

Predrag J. Marković
Magdalena Mraković-Čurčija

*YUGOSLAV AND SERBIAN IDENTITY OF BELGRADE CITIZENS AS REFLECTED
THROUGH PERSONAL GIVEN NAMES*

Summary

The authors analyze given names as an indication of national (Serbian) or supranational (Yugoslav) identity. Adherence to Serbian or Yugoslav identity was measured by the frequency of Serbian i.e. Yugoslav names. Distinction has been made between transparent names (Jugoslav, Srboљub), which incorporate the name of the nation/state, and nontransparent names, whose meaning relates to geography or history of Yugoslavia or Serbia. In addition, there are traditional and modern national names. Among Serbian national names traditional transparent names are completely disappearing. In the group of Yugoslav names, transparent names Jugoslav (female: Jugoslava) gradually disappear since Tito's death. While Tito was alive, both transparent and nontransparent Yugoslav names were much more frequent than all Serbian names. Their greatest frequency occurred between the late 1950s and early 1970s. Serbian names outnumber Yugoslav only after 1986, but mostly include modern Serbian names (Vuk and Stefan). The frequency of the female Serbian name Milica, popular at all times, increases at about the same time.

Милица Комад

УДК 351.751.5:791.43-2(497.1)“1960/1970”

О филмском укусу партијских идеолога 1963.

ЈЕДНА ЕПИЗОДА ИЗ КУЛТУРНОГ ЖИВОТА КОМУНИСТИЧКЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

АПСТРАКТ: Источноевропски комунистички манир бункерисања филмова зајочео је у Југославији 1963. године забраном шри и грана и неколико документарних филмова. Како се држава „бранила“ од опасности какав је филм и шта је 'неприкладним' филмовима замерала – шта је овог рада.

Почетком шездесетих година двадесетог века први пут у социјалистичкој Југославији зачео се сукоб у сфери културе. Тада су изражене противречности између културног стваралаштва и политичке праксе. Док су сукоби на релацији уметност – политика до тада били спорадични и „конструктивно“ решавани, они у првој половини шездесетих добијају много заостренији вид и често се окончавају административним мерама.¹

Културна политика послератне Југославије попримала је наизглед све либералније обележје. Међутим, када се пажљиво анализирају садржаји прокламоване слободе у стваралаштву, види се да су границе те слободе биле прилично скучене. На једној страни, истакнути су захтеви за уметношћу која одсликава реалност и наглашена је њена друштвена улога. На другој, појачана је критика дела која управо тај захтев почињу да испуњавају.² Савез комуниста (СК) ниједном се није одрекао улоге арбитра када је било у питању идеолошко вредновање културног стваралаштва, колико год да је била толерисана слобода форме. То „право“ остајало је као претња слободи стваралаштва и као погодно средство за интервенцију у случају унутрашње или спољне политичке потребе. Таква потреба заиста се указала крајем 1962. године, па је настала серија чувених Титових говора о уметности и култури.³ Та интервенција добија још

¹ О томе видети у: Р. Пековић, *Ни рај ни мир*, Београд 1986. год., и Д. Бошковић, *Стиновиница у стору*, Београд, 1981.

² *Истио*.

³ У науци постоји мишљење (проф. А. Митровић) да је цела Титова акција била, у ствари, уступак Хрушчову на споредном плану какав је био културни, не би ли се ускратили уступци у важнијим политичким питањима. Ова могућност је још извеснија када се зна да је после 1963. године

већи значај када се има у виду да је Тито ретко јавно говорио о питањима која се тичу уметности.

Током децембра, јануара и фебруара 1962/1963. Тито је одржао четири говора – сви су били посвећени критици модерне уметности. „Стање у нашем културном и морално-политичком животу није онакво какво бисмо жељели да буде и какво би одговарало нашој социјалистичкој заједници. Нарочито у књижевности и умјетности уопште, има много чега туђег, неспојивог са нашом социјалистичком етиком (...). То су разне декадентне појаве, унешене извана.” За такво стање у култури Тито је окриво „јалове интелектуалце, који нарочито у литератури, сликарству и филму (...) лебде негде ван наше социјалистичке стварности. Они хоће нешто ново (...). Они се одушевљавају страном декадентном умјетношћу и литературом...”. Осудио је уношење „туђих схватања у наш друштвени живот” и „антисоцијалистичке појаве” које се правдају демократијом.⁴

На Титове речи, по уобичајеном сценарију, активирао се цео партијски апарат. Током 1963. године на више политичких скупова осуђиване су „негативне” појаве у култури. О замашности те активности сведочи податак да је у раздобљу јануар–април 1963. године било одржано 45 састанака органа друштвено-политичких организација, друштвених организација и управних и самоуправних тела и да су на сваком разматрана питања из области културе и уметности.⁵ Наравно, партијско чланство је, без изузетка, у свему подржало правац задат говорима њиховог генералног секретара. И на састанцима републичких ЦК током пролећа 1963. године испољена је партијска монолитност у концепту културне политике. Усамљени су били случајеви разилажења или неслагања са задатом линијом. Ипак, стиче се утисак да су биле пренаглашене негативности у уметничком стваралаштву и култури уопште. Слика која се формира на основу расправе са тих састанака представља негативан биланс пређеног пута.

На партијским састанцима је било изражено незадовољство интензитетом идеолошке и политичке активности комуниста. „Ја сматрам да смо се ми комунисти мало изгубили пред новом сликом ситуације, где слободно расту нове снаге, млађе снаге, где се (...) рађају нове појаве и нови друштвени односи”.⁶ Зато је, декларативно, затражена „доследнија борба против разних застрањивања и идејно туђих схватања, неприхватљивих са становишта изградње социјалистичких друштвених односа.”⁷ Ти политички скупови дали су опште смернице новој културној политици за 1963. годину. Истовремено, партији су нарочито инсистирали на слободи стваралаштва и истицали њен значај у социјалистичкој Југославији.

неочекивано напуштен најављени оштри курс у културној политици и када је, од 1964, наступио период релативне либерализације у култури.
О томе видети: П. Марковић, *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Београд 1996, 344–345.

⁴ Цитирано према: П. Марковић, нав. дело, 337.

⁵ Архив Југославије, Фонд Централног комитета Савеза комуниста Југославије (АЈ, ЦК, СКЈ), VIII/II/2–в–174, стр. 75–88.

⁶ АЈ, ЦК СКЈ, VIII, II/2–в–179, К–12, стр. 73–74.

⁷ *Исто*, стр. 76.

Управо око тог феномена дошло је до сукоба између политичара и уметника. И једном и другом схватању полазиште је био Програм СК који прокламује ту слободу. Ствараоци су је схватили као гаранцију за немешање државе у уметност, за равноправност свих праваца, за могућност испољавања индивидуалног, дубоко унутрашњег уметничког доживљаја. На другој страни, комунисти су остајали доследни својој идеологији. Декларисали су се за слободну уметност, али на практичном плану и те како су је ограничавали. „Када слобода није изборена већ дозвољена, онда се никад не зна докле је дозвољена.”⁸

Када са општег културног плана пређемо на неки микроплан – то је у овом раду филм – онда тај проблем постаје још уочљивији.

Оно што се дешавало у послератној југословенској кинематографији било је уклопљено у општи културни развој.⁹ Политика је налагала теме. Фаворизовани су спектакли из револуције и ратних дана, за које се званично тврдило да су визуелни споменици од посебног друштвеног интереса. Филмови са актуелном тематиком, са становишта званичне културне политике, нису били сасвим пожељни. Међутим, то не значи да таквих тема није било. Ипак, евентуална критика савременог друштва требало је да има „меру” и да не разголићује односе до краја.

Ствари су се промениле почетком шездесетих година, када улазе у „моду” европски филмови „Новог таласа”. Занимљиво је да 1961. године скоро половину увезених чине филмови француске и италијанске продукције. Жанровски, најдоминантније биле су друштвене драме (чак 62 од 130 увезаних филмова).¹⁰ Таква кретања инспирисаће, природно, и домаће филмске ауторе да се окрену реалном животу.

Истовремено, на периферији југословенске филмске позорнице се почетком шездесетих појавила нова генерација младих стваралаца, која је донела темељит преокрет у филмском стваралаштву.¹¹ Није било говора о томе да се нешто у југословенском филму поправља, усавршава или благо преображава. Желео се сасвим нови филм. Ти млади људи нису пристајали ни на какве компромисе и због тога ће њихови филмови доћи у „сукоб” са државом.

Ти авангардни синеасти били су, углавном, студенти ликовне академије и психологије. Истовремено, снимали су филмове по кино-клубовима.¹² Тако је, у духу њихових схватања, у кино-клубу „Београд”, настао омнибус-филм „Град” аутора Живојина Павловића, Марка Бапца и Кокана Ракоњаца у продукцији „Сутјеска филма” из Сарајева. Убрзо, због неких унутрашњих разлога, та филмска кућа пријавила је државном тужиоцу дело које је сама произвела,

⁸ Ж. Стојковић, *О једном ћушању у књижевности*. Поводом текста М. Ђиласа *Размишљања о разним питањима*, Београд 1951, 6.

⁹ П. Волк, *Повраћац у будућности*, Београд 1994, 68–69.

¹⁰ П. Марковић, нав. дело, 452; Занимљива је промена биоскопског материјала у односу на претходни период. О томе видети: Н. Борђевић, „Београдска кинематографска свакодневица 1950. године”, *Годишњак за друштвену историју*, 1–2/1996, 109–116.

¹¹ П. Волк, нав. дело, 65–91.

¹² Б. Тирианић, „Паралелна историја југословенског филма (2)”, *НИН*, 18. мај 1986, 54–57.

тражећи његову забрану. Истовремено, заплена је и копија филма која се налазила код аутора у Београду.

Како је и почео, случај је текао у низу апсурдних и комичних потеза који добро илуструју функционисање југословенског државно-правног апарата. Тако, окривљени редитељи уопште нису били позвани на суђење. Даље, разлози због којих је филм забрањен изнети су у судској пресуди која је препуна апсурдних тврдњи и која је због тога провоцирала најразличитије коментаре. Сама пријава којом је афера покренута документ је од таквог значаја да га треба трајно сачувати.¹³ Филм „Град” је Окружно јавно тужилаштво у Сарајеву 13. августа 1963. године забранило за јавно приказивање.¹⁴

Судбину филма „Град” до краја 1963. године ће поделити још два играна филма и неколико документарних филмова. Поводом тих афера заседао је и сам врх идеолошког апарата.

У Комисији за идеолошки рад Централног комитета Савеза комуниста Југославије, 14. децембра 1963. године одржан је састанак с групом филмских радника – комуниста, где се разговарало о идејним проблемима домаћег филма. Састанку су, осим десетак истакнутих филмских радника из свих република, присуствовали највиши партијски функционери из Комисије за идеолошки рад.¹⁵ Иницијатива Идеолошке комисије (ИК) била је двоструко условљена. С једне стране, уклопила се у ширу акцију разматрања југословенске културне политике у 1963. години. С друге, била је практични резултат те политике и резиме филмског стваралаштва за ту годину. Дан уочи састанка учесници су за само неколико сати погледали неколико филмова „проблематичних” у погледу идејне садржине и већ забрањених за јавно приказивање.

Филмофилски манир који подразумева гледање по неколико филмова на дан није споран. Али када је он у функцији задатка једног високог државног тела које треба да коначно оцени њихову вредност, онда обавезује на темељитост. У питању су били следећи филмови: 1) поменути филм *Град*, групе аутора; 2) играни филм *Повраћак* аутора Живојина Павловића и 3) играни филм *Човек из храсинове шуме* Миће Поповића.¹⁶

У програму СКЈ стоји: „Филм је уметност од посебног значаја за југословенско друштво и зато он не може да се развија изван оквира живота заједнице народа.”¹⁷ У духу Програма је била судска пресуда филма „Град”. Приказивање тог филма забрањује се зато што „...поменути филм у првој прици

¹³ Текст ове пријаве целини је донео часопис *Дело* у децембру 1963. године, у оквиру текста Д. Бурковића са насловом „Процес”, 1495–1530.

¹⁴ Треба напоменути да је случај филма *Град* био својеврстан шок за београдску културну јавност. Анкета коју је међу јавним личностима спровео часопис *Гледишта* показала је запањеност таквим насилним административним мешањем у културу; Видети *Гледишта* бр. 8/1963.

¹⁵ АЈ, ЦК, СКЈ, VIII, II/2–в–1979 (1–3) К–12, стр. 195; сем осталих, на седници су били и Вељко Влаховић, Милентије Поповић, Буро Кладарин, Јанез Випотник и др.

¹⁶ АЈ, ЦК, СКЈ, VП, II/2–в–179 (1–3) К–12, стр. 5; на седници се говорило и о неколико документарних филмова који су такође били бункерисани. Њима су се много мање бавили и мањи им је значај дат у јавности. Зато се овај рад њима готово и не бави. Ипак, поменућемо их на овом месту зарад солидарности због заједничке судбине. То су филмови: *Кафана* ред. К. Шканате, *Задушнице* ред. Д. Лазића, *Парада* ред. Д. Макавејева и *Ресни човек* ред. В. Криста.

¹⁷ Цитирано према П. Волк, *Историја југословенског филма*, Београд, 1986, 77.

живој приказује бесмисленим, а љубав своди на физичко бесмислено иживљавање, у дружој прици ипак њер приказује живој бесмисленим, а личности доктор Славка бизарним ишћом, председником кинематографске Југославије, који ради за комунисте и чија је срчана болест резултат службе у комунизму и да се ради о лицу на одговорном положају, да би у притој прици југословенски град приказли у негитивном свјетлу, ипак да се ишћавља ишћавље да ли се ишћавља у ишћом граду живјејши, који је ишћолико негитиван да су кафане иуне антидруштвених ишћова, да се живој у граду одвија у знаку морбидне сексуалности и хулиганске младежи кроз који јунак ириче, мрачно расположени инвалид, пролази иззубљен, мрачан, и остављен од људи, на рубу иесимистички обојене ирвалије, ишћо је све очистио у суицидности са нашом друштвеном стварношћу и ишћо је све очистио сачињено са ишћенденцијом да друштвени развићак социјалистичке Југославије ирикаже негитивно, чиме се изврше наша друштвена стварност и шире идеје иројивно нашем друштвеном креићању.”¹⁸

Ово опширно образложење нуди и читав инвентар непожељних тема. Бранећи филму *Град* право на постојање Дејан Бурковић је дао, вероватно, најдуховитији одговор на цитирану судску замерку:

„Да ли судско веће (...) сматра да би се друштвени развићак социјалистичке Југославије ириказао иозицивно, у складу са нашом друштвеном стварношћу и у духу идеја сагласних са нашим друштвеним креићањем, ако би се снимео филм у коме јунак ириче, свјетло расположени инвалид, у живој граду који се одвија у знаку здраве сексуалности једне злајне младежи, у кафанама иуним друштвених ишћова – радосно налази себе на рубу оишћимистичке обојене ирвалије? Да ли судско веће жели да види друштво у коме бизарни ишћ, председник стваре Југославије, лечи своју срчану болест иправо захваљујући ишћо ради за комунисте? Желе ли да виде смислени љубавни живој у коме нема бесмислено физичко иживљавање?”¹⁹

Кључна замерка филмовима *Град*, *Повраћак* и *Човек из храсинове шуме* била је да нису у складу са стварношћу.²⁰ Тако је преовладало мишљење да филм Ж. Павловића „*Повраћак*” – једна прича из београдског подземља – представља „чист ужас и ординарну лаж, да то што филм приказује нигде не постоји, јер, уосталом, сви знају како у Београду нема криминалног подземља...” Иначе, овај филм тешко да је могао да избегне судбину филма „*Град*”. Будући да је Ж. Павловић био један од аутора филма „*Град*” коме се већ судило, било је довољно да његов самостални, још недовршени филм „*Повраћак*” буде бункерисан. Ипак, чланови ИК „потрудили” су се да тај филм погледају и сами се „увере” да је његов садржај „имагинаран”. То што су гледали несинхронизовану верзију *Повраћака*, није их омео да ударе по филму, јер се, према речима Вељка Булајића, и „из слике виде неке ствари.”²¹ Прекретницу у светској кинематографији, какву је представљала појава тона на филму, југословенски комунисти су, за ту прилику, занемарили.

¹⁸ Цитирано према наведеном фелтону у *НИН-у*, 55.

¹⁹ Д. Бурковић, „Процес”, *Дело*, бр. 12, 1963, 1499–1500.

²⁰ АЈ, ЦК, СКЈ, VIII, II/2–в–179 (1–3) К–12, стр. 194.

²¹ Исто, стр. 22.

Погледи ИК могу да се оспоре са више становишта. Прво се односи на замерку да филмови не одражавају домаћу стварност. Међутим, политичаре је демантовала сама стварност. Догодило се, игром случаја, у време суђења филму „Град” да су новине донеле извештај о убиству љубљанског пуковника Мирослава Ремшкар, које је без разлога, на сред улице, изршио извесни Рамо Диздаревић (због чега је осуђен на смрт).²² Само тај случај, међу многим другим, званично непознатим, показао је да су догађаји које су изнели на светлост дана „окривљени” филмови не само могући већ су и у оквирима исте те стварности.

Друго становиште се тиче самог „смысла уметности”. По једном мишљењу са седнице: „У филмовима овакве врсте (...) избегнути је сваки унутрашњи сукоб, било какав конфликт који изражи разрешење, избегнути је свако сиварно, изнутра моћивисано креишање (...) Наиме, хоћу да кажем да без риџорозног одређивања шта филм треба да даје, ипак постоје неки кријеријуми који морају да буду пошка свих наших захтева и према филму и према уметности.”²³

Међутим приликом вредновања ставова са седнице ИК стално се мора имати на уму да су њих заступали политичари или уметници са јасним идеолошким опредељењем. Зато их не треба посматрати са становишта естетике или филозофије уметности, већ са идеолошког становишта. Због „идејне неподобности” поменути филмовима одречена је свака уметничка вредност. Према речима редитеља Вељка Булајића, „у филму као ни где другде, неистина не може коегзистирајући са озбиљним уметничким нивоом.”²⁴

Идеје које су дошле до израза у тим филмовима говорници су повезивали са општим идејним „скретањима” у југословенском друштву. „Те филмове и неке друге који су интересантни са становишта идејних креишања, не могу другачије схватити сем као извесан концентрисан израз идејних креишања у дужем периоду у већем делу уметничке и културне делатности код нас. То је концентрисан израз извесних девијација, извесних струјања, креишања, схватања присућних и у нашој филозофској мисли и у схватању неких наших економиста, појава у нашој литератури и у нашој позоришној уметности и у нашој публицистичкој уметности,” коментарисао је један од учесника седнице.²⁵

Новине које су се десиле у југословенском филму почетком шездесетих година политичко вођство је уклапало и у савремена западноевропска духовна кретања, стављајући при том, домаћем стваралаштву етикету имитације. „Као други екстрем јавило се епигонство и помодарство у некријичком прихватању и преношењу одређених естетских форми и филозофских постојавки, које, настале на изворном тлу, имају свој смисао и оправдање, а пресађене остојају само као доказ о нечијим заблудама или стваралачкој немоћи”, чуло

²² Гледишта, 8/1963, стр. 74.

²³ АЈ, ЦК СКЈ, VIII, II/2-в-179 (1-3), К-12, стр. 63-64.

²⁴ Исто, стр. 14.

²⁵ Исто, стр. 32; Ова „девијантна струјања” заиста су била саставни део блиске прошлости, али и свакодневнице шездесетих година. Књижевне полемике између модерниста и реалиста вођене су двадесет година, а тичале су се израза, уметничких метода и идејних концепција. У области филозофије, Бледски конгрес југословенских филозофа и социолога 1960. и научни скуп „Маркс и савременост” 1962. године, нагостили су нове могућности перцепције марксизма. О томе: Р. Пековић, нав. део, 299-300.

се у расправи.²⁶ „То је вид некријичког преношења савременог и модерног правца француског филма или Антионијевог италијанског филма (...) што је тема усамљености човека Бергманових филмова”, проговарао је један стручнији глас међу учесницима. „Њихово дејство на нас врло је јако, јер су у питању врло снажни таленти и јаке индивидуалне креативне личности које су својим оригиналним достигнућима успеле да делују на интелектуалце, па и на публику широм Европе. То најомињем због тога што клима у којој они делују је клима разних социјалдемократских, хришћанскодемократских варијанти и одраз разних филозофија, Сартирове 'кријичке дијалектике' – за коју је Нови талас нејосредно највише везан.”²⁷

Жестина којом су се критичари наведених ауторских филмова обрушили на оно што је „западно” у њима, или би могло да има корене у „западњаштву”, потпуно је било на линији коју је формулисао југословенски председник говорећи о култури у зиму 1962-1963. године. Овде добија смисао теза да би заокрет у југословенској културној политици 1963. могао да буде нека врста компромиса према Совјетима, релативно мали уступак на релативно небитном пољу, са становишта неке дугорочније спољнополитичке потребе. Тим пре када се зна да је већ 1964. године у култури напуштена критика дела која су налазила узоре на Западу.

Једна од замјерки била је и да су „садржаји тих филмова садржаји о страву који је ушао у савременог човека у ово време... што је усамљеност која има корена у шехнизацији, у проблемима који долазе свуда у свету са све вишим стандардом, са атомизацијом друштва кроз све ужу специјализацију.”²⁸

Комунистичка идеологија, чије је филозофско упориште у марксизму, тешко да је могла да се 'помири' са основама егзистенцијалистичке филозофије, потцењујући вредност свакодневног обичног живота, одузимајући јединки право на његов унутрашњи свет, и тако доводећи у питање своје хуманистичке поставке.

Неки од учесника расправе истакли су да је и домаћа штампа, односно филмска критика, донекле допринела „идејним лутањима” и „негативним” појавама у домаћем филму. Редитељ Вељко Булајић је сматрао да неки критичари иду сувише далеко у „форсирању тежње” да „по сваку цену” буду другачији један од другог.²⁹ Вељко Влаховић, у сличном стилу, говорио је о „сиромаштву углова” из којих се посматра једно дело. „Ако ујоредимо естетичке кријеријуме у прихватању филмског дела са бојасивошћу збивања и живошћу, онда видимо да је скућеност у гледању на проблеме оголила суштинину, да недовољно васпишава естетски укус, не помаже ни ствараоца ни друштво у сагледавању ширих појава.”³⁰

Овде поново долазимо до критике идејног концепта филмова. Анализирајући један документарни филм (Кафана), Вељко Влаховић је као

²⁶ АЈ, ЦК СКЈ, VIII, II/2-в-179 (1-3) К-12, стр. 24.

²⁷ Исто, стр. 55.

²⁸ Исто, стр. 85-86.

²⁹ АЈ, ЦК, СКЈ, VIII, II/2-в-179 (1-3) К-12, стр. 202.

³⁰ Исто, стр. 99-100.

главну замерку изнео да у њему „нема ничеџ југословенскоџ” и „да се не може осејити дух земље, народ који у њој живи; (...) он може да преиштра оишше-људске теме које су заједничке у чиишавом свеиу, али мора да да сиецифичности нашеџ друштва. Без тоџа нема вредности на филму.”³¹ Од филма се, даље, тражи да на јасан начин „одељује лоше од доброџ”, како би се отклонила свака евентуална гледаочева дилема. Такав став, осим што потцењује моћ расуђивања филмске публике, још више потцењује и обезвређује филмску уметност и њене творце. Тај партијски захтев је овако прецизиран: „Филм мора са свим људима да се дружи и да их покаже, али кроз веру у човека, а не џубљењем вере у човека. Та вера у човека мора да буде доминантна, џа макар био бишанџа, лоиов, лакшци, камелеон. Све ие људе иреба показати и иио иако да човек када гледа ие бишанџе на филму зна да ће суира биши добри људи.”³²

Истовремено, објављена је и „борба” против „човекове и друштвене неискрености”. Објашњавајући која се врста искрености од уметника захтева, Вељко Влаховић је утврдио како: „То није истовесити иред олиаром и иошом. Не може биши индивидуалне искрености, искрености оиуђеноџ човека, човека у љуштури, који је одвојен од друштва... Посиоји иеза у филмској есиешци, иа и у есиешци, да иреба биши искрен иред олиаром уменишци. За мене је иио иденитично са црквеним олиаром, јер не иосиоји олиар уменишци одвојен од друштва.”³³ У покушају да оправда сопствено становиште, председник ИК уплео се у разраду тако сумњивих појмова какав је појам искрености или појам искрености у уметности. У једном свом излагању отишао је толико далеко да је, затраживши борбу против „филмских Пастернака”, оспорио признатом књижевнику и Нобелову награду за књижевност.

Говорећи о филму Миће Поповића *Човек из храсиове шуме*, један учесник седнице (уредник листа *Социјализам*) означио га је као „шунд продукцију” – због теме која је „бизарна и морбидна”, због „вулгарне конструкције” на којој је реализована, због тога што „није потребно да ову тему на овакав начин екранизујемо данас.” Помислио је да таленат може да се стекне идеолошко-политичком подобношћу: „Ако се већ неко одлучи да је обради уменишци, или се мора обрадити изванредно италениовано, чак можда џенијално, или никако. Ако се обради овако како је иио учињено у овом филму... онда је друштвена ииеша од иројекције филма велика.”³⁴

Као филмски редитељ, овај наш признати сликар свежим и оригиналним идејама обогатио је домаћи филм. У свом филмском првенцу *Човек из храсиове шуме* желео је да, разрађујући проблем апсурдности егзистенције једног суровог убице у најцрњим данима рата, проикне камером у његову подвест. У тим скровиштима људске психе тражио је објашњења за монструозне злочине. Не и оправдања. Тако у филму налазимо објашњење Максимовог (главни лик) порекла и упознајемо се са условима у којима је дошло до изопачење његове свести. Мића Поповић је покушао да проикне у стања која су други избегавали.

³¹ *Истио*, стр. 102.

³² *Истио*, стр. 102.

³³ *Истио*, стр. 105.

³⁴ АЦЈ, ЦК, СКЈ, VIII, II/2–в–179 (1–3) К–12, стр. 150–151.

Један учесник се седнице видео је такав метод као соцреалистички, само постављен на супротном полу. „Дела соцреализма у оном иериоду који је био експиреман – Ждановски, иосмаишрала су друштвену сиварности кроз ружичасте наочаре, а овде имамо иосмаишрање сивари кроз црне наочаре. Значи, суириона џрешка, али џрешка истоџ нивоа и истоџ илана.”³⁵

Овај филм покренуо је многа питања. Једно од најинтригантнијих било је – колико филм који „убија веру у човека, угрожава наш хуманизам.” Оно што тај и остали забрањени филмови и нуде оцењено је као „псуедохуманизам” или „ахуманизам”, јер „фиксирају црно у животу”, и тиме им је одречена било каква хумана, људска вредност. „Метод фиксирања црноџ у животиу (...) има идејне основе у иреишосишавци некоџ аириорноџ, метиафизичкоџ, зла у човеку (...). Само са аиешкиа иакве концепције моџу се најраишци филмови који на овакав начин виде свеи. Као да се хишело даиши чииша аишшиеза оној Русов-љевој: човек је иио ирироди добар, и као да се хишело реиш: човек је не само иио ирироди, неџо аириори зао.”³⁶

Према преовлађујућем мишљењу учесника седнице ИК од 14. децембра 1963. године, филмови *Град*, *Повраишак* и *Човек из храсиове шуме* нису испунили основни захтев времена – бављење стварношћу. „На основу дела која су ти аутори изнели не може се судити и уопште се не може претпоставити да су ти људи живели у нашем друштву.”³⁷

Одричући ауторима ових филмова „научно-марксистички” поглед на свет, оспорена им је, у исто време, и „она врста погледа која је карактеристична за сваког здравог, виталног, усмереног животног искуством.” Да ли ови партијски критичари у својој идеолошкој заслепљености, толико ограничени да, забрањући ове филмове, нису могли да разлуче где је каљуга: у филму или у животу? Уосталом, филозофија уметности не одбацује она уметничка дела чији је мотив ружно. Ставивши се у улогу бранилаца друштвеног поретка од опасности какав је филм, југословенски политичари ипак су преценили политички значај филма. Својом критиком неправедно су доводили уметника до положаја кривца који је, наводно кривотворећи друштвену реалност, проговорио о нечему чега нема или није наша стварност.

Тешко је непогрешиво реиш шта је навело политичаре да се тако предано посвете критици и забране те филмове. О стварности су могли да се праве филмови, али само у границама које су прописивали политички ауторитети. Проблем је, изгледа, био у томе што ни партијским идеолозима који су формулисали пожељне садржаје није до краја била јасна граница те пожељности.

Оштрина у поступку несразмерна је тежини аргумената који се наводе. То да ти филмови „вређају друштвени морал, обезвређују најсветлије принципе социјалистичке идеологије, да нису у складу са домаћом реалношћу и односима који владају у друштву” делују неуверљиво и као да не упућују на прави разлог обрачуна. Занимљиво је да су ти редитељи – дисидентни убрзо наставили да снимају филмове које је, разуме се, финансирала држава. Оштри потези власти у комбинацији са неочекиваном попустљивошћу збуњују истраживача. Да ли је

³⁵ *Истио*, стр. 155–156.

³⁶ АЦЈ, ЦК, СКЈ, VIII, II/2–в–179 (1–3) К–12, стр. 155.

