

**Ildiko Erdei***Odeljenje za etnologiju i antropologiju,  
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

ierdei@f.bg.ac.rs

## **Fragmenti jugoslovenske socijalističke modernosti 1970-ih u TV seriji „Pozorište u kući”<sup>\*1</sup>**

**Apstrakt:** TV serija „Pozorište u kući” je bila jedna od najdugovečnijih jugoslovenskih serija (tri sezone tokom sedamdesetih, 1972/73, 1973/74, 1975; i dve tokom osamdesetih, 1980. i 1984.), i bila je gledana širom Jugoslavije. U radu se polazi od pretpostavke da je u ranom periodu razvoja televizije taj medij funkcionisao pretežno kao sredstvo oblikovanja socijalističkih građana, za razliku od danas kada se televizija obraća potrošačima. Imajući u vidu analize Lile Abu Lugod koja posmatra socijalni život TV serija u Egiptu u kontekstu modernizacije društva, nastojim na jugoslovenskom primeru da pokažem kako je jedna popularna TV serija kao „Pozorište u kući” istovremeno opisivala i „propisivala” svakodnevni život, njegove norme i vrednosti, služeći kao sredstvo implicitne društvene pedagogije modernog socijalističkog života, ali da je istovremeno i omogućavala gledaocima-potrošačima-građanima i suočavanje s njegovim „realnim” dostignućima i manifestacijama, te stoga i njegovo stalno preispitivanje i „prizemljivanje”.

**Cljučne reči:** „Pozorište u kući”; TV serije; televizija; socijalistička modernost

Iako su relativno kasno postali predmet naučnog interesovanja u humanističkim i društvenim naukama (izuzimajući komunikologiju), mediji, a među njima i televizija, vremenom su privlačili sve više pažnje naučnika, pa danas svedočimo postojanju bogatog interdisciplinarnog istraživačkog polja unutar koga se ispituju brojni i raznovrsni medijski diskursi i prakse, te njihova kul-

---

\* Tekst je rezultat rada na projektu “Transformacija kulturnih identiteta u savremenoj Srbiji i Evropska unija” (MNTR 177018), koji u celosti finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije. Rad predstavlja rezultat preliminarnih istraživanja o elementima socijalističke modernosti u tv-seriji “Pozorište u kući”, koje je započeto 2013. godine, i koje će u celini biti objavljeno kao knjiga.

<sup>1</sup> Rad je u celini saopšten na konferenciji “Socijalizam na klupi: kulturološke i povijesne interpretacije jugoslavenskoga i postjugoslavenskih društava”, održanoj u Puli, 5–7.12.2013.

turna, društvena i politička značenja i upotrebe.<sup>2</sup> Možda najcelovitiji pristup izučavanju različitih medija, u prvom redu popularne štampe i televizijskih emisija, formulisan je u okviru studija kulture, gde je istraživače naročito zanimalo da istraže ideološke aspekte popularnokulturnih formi. Upošljavajući starije analitičke koncepte, poput *ideološke funkcije znakova* (Rolan Bart), *hegemonije* (Antonio Gramši), *interpelacije* (Luj Altiser), i stvarajući nove poput *reprezentacije* (Stjuart Hol), naučnici okupljeni oko CCCS u Birmingemu, i oni koji su prihvatili njihovu teorijsku i istraživačku platformu, ispitivali su kako načini predstavljanja realnosti u različitim formama popularne kulture predstavljaju intervenciju u realnost i njeno preoblikovanje u skladu s određenom društvenom i ideološkom pozicijom. Osnovno pitanje u vezi s idejom reprezentacije ticalo se ne samo sadržaja koji su predstavljeni (ono što postaje predmet predstavljanja, o čemu se govori, kao i obrnuto, ono što se prećutkuje), već i načina na koji se nešto predstavlja (unutar određenih govornih i događajnih diskursa), i kroz to na određeni način vrednuje. Iz ovoga sledi da analiza medijski posredovanih formi odgovara na pitanja u vezi s predmetom predstavljanja, ali nam takođe može mnogo reći i o onima koji takvu medijsku prezentaciju uobličavaju i plasiraju, koji, dakle, *reprezentuju* stvarnost na određeni način, najčešće u skladu s nekim partikularnim, otvorenim ili prikrivenim interesima, što analitičarima omogućava uvid u socijalne pozicije i ideološke orijentacije predstavljača, koje ovi nastoje da pretvore u hegemonijske narative i tako zamagle njihovu političku i ideološku situiranost. TV serije su relativno skoro pobudile interesovanje domaćih istraživača u oblasti društvenih nauka i humanistike (Đurković 2005, Simeunović-Bajić 2016), među njima i etnologa i antropologa (Zivković 2007; Trifunović 2009, 2009a; Krstić 2009, 2009a; Cvjetičanin 2010; Gavrilović 2011; Trifunović, Diković 2014), ali se korpus tekstova ubrzano uvećava poslednjih godina, o čemu detaljnije pišu Kovačević i Brujić (Kovačević i Brujić 2014); izbor iz ove tematske produkcije može se pronaći u Kovačević, Brujić (ur.) (Kovačević i Brujić 2013).

Iako dele teorijske pretpostavke i methodske alatke (semiološka analiza) s klasičnim strukturalno-semiotičkim pristupima, studije kulture uvode nove istraživačke teme, poput televizijskih tekstova (najpre TV serija) i otvaraju pitanje različitih mogućnosti njihovog „čitanja”, utirući put ka daljem razvijanju analize teksta i etnografijama televizije (up. Ginsburg et al. 2002, Abu-Lughod 2004). U ovom radu krećem se upravo unutar teorijskog i interpretativnog okvira etnografije televizije, koji je u antropologiji iniciran preispitivanjem interpretacija

<sup>2</sup> Ana Banić Grubišić daje dobar pregled zanimanja za medije u društvenim naukama, i posebno u antropologiji (Banić Grubišić 2013); kratak pregledni tekst o najvažnijim teorijskim pitanjima i nekim metodološkim pristupima u studijama televizije, kao uvod u temat posvećen ovom pitanju u časopisu “Treći program”, napisala je Dubravka Đurić (Đurić 2011).

javne kulture, između ostalog proizvedene posredstvom masovnih medija: radija, televizije, štampe, videa. Ključni tekst ovog teorijskog preispitivanja s dalekosežnim posledicama u razumevanju kulture u antropologiji je tekst Lile Abu Lugod „Interpretacija kulture/a posle televizije” (Abu Lughod 1997). Zasnovan na terenskom materijalu iz koga će deceniju kasnije nastati knjiga o odnosu TV serija i modernosti u savremenom Egiptu, taj tekst se bavi problemima smeštanja televizije u perspektive antropološkog proučavanja, budući da je televizija u savremