на филму види Совјетски Савез имало само шест испитаника.⁷¹

Ни неумољива статистика, када је о источноевропским филмовима реч, не даје реалну слику њихове популарности и гледаности, јер су прилике биле још неповољније за те филмове него што бројке казују. Бавећи се овом тематиком, Милутин Чолић наводи да је 1967. било 78 увезених источноевропских филмова, од којих је у београдским биоскопима приказано само десет (четири совјетска, четири чехословачка и два пољска)!⁷²

Судбина совјетског филма у југословенским биоскопима, прихваћена као реалност, ипак је, с времена на време, провоцирала чуваре револуционарних и марксистичких вредности да ламентирају над њом, али су њихови гласови били ретки и тихи. Још на почетку деценије, 1960. године, у *Филмском свету* је, тако, постављено питање односа према совјетском филму, уз запажање да је идеоло-

⁶⁹ Историјски архив Београда (даље: ИАБ), фонд ГК СКС Београд, К-209, Записник са седнице која је одржана У ГК, 11. септембра 1965. године о проблемима деловања и утицаја иностране пропаганде у Београду и о проблему одласка у иностранство радне снаге из Београда.

⁷⁰ АЈ, 507, VIII, II/2-6-209, К-17, 1965-1968, Редиговани стенограми са дискусије са састанка Комисије за идеолошки рад ЦК СКЈ, 8. март 1965. година.

⁷¹ Todorović, Dr. Aleksandar, *Filmski ukus kod omladine*, Beograd 1971, стр. 68–69.

⁷² Чолић, Милутин, „Филмска дискриминација“, *Политика*, 19. март 1968, стр. 5.

шка страна потиснута у страну за љубав комерцијале.⁷³ Публику, међутим, није занимала та врста идејности, што упечатљиво показује и време обележавања педесетогодишњице Октобарске револуције. Три дана уочи овог јубилеја *Политика* је анализирала репертоар београдских биоскопа⁷⁴ и поставила питања: „Зар је могуће да нико међу дистрибутерима, у биоскопском предузећу и толиким домовима културе и народним и радничким универзитетима главног града није дошао на идеју да би стављањем на репертоар изванредних старих филмова о Октобру могао допринети изузетности овог тренутка? ... Зар је могуће веровати да би пред филмовима какви су: *Виборска страна*, *Повратак Максима*, *Секретар рејкома*, *Ми из Кронштата*, *Лењин у октобру*, *Чапљев*, *Младост Максима*, *Депутат из Балтика*, *Човек с пушком* данашњи гледалац у данашњем тренутку могао бити равнодушан?“⁷⁵ Но, „данашњи гледалац у данашњем тренутку“ био је више него равнодушан, о чему сведочи текст Милутина Чолића о скидању с репертоара филма *Октобарска револуција*. Тај филм Фредерика Росифа, „један од најбољих филмова о тој теми“, илустративан је пример односа дистрибутера, али и публике према совјетском филму или совјетским темама. После свечане премијере, која је одржана 13. новембра 1967, филм *Октобарска револуција* стављен је на репертоар београдског биоскопа *Јадран*, где је приказиван само један дан, пошто су гледаоце, по писању *Политике*, „разводници на вратима биоскопа малтене упозоравали да се филм не гледа“.⁷⁶

Иако су шездесете биле и године врхунских кинематографских остварења источноевропских аутора, чак и најквалитетнији филмови, попут оних Јиржија Менцла, Милоша Формана, Вере Хитилове, Анцеја Вајде, Андреја Тарковског..., нису имали шансу код публике као акциони филмови, вестерни и остали холивудски производи, уз које су људи једне социјалистичке земље могли да живе свој амерички сан, макар на биоскопском платну, гледајући богато опремљене велике породичне куће са великим кадилацима, бјуицима, мустанзима или фордовима испред њих, са базенима, и атрактивном музиком која је допирала с платна.

⁷³ Adamović, Dragoslav, „Zapostavljena suština, ili: anomalije u strukturi našeg repertoara“, у: *Filmski svet*, br. 265, 28. januar 1960, стр. 3.

⁷⁴ Тај репертоар је изгледао овако: *Тај луди, луди, луди, луди свет*, *Змијска кожа*, *Тајни агент Мат Хелм*, *Лорд Цим*, *Грбавац из Сохоа*, *Црна звезда*, *Мутне воде теку*, *Завезаних очију*, *Анџелика дивна љубавница*, *Паклени клуб*, *Казанова 70*, *Небо на главу*, *Сто паклених дана*, *Винету и апачи*, *Адиос Гринго*, *Метак за зликовца*, *Револвераши ранча Каза Гранде*, *Високо друштво*, *Џеронимо*, *Полицијска станица*, *Сајам враголана*, *Банда Хелиона* (Д. А., „Кад се изгуби слух“, *Политика*, 4. новембар 1967, стр. 11)

⁷⁵ Д. А., „Кад се изгуби слух“, *Политика*, 4. новембар 1967, стр. 11.

⁷⁶ М. Ч., „Некултурно, ружно...“, *Политика*, 17. новембар 1967, стр. 11.

Холивудске звезде и Југославија

Посебан печат југословенској филмској свакодневици шездесетих година давало је обожавање холивудских звезда. Још од времена немог филма, стуб филмске индустрије биле су филмске звезде. Двадесетих и тридесетих свет су узбуђивали Мери Пикфорд, Лилијан Гиш, Рудолф Валентино.⁷⁷ Већ тада у помама за холивудским звездама није заостајала ни Краљевина Југославија. Када је умро Рудолф Валентино, за њим је патио цео Београд, све разгледнице са његовим ликом биле су распродате, а *Политика* је писала да је „наша златна омладина плакала више но о Видовдану када су се делила сведочанства са јединицама“.⁷⁸ Задивљеност овим холивудским глумцем показала је и Милена Павловић-Барили, остављајући иза себе његов портрет, настао 1927. године. На балу *Ноћ у Холивуду*, одржаном 12. фебруара 1930. године у Београду, београдске даме су се трудиле да гестом, изгледом и облачењем дочарају тадашње звезде Долорес дел Рио, Лилијан Гиш и Глорију Свансон, док су београдска господа покушавала да личе на Чарлија Чаплина и Сони Боја.⁷⁹

Обожавање филмских звезда настављено је и у социјалистичкој Југославији. Задивљености звездама додатно су, уз оно што су пружале са филмског платна, доприносили и детаљи из њихових приватних живота у замковима или огромним вилама са мермерним базенима и импресивним возним парковима.⁸⁰ Опчињеност филмским звездама учинила је да су оне с временом постале узори понашања, гестова, облачења, шминкања, њихања куковима, љубљења...⁸¹ На тај начин, пошто су холивудске звезде биле водеће светске звезде, амерички узори и модели транспоновани су, посредством филма, по целом свету.

Култ звезда наставио се, дакле, и у земљи са новом идеологијом, тако да су, нарочито од почетка педесетих, холивудске звезде поново постале идоли југословенске публике. Штампана је то подржавала и неретко охрабривала. О звездама су сензационалистички писали популарни часописи (највише *Филмски свет*), али и недељници који су претендовали на озбиљност, као што је био случај с недељником *НИН*. Посвећен сложеним политичким питањима, он је отворено показивао симпатије према Холивуду и свему што одатле долази, подржавајући обожавање звезда код својих читалаца, па је тако, на пример, донео типично таблоидни напис о глумици Џејн Менсфилд „чија је љубичаста кућа на самом

⁷⁷ Morin, Edgar, *The Stars*, New York-London 1960, стр. 12–13. (у даљем тексту: Morin, E., *The Stars...*)

⁷⁸ „Одјек смрти Рудолфа Валентина“, *Политика*, 29. август 1926, стр. 7.

⁷⁹ Вучетић-Младеновић, Радина, *Европа на Калемегдану. „Цвијета Зузорић“ и културни живот Београда 1918–1941*, Београд 2003, стр. 169.

⁸⁰ Morin, E., *The Stars...* стр. 16.

⁸¹ Morin, E., *The Stars...* стр. 166–167.

Сансет-булевару, и која се често купа у базену саграђеном у облику срца, са дном од хиљаду огледала“.⁸² И увид у рубрике, наслове и теме часописа *Филмски свет* шездесетих година показује колику су популарности имале филмске звезде у Југославији – „Драме Холивуда“, „Шта раде, Шта кажу – занимљивости из света звезда“, „За ваш албум“ (фотографије светских звезда), „Како се хране звезде“, „Откривамо тајне звезда“, а писало се и о холивудским паровима, њиховим разводима, скандалима, успонима и падовима.

Магичност холивудских звезда очљива је из броја у број *Филмског света*, чији су читаоци из целе Југославије, али и они „иза гвоздене завесе“, редовно и масовно тражили фотографије (посебно на насловној страни), адресе и детаље из живота познатих глумаца и глумица. „Најтраженији“ су били Марлон Брандо, Џемс Дин, Гари Купер, Одри Хепберн, Џон Вејн, Елизабет Тејлор... Водеће холивудске звезде добијале су знатан текстуални простор у штампи, па је тако у *Филмском свету* објављен фељтон о Џемсу Дину у 14 наставака.⁸³ Џемс Дин је био нарочито погодна личност за идентификацију, јер је био звезда која је, као митолошки херој или лик из бајке, градио своју судбину борећи се са суровим светом. Тај идол младих генерација био је сироче, радио најпрљавије физичке послове, све до првих представа на Бродвеју и снимања филма *Источно од раја*, после кога је стекао планетарну славу и статус холивудске звезде.⁸⁴ С тим херојем, који умире млад у свом поршеу, возећи 160km/h, највише су се идентификовали адолесценти у својој побуни против ауторитета, првенствено због његове улоге у филму *Бунтовник без разлога*, али и сви они који су сањали да, као Џемс Дин, из најнижег социјалног статуса досегну звездане висине. О идентификацији с том звездом сведоче многа писма читалаца филмских часописа, па је тако Борис Емерик из Сиска писао „Судбина Џемса Дина и моја у неку руку су сличне по томе што сам и ја несретан у љубави као што је био и он. ... Мој једини идол је Џемс Дин“, а да би додатно појачао утисак свог обожавања те филмске звезде, млади Сишчанин је навео да тренутно „његових слика имам 263 комада“.⁸⁵

Посебну пажњу у медијима имала је и Мерилин Монро, филмска звезда о којој је писано можда највише у 20. веку, па отуда не чуди запажање историчара хладноратовске културе Рајнхолда Вагнлајтнера да је управо захваљујући толикој њеној популарности доктрина Мерлин Монро обичним људима била далеко значајнија од Монроове доктрине.⁸⁶ У Југославији су читаоци шезде-

⁸² Петрић, В., „Холивуд више не постоји“, *НИН*, 15. јануар 1961, стр. 24.

⁸³ *Filmski svet*, br. 390-402, од 31. јуна до 13. септембра 1962. година.

⁸⁴ Morin, E., *The Stars...* стр. 121.

⁸⁵ „Film – očima naših čitalaca“, у: *Filmski svet*, br. 746, 17. април 1969, стр. 34.

⁸⁶ Wagnleitner, Reinhold, *Coca-Colonization and the Cold War. The Cultural Mission of the United States in Austria after the Second World War*, The University of North Carolina Press 1994, стр. 4.

сетих година могли да читају различите фељтоне о њеном животу⁸⁷, чланке о цени славе коју је морала да поднесе⁸⁸, али и о њеној трагичној смрти. Према томе, није чудно што су многе девојке маштале да стекну славу те диве (Бериса Диздар из Ливна је изјављивала: „Желела бих да будем глумица, макар моја улога била најбезначајнија. Мој идол је Мерилин Монро.“)⁸⁹, а њеној харизми нису могли да одоле ни мушкарци, о чему илустративно сведочи писмо читаоца *Филмског света* у коме наводи: „ММ је постала моја опсесија. Гледао сам све њене филмове. *Дај да се волимо* гледао сам девет пута, а овај последњи под називом *Мерилин Монро* гледао сам 21 пут. Цела соба ми је излепљена њеним фотографијама, а албуми су претрпани исечцима написа о овој најславнијој личности нашег столећа.“⁹⁰

Поред присуства у часописима, холивудске звезде су се на различите начине појављивале у свакодневици Југословена, па су се тако налазиле и на омотима *Крашових* чоколада (уз чоколаду *цинема* делиле су слике „љубимаца с филмског платна – 200 најмаркантнијих глумачких имена“)⁹¹, а разгледнице с њиховим ликовима продавале су се на киосцима широм земље. У жвакама *фаворит*, које је производила фабрика са Брача, појавила се једна од првих сакупљачких серија сличица са ликовима страних филмских звезда, које су се лепиле у албуме, а које су биле пресавијане око жвакаћих гума тако да их је требало размотати и оставити у некој дебљој књизи да би се исправиле. Једно сећање из детињства о начину исправљања тих сличица уједно је и метафора југословенског система, у коме су Маркс и Холивуд били могући: наиме, по сећању Горана Трибусона, необично учинковит у исправљању ових сличица показао се Марксов *Kanumal!*⁹²

Идеолошка комисија ЦК СКЈ често се бавила феноменом односа југословенске публике према звездама, али није доносила никакве одлуке којима би статус холивудских звезда у Југославији био промењен, или на било који начин оспорен или угрожен. Обожавање звезда било је нешто што се регистровало и анализирао, али не и нешто што се спречавало. У излагању о филмским везама са иностранством, Ото Денеш је, рецимо, анализирао како све страни филм утиче на гледаоца, нагласивши да људи мењају свој физички изглед у настојању да личе на омиљене јунаке и прослављене диве са екрана, „па су тако многе црнке постале плавуше а ла Џин Харлоу, риђокосе а ла Џинџер Роџерс,

⁸⁷ „Како сам се удала за Артура Милера“, *Илустрована политика*, III, бр. 68–72, стр. 23. фебруар – 22. март 1960; од броја 783, 1. фебруар 1968. у *Fилмском свету* је излазио фељтон о Мерилин Монро „Revizija jednog mita“.

⁸⁸ „Cena slave“, *Ekran 62. Revija za film in televizijo*, leto I, oktober 1962, št.1, стр. 42–46.

⁸⁹ „Film – očima naših čitalaca“, *Filmski svet*, br. 720, 17. oktobar 1968, стр. 35.

⁹⁰ „Obožavam Merilin Monro“, *Filmski svet*, br. 720, 17. oktobar 1968, стр. 35.

⁹¹ *Filmski svet*, br. 547, 24. jun 1965.

⁹² Tribuson, G., *Rani dani...*, стр. 55–56.

као што се још и наших дана многе шипарице безуспешно напрежу да постану југословенске Брижите или Мерилин, а њихови мушки следбеници Марлон Брандо или Грегори Пек⁹³. Подражавање филмских звезда утицало је и на еманципацију жена, што је власт поздрављала, те је тако у једној анализи Савета за кинематографију остало забележено да је управо захваљујући филму и подражавању звезда „прототип модерне жене са екрана у много чему постао прототип наших жеља, слободнијег и неконвенционалног живљења, већег поштовања и равноправног третмана“, захваљујући коме је и југословенска жена „све мање остајала недостижна фатаморгана са прорачунатим облицима 92-62-102, а све више постајала наш сапутник из аутобуса, дактилографкиња из предузећа, инжињерка из творница“⁹⁴.

Увид у садржаје седница идеолошких комисија и осталих партијских тела показује да су гласови против култа звезда били заиста ретки и усамљени. Један од таквих је био глас Бориса Иљенка, коме је сметало што штампа „намеће младим људима некомпетентне и морално-неадекватне личности, искључиво из редова звезда, врхунских спортиста, глумаца и певача“, па се питао зашто „забавна издавачка продукција не афирмише ’обичног’ радног човека, јунака свакодневних људских ситуација, као узор“. И он је увидео оно што је на први поглед уочљиво када се и данас погледа штампа из шездесетих година, а то је да је „холивудско-хермелинско друштво прототип људске среће у таквим написима.“⁹⁵ У ситуацији у којој су филмске звезде биле на биоскопским платнима, у штампи, у омотима чоколада, бомбона, жвака, на зидовима соба, али и у ситуацији где су неке од њих посећивале и Југославију, изгледало је да је сасвим нормално, чак и пожељно, имати их за узоре, и сањати о њиховим животима.

У подражавању звезда или јунака са филмског платна, најчешће је имитиран физички изглед. Већ педесетих година у моди је била фризура „гарзанка“, коју је после филма *Трамвај звани жеља* заменила „брандонка“⁹⁶, а жене су и шминком покушавале да дочарају изглед омиљених холивудских дива. Један од примера подражавања филмских звезда и утицаја америчког филма начином облачења, понашања и забављања био је везан за биоскопски хит шездесетих, за остварење *Доручак код Тифанија*.⁹⁷ Садржај филма, али и прелепа Одри Хепберн као Холи Голајтли, нису могли да оставе равнодушном југословенску публику, па је штампа доносила различите написе о њој, а приказивање *Доручка код Ти-*

⁹³ АЈ, 405 (Савет за кинематографију), С-28, Ото Денеш, Наше филмске везе с иностранством

⁹⁴ АЈ, 405, С-28, Југословенски филм – шта је то?

⁹⁵ АЈ, 114/1, Ф-71, Стенографске белешке са Седнице комисије за културно-забавни живот и друштвену активност омладине.

⁹⁶ Лучић-Тодосић, Ивана, *Од трокинга до твиста: игранке у Београду 1945-1963*, Београд 2002, стр. 116.

⁹⁷ *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961.

фанија и популарност коју је стекао, били су повод да се организује тематски маскенбал у београдској дискотеци *Код Лазе Шећера*, на коме су девојке имале фризури и муштикле као Холи Голајтли, и на коме су се посетиоци такмичили у знању реплика из тог филма.⁹⁸

Још снажнија идентификација била је са ликовима култног филма о младом гангстерском пару, *Бони и Клајд*,⁹⁹ које су тумачили Феј Данавеј и Ворен Бити. Сага о Бони Паркер и Клајду Бароу, који су за време велике економске кризе у Америци тридесетих година пљачкали банке по Тексасу и убијали, брзо је у Америци и Великој Британији, како је извештавала *Политика*, премашио све статистике о биоскопским посетиоцима.¹⁰⁰

Филм *Бони и Клајд* одразио се на различите видове популарне културе и свакодневице и у Југославији. На телевизији је рекламирана плоча са шлагером *Бони и Клајд* у извођењу Драгана Стојнића. Популарну нумеру *Бони и Клајд* за *Дискос* из Александровца снимила је и певачица Ивана Пандуровић.¹⁰¹ Још један шлагер *Бони и Клајд* снимили су Стјепан – Џими Станић (као Бони!) и Драго Диклић (као Клајд). У ТВ магазину Антона Мартија певачи у костимима Бони и Клајд су, „уз штектање машинских пушака, упадање у банке, извртање изрешетаних“, изводили своје музичке нумере.¹⁰²

Тај култни амерички филм утицао је и на моду тога времена. Одећа коју су носили Бони и Клајд била је изузетно популарна, тако да се Феј Данавеј у одећи из филма појавила на насловној страни *Њусвика* и *Харперс базара*.¹⁰³ На трагу писања тих америчких часописа, и југословенски часопис *Базар* је, у три узастопна броја, препоручивао моду инспирисану филмом *Бони и Клајд*. Модни креатор Чедомир Чедомир нудио је читатељкама моделе из тридесетих, као инспирацију „једног новог модног крика“,¹⁰⁴ рекламиране су и беретке у стилу Бони из салона *Лидија*,¹⁰⁵ а модели који би требало додатно да инспиришу гледаоце опчињене ликовима америчких гангстера, представљени су на две илустроване стране у тексту *Мода Бони и Клајд*.¹⁰⁶ И рубрика *Филмског света* у којој су читаоци слали своје синопсисе за аматерске филмове није остала имуна на феномен тога филма, па је тако читалац Драган Јанковић из Београда послао

⁹⁸ Интервју са Лазаром Шећеровићем, Београд, 20. новембар 2008. година.