³⁷ *Истио*, стр. 183.

у питању неки вид корупције или покушај режима да се, бар формално, представи у либералном светлу, или нешто треће, тешко је одговорити. Можда би „решење” могло да буде у претпоставци да је југословенски режим свесно експериментисао с либералним тежњама на пољу културе. Када би му се учинило да ствари превазилазе његове првобитне намере, заустављао би започети процес. У сваком случају, на овом месту мора да се да ода признање југословенским комунистима на оригиналности.

Milica Komad

ON PARTY IDEOLOGISTS' FILM TASTE IN 1963: AN EPISODE FROM THE CULTURAL LIFE OF COMMUNIST YUGOSLAVIA

Summary

A conflict in cultural sphere that confronted artistic creation with political practice emerged in the early 1960s. On the one hand, in addition to demands that art reflect reality, its social role had been emphasized. On the other, the criticism of works of art that fulfilled that requirement started to intensify.

In the area of film art in the 1960s the relationship between the artists and authorities became rather tense. In movies like in other forms of art declarative political principles differed from practice. The official stand was that movies should deal with the reality, but when authors attempted to make such movies, they encountered major difficulties. The main misunderstanding came from different perception of the notion of *reality*. In the world of communist ideology existed a „real”, positive reality and „distorted” image of reality. Politics tolerated only the works of art whose ideological characteristics corresponded to proclaimed values. If a movie was judged to be “in discrepancy with our socialist reality” and that it “degraded the moral of our socialist community” it could easily be prohibite.

Yet, in this game between politics and art, authors fared much better than their works. Unlike similar East European regimes, the Yugoslav communists have worked out not quite comprehensible, but very authentic form of “struggle” in this area. How else can one understand the fact that the banned film authors, soon after they had been punished, were reaffirmed and continued to make movies – financed, of course, by the government.

БАШТИНЕ HERITAGES

Владимир Кривошејев

Крађа у „радњи за обављање проститутске делатности”

– један судски спор у Ваљево 1895. године

Упоредо са постепеним ослобађањем од турске власти, током деветнаестог века у српским варошима је дошло до низа промена иницираних убрзаним развојем. Дојучерашње оријенталне касаве су скоро преко ноћи почињале да добијају нови изглед. Број становника се повећавао. Трасирале су се нове улице дуж којих су ницале модерне грађевине. У Србију су се досељавали странци, а овдашње становништво, због потреба послова или образовања, све чешће је путовало преко границе. Ове промене утицале су и на појаву нових навика. На постојећим темељима убрзано је израстала грађанска класа са новостеченим навикама које су калемљене на старо стабло, стварајући јединствен паланачко-европски амалгам. Тај процес, уочљив широм Србије, није могао заобићи ни Ваљево. у пописима становништва, осим старих занимања попут сарача, опанчара, абације, ћурчије..., јављају се и професори, рентџери, штампари, апотекари, али и *просјийиуи*¹, а сходно томе, у другим изворима се јављају и *јавне девојке*.² Та занимања, некада проскрибована и законским забранама гурнута у илегалу, легализована су почетком 1881. године, са доношењем законских прописа којима је, по моделима већ познатим у западној Европи, настојано да се легализацијом проституције успостави државна контрола и неутралишу негативне последице илегалног бављења најстаријим занатом на свету³.

¹ „*Маринко Милићевић, просјийиуи, Ваљево*” (Азбучни списак гласача општине Ваљево на дан 24. фебруара 1899. године; објављено: *Кољубара, велики народни календар за просјию 1999. годину*, Ваљево 1999, 94) и „*Сјаноје Горић, просјийиуи*” (Списак правних гласача општине ваљевске за 1914. годину, Ваљево, Штампарија Дим. А. Славуј, 1913; прештампано: *Ваљевац – велики народни календар за просјиюну 1996. годину*, Ваљево 1996, 204).

² Ваљевска матична књига умрлих за 1881. годину, Историјски архив Ваљево („*Кашница Влашић, јавна девојка из Новој Сада у Бачкој, а у Ваљевоу живећа, умрла 9.10.1881. Рођена у Новом Саду. Сјара 20 година. Умрла од срдобоље*”).

³ Владимир Јовановић, „Проституција у Београду у 19. веку”, у: *Годишњак за друштвену историју*, Година 4., свеска 1., Београд 1997, 13.