⁹⁹ *Bonny and Clyde* (1967), г: Artur Pen.

¹⁰⁰ „Филм о насиљу“, *Политика*, 9. јануар 1968, стр. 9.

¹⁰¹ „У нашим продавницама“, *Илустрована политика*, XII, бр. 540, 11. март 1969, стр. 51.

¹⁰² В. С., „Бони и Клајд међу нама“, *Политика*, 13. јун 1968, стр. 8.

¹⁰³ Маширевић, Ljubomir, *Film i nasilje*, Zrenjanin 2008, стр. 110.

¹⁰⁴ Ч. Чедомир, „У потрази за стилем Бони и Клајд“, *Базар*, V, бр. 83, 30. март 1968, стр.

¹⁰⁵ „Беретке у стилу Бони и Клајд“, *Базар*, V, бр. 84, 13. април 1968, стр. 47.

¹⁰⁶ „Мода Бони и Клајд“, *Базар*, V, бр. 85, 27. април 1968, стр. 20–21.

сценарио за филм о лоповима Бони и Клајд, који пљачкају локалну банку, али и „Пекару Ранко“ и „касапницу“.¹⁰⁷

Популарност америчких филмова и идентификација омладине са јунацима тих филмова отворила је и у југословенском социјалистичком друштву учестало „западно“ питање утицаја филма на насиље младих. О могућим утицајима филма расправљало се у идеолошким комисијама, на партијским састанцима, али и у филмским часописима. Питање да ли су амерички филмови штетни за омладину, више партијске инстанце су углавном релативизовале. На Шестом пленуму ЦК СКЈ 1956. године Едвард Кардељ је, у том смислу, узео филм у одбрану, оцењујући да се прецењује значај филмова и стрипова као узрока омладинског криминала.¹⁰⁸ На истом пленуму и Петар Стамболић је „бранио“ филмове, истичући да „анкете које су извршене ту и тамо међу омладином која је начинила криминал, показују да је само један врло мали део међу њима уопште посећивао биоскопе или читао такву литературу“.¹⁰⁹ Филм је од оптужби да изазива насиље браћен и у штампи, па је тако наведено да се „може рећи да разни вестерн и авантуристички филмови не морају увек да представљају опасност за омладину. Међу вестернима има и оних који поседују одређене естетске и уметничке вредности, као што су *Тачно у подне*, *Шејн*, *Рио Браво...*“¹¹⁰ Очигледно је, судећи по куповини и приказивању америчких филмова, и по анализама идеолошких комисија, страх од њиховог лошег утицаја био спорадичан и пригушен, сасвим скрајнут од магистралних токова државне и партијске политике. Уосталом, управо су и из партије долазили гласови да филм не утиче лоше на омладину, те да је „у реду“ волети филмске звезде, које су биле чести гости Југославије, па и Јосипа Броза Тита, и имати идоле међу њима.

Холивудске звезде у Југославији

Промена југословенске спољнополитичке оријентације после 1948. године отворила је почетком педесетих година могућност пружања руке за сарадњу и страним филмским партнерима, чиме је започето доба интензивних копродукција са Западом.¹¹¹ Југославија је за тај вид сарадње имала многе предности везане, пре свега, за географски потенцијал земље – море, високе планине, пи-

¹⁰⁷ „На свој начин Бони и Клајд“, *Филмски свет*, бр. 686, 22. фебруар 1968, стр. 35.

¹⁰⁸ Марковић, Предраг Ј., *Београд између Истока и Запада 1948-1965*, Београд 1965, стр. 448.

¹⁰⁹ Павловић, Живојин, *Филм у школским клупама*, Зајечар 1964, стр. 29.

¹¹⁰ Тодоровић, Др Александар, „Садржај и порука црних филмова“, *НИИ*, 29. јун 1969, стр. 10.

¹¹¹ Опширније о копродукцијама у југословенској кинематографији у: Kosanović, Dejan; Tucaković, Dinko, *Stranci u raju*, Београд 1998. (у даљем тексту: Kosanović, D.; Tucaković, D., *Stranci u raju...*)

томе равнице и пустаре, старе градове за костимиране филмове, а све то још и уз јефтину радну снагу. Захваљујући тим предностима, до почетка осамдесетих година евидентирано је око 80 копродукција и чак 270 услуга у сарадњи са америчким и европским партнерима.¹¹²

Снимање копродукција допринело је томе да су Југословени неке од звезда којима су се дивили на биоскопским платнима, или о којима су читали у штампи, могли да виде и у својој земљи. Управо шездесетих Југославију су посећивале водеће личности америчке филмске глуме и режије.

Велики уметник којим је, кад је о посетама америчких филмских радника реч, почела седма деценија био је Орсон Велс. По сећањима Вељка Булајића, Орсон Велс је глумац према коме је Тито осећао нарочито поштовање, зато што је он „први значајнији човјек Америке међу умјетницима и јавним радницима који је још 1942. почео серију написа о издаји Драже Михаиловића“.¹¹³ У фебруару 1960. године *Филмска култура* писала је о његовом боравку у Загребу, због улоге у филму *Аустерлиц*, који је сниман у атељеима Дубрава филма.¹¹⁴ Захваљујући снимању тог филма, Орсон Велс је открио Југославију као својеверсну филмску меку, тако да је 1962. године у Хрватској снимао филм *Процес*, а 1964. био је део велике екипе филма *Марко Поло*.¹¹⁵ Он је у Југославији поново боравио 1967. године, када је на Хвару снимао филм *Критична тачка*. Штампана, жељна холивудских бизарности, бележила је да тај редитељ и глумац свако вече попије по 35 вискија, те да једе искључиво бифтек, „за доручак, ручак и вечеру“.¹¹⁶

У лето 1960. у Југославији је боравио и амерички глумац Џек Паланс, југословенској публици тада познат по улози у легендарном вестерну *Шејн*. Он је, у банатској равници, у сарадњи са Ловћен-филмом, снимао америчко-италијанску копродукцију *Монголи*. Његов бравак је у штампи дочараван и причом о његовом животу и бурном разводу.¹¹⁷

Захлађење односа са Америком током 1961–1963. изгледа да се одразило и на смањење броја долазака америчких звезда у Југославију, али и до негативног односа према њима, као што је био случај са Ричардом Видмарком. Тај амерички глумац је, после боравка у Југославији, где је снимао копродукцију *Дуги*

¹¹² Kosanović, D.; Tucaković, D., *Stranci u raji...*, стр. 110–111.

¹¹³ „Tito, pozorište, film“ (ур. Z. Filipović i D. Jovanović), *Teatron*, br. 24–26, Beograd 1980, стр. 148.

¹¹⁴ Sremec, Rudolf, „Orson Welles među nama“, *Filmska kultura*, br. 15, IV, februar 1960, стр. 40–44.

¹¹⁵ Kosanović, D.; Tucaković, D., *Stranci u raji...*, стр. 125, 151–152.

¹¹⁶ Лазаревић, С., „35 вискија Орсона Велса“, *Илустрована политика*, X, бр. 472, 21. новембар 1967, стр. 40; Kosanović, D.; Tucaković, D., *Stranci u raji...*, стр. 127.

¹¹⁷ Гајић, Ђ., „Црни револвераш у Београду“, *Илустрована политика*, III, бр. 94, 23. август 1960, стр. 7.

бродови, био пун речи увреда на рачун Београда („Гадио сам се Београда.“), па му је београдска штампа узвратила сличном мером – „он је дошао једноставно као бизнисмен, као серијски ’филмација’ чији је једини однос и облик односа према Југословенима надмоћан став доларског носиоца главне филмске улоге према статистима који се исплаћују у динарима“.¹¹⁸ Штампа је одмах довела у питање и његове глумачке квалитете, па је тако забележено да је играо махом „у другоразредним филмовима, и никад није достигао квалитете својих вршњака Берта Ланкастера, Грегори Пека, Вилијама Холдена, Глена Форда или Кирка Дагласа. Ни као глумац, а вероватно ни као човек“.¹¹⁹ Остаје, ипак, важна чињеница да је у читавој деценији искуство са Ричардом Видмарком било једино негативно искуство са неком америчком звездом у Југославији.

После те непријатне епизоде за време „захлађења“ односа са Америком, уследило је „помирење“, које се, такође, одразило на учесталост долазака америчких филмских радника у Југославију и на однос према њима. У години у којој је потписан Фулбрајтов споразум (1964), кроз Југославију су дефиловали познати амерички глумци и редитељи. Тада двоструки оскаровац, амерички глумац Ентони Квин снимао је у Југославији чувени копродукциони филм *Марко Поло*. Тај филмски спектакл, који је био француско-италијанско-југословенска копродукција, окупио је многе филмске звезде, између осталих и „европског Џемса Дина“ са америчком каријером Хорста Бухолца, Омара Шарифа, Орсона Велса...¹²⁰ Штампа се трудила да њиховом боравку да део холивудског гламура, нарочито издвајајући Ентонија Квина, и пишући о „шапату дивљења гостију хотела које се шири када се у ходнику или салонима појави тај високи и атлетски грађени 50-годишњак“.¹²¹ Велико интересовање медија изазвало је и гостовање Алфреда Хичкока у Београду у мају 1964. године. Прослављеног редитеља новинари *Илустроване политике* водили су у Римски бунар, где су му, уз причу о злочину који се десио у њему, нудили идеју за неки од његових филмова.¹²²

Године 1964. и Фред Цинеман, аутор култних филмова *Тачно у подне* и *Одавде до вечности*, проводио је одмор на Јадрану, а приликом своје „морске турнеје“ обишао је Пиран, Порторож, Сплит, Дубровник, Брионе и Загреб. У Дубровнику је те године боравио и прослављени оскаровац Вилијем Вајлер, редитељ *Најлепших година нашег живота*, *Бен Хура* и *Празника у Риму*.¹²³

¹¹⁸ Глушчевић, З., „Шта хоће револвераш Ричард Видмарк?“, *НИН*, 13. октобар 1963, стр. 12.

¹¹⁹ „Наш гост Ричард Видмарк“, *Филмски свет*, бр. 442, 20. јун 1963.

¹²⁰ Kosanović, D.; Tucaković, D., *Stranci u raju...*, стр. 127.

¹²¹ С. Лазаревић, „Сурови револвераш у Метрополу“, *Илустрована политика*, VII, бр. 272, 21. јануар 1964, стр. 32.

¹²² Ову причу искористио је касније Душан Макавејев за филм *Љубавни случај или трагедија службенице ПТТ* (1967).

¹²³ „Волим одрешене руке“, *Политика*, 7. август 1964, стр. 11.

Месец дана после његове посете, у Југославију је дошао и познати амерички глумац Џејмс Мејсн, који је глумио у копродукционом филму Авала-филма *Џингис-кан*.¹²⁴

Једна од значајнијих посета холивудских звезда Југославији шездесетих била је посета Кирка Дагласа.¹²⁵ Он је у Југославији, „у мисији добре воље“ боравио од 4. до 8. новембра 1964, а да је био један од америчких културних амбасадора, сведочи чињеница да је његов пут спонзорисао Биро за просвету и културу Стејт департмента.¹²⁶ Уочи посете, Кирк Даглас је изразио жељу да га прими председник Југославије Јосип Броз Тито, што је југословенски председник, осведочени љубитељ Холивуда, прихватио, па је до тог сусрета дошло на Брду код Крања. Задовољство посетом додатно је појачано оценом да „Даглас са великим симпатијама говори о нашој земљи“.¹²⁷ Током боравка у Југославији он је имао и сусрете са студентима и професорима Академије драмских уметности, јавни наступ у Југословенској кинотеци, вечеру са филмским радницима и конференцију за штампу у организацији Информативне службе САД.¹²⁸ У јануару 1965, у писму којим је захвалио Јосипу Брозу Титу за пријем, Кирк Даглас је замолио југословенског председника да њему и његовој жени пошаље фотографију са аутограмом (чиме је, парадоксално, филмска звезда Кирк Даглас, која је делила аутограме широм света, дала југословенском председнику до знања да га третира, такође, као својеврсну звезду). Штавише, када је добио Титову фотографију са аутограмом, отишао је чак тако далеко да му је у писму захвалности написао како ће „слика бити стално у његовој соби, и тако бити стални подсетник на предивну посету Југославији и на топлину и гостољубивост коју су тамо доживели“. У знак захвалности, Кирк Даглас је Титу, као обожаваоцу филмова, послао филмове *Спартак* и *Lonely and the Brave*.¹²⁹

Занимљив је био и долазак у Југославију Николаса Реја, редитеља култног америчког филма *Бунтовник без разлога*. Он је посетио Загреб због договора око могућег снимања југословенског филма.¹³⁰ Иницијативу за долазак Николаса Реја у Југославију дао је филмски продуцент Ратко Дражевић, чија је идеја била да тај амерички аутор у Југославији сними филм *Доктор и ђаволи*.¹³¹ Због

¹²⁴ „Џејмс Мејсн у Политици“, *Политика*, 19. септембар 1964, стр. 5.

¹²⁵ До тада је Кирк Даглас у Југославији био познат по филмовима *Стаклена менаџерија*, *Одисеј*, *20. 000 миља под морем*, као и по *Спартаку*, који у тренутку његове посете још није био приказиван.

¹²⁶ МИЈ, АЈБТ, КПП, I-3-а, САД, 1964–1968, Кирк Даглас моли за пријем.

¹²⁷ МИЈ, АЈБТ, КПП, I-3-а, САД, 1964–1968, Посета Кирка Дагласа.

¹²⁸ МИЈ, АЈБТ, КПП, I-3-а, САД, 1964–1968, Посета Кирка Дагласа.

¹²⁹ МИЈ, АЈБТ, КПП, I-3-а, САД, 1964–1968, Писма Кирка Дагласа Титу, 4. јануар и 30. март 1965. година.

¹³⁰ „Николас Реј режираће за Авала-филм“, *Политика*, 15. март 1965, стр. 9.

¹³¹ Амбициозно је било замишљено да у филму глуме Максимилијан Шел, Џералдина Чаплин и Џејмс Мејсн, а Реју су на располагању били и Борислав Михајловић Михиз као сценариста

тадашњих Рејових проблема са алкохолом и наркотицима, пројекат није остварен до краја, али је у сећањима људи на то време остао црвени порше који је, захваљујући гостовању ове звезде, изазивао пажњу на улицама самоуправно-социјалистичке земље.¹³²

Гостовање Берта Ланкастера 1968. у Југославији посебно је занимљиво, јер је попримило обележје правог холивудског скандала, достојног писања таблоида. Популарни амерички глумац је у Југославији снимао филм *Чувари замка*, у режији Сиднија Полака, у југословенско-америчкој копродукцији.¹³³ Његов боравак привлачио је пажњу тадашње штампе, и о њему је писано као о размаженој холивудској звезди,¹³⁴ али је скандал до кога је дошло у Клубу књижевника у Београду учинио да и југословенска престоница, макар на тренутак, личи на Холивуд. Наиме, како је писала *Политика*, „негде око пола ноћи, у Клубу књижевника догодио се скандал. Супруга чувеног филмског глумца Берта Ланкастера ударила га је посред главе бокалом за вино, чији су се парчићи разлетели по сали. Берта Ланкастера је облила крв, али ни то није зауставило разјарену супругу. Поново је насрнула на њега, али је добила такве батине да их вероватно никад неће заборавити“. Према писању *Политике*, разлог тог сукоба била је Сузана Вајд, бечка глумица и манекенка,¹³⁵ док је, по сећању Лазара Шећеровића, до сукоба супружника дошло због београдске глумице Зорице Гајдаш.¹³⁶ У сваком случају, тај догађај је силно забавио београдску јавност, и препричаван је као прави холивудски скандал.

Гламур достојан Холивуда био је виђен и на премијери филма *Битка на Неретви*, на којој су присуствовали и главни глумци из иностранства – Сергеј Бондарчук, Јул Бринер, Силва Кошчина, Харди Кригер, Курт Јиргенс, Франко Неро, Ентони Даусон и Орсон Велс.¹³⁷

И Титова задивљеност Холивудом, америчким филмом и дружењем са филмским ствараоцима извесно је додатно „појачавала“ општу занесеност звездама, а давала је и неку врсту легитимитета „народној љубави“ према филмским глумцима и глумицама. Зато није случајно што је, приликом Титове званичне посете Америци 1971. године, југословенском председнику уприличен сусрет

и Александар – Саша Петровић и Бахрудин – Бато Ченгић као асистенти редитеља. (Kosanović, D., Tucaković, D., *Stranci u raju...*, стр. 153)

¹³² Kosanović, D.; Tucaković, D., *Stranci u raju...*, стр. 153.

¹³³ Кисић, С., „Новосађанин Ланкастер“, *Политика*, 19. јануар 1968, стр. 8.

¹³⁴ Лазаревић, С., „Ко се боји Берта још“, *Илустрована политика*, XI, бр. 485, 20. фебруар 1968, стр. 28–29.

¹³⁵ Јанићијевић, С., „Скандал на холивудски начин“, *Политика*, 10. мај 1968, стр. 10.

¹³⁶ Интервју са Лазаром Шећеровићем, 20. новембар 2008. година.

¹³⁷ МИЈ, АЈБТ, КПР, II-6-ц, Белешка у вези са премијером филма *Битка на Неретви* и сусретом друга Председника и другарице Броз са протагонистима филма, 27. новембар 1969. година.

са водећим личностима Холивуда, Кирком Дагласом, Чарлтоном Хестоном, Рокком Хадсоном, Ширли Меклејн, Карлом Малденом и Ли Марвином.¹³⁸ Остаје отворено питање да ли је Титова склоност према филму, посебно америчком, утицала на то да се народу омогући уживање у холивудској продукцији и да, као и председник земље, обожава холивудске звезде.

Потпуна доминација америчког филма у шездесетим годинама, и укупне кинематографске прилике у Југославији, потврђују да су, и у том делу југословенско-америчких односа обе стране, иако вођене различитим побудама и различитим циљевима, биле на добитку – Америка је својом холивудском извозном робом мењала југословенско друштво, американизовала га, и чинила да амерички начин живота постане део југословенског сна, а југословенска страна је пружала свету прихватљиву слику о себи, слику демократске државе, у којој је могуће гледати *Др Стренцлава* или *Руси долазе*. На добитку су, коначно, били и грађани, јер су, захваљујући политичким интересима Америке и Југославије, могли да, задовољавајући своје културне и забавне потребе и интересовања, живе живот налик на животе људи у развијеном, богатом, уређеном и демократском свету, односно да различите облике америчког и холивудског сна сањају на југословенској јави.

¹³⁸ Jakovina, Tvrkko, „Tito i Nixon. Kako je pripreman i što je značio Titov posjet Washingtonu 1971.?” у: *Historijski zbornik*, LV, Zagreb 2002, стр. 188–190.

Summary

Radina Vučetić

Americanization of everyday life of the Yugoslav film during 1960-es

During 1960-es, American film was ubiquitous in the Yugoslav cinema, both as part of American Cold War propaganda, and as part of the Yugoslav propaganda, by which Yugoslav government wanted to show how the system was liberal in this country between East and West. In this decade, American film dominated Yugoslav cinema repertoire, imports of American movies was much higher than imports of films from other countries. It was written a lot in the press about it. This made Yugoslavs adore Hollywood stars, finding role-models among many of them. Owing to the fact that the Yugoslav regime was open to Western culture, especially to the American film, but also owing to the propaganda of both countries, many American stars Yugoslavia during Cold War. Some of them were hosted by President Tito himself. Exporting its films, thus exporting its culture and view of the world, America has influenced Yugoslav society. At the same time Yugoslav government had sent to the West the image of a democratic state, in which it was possible to see the cold war film with explicit anti-Soviet messages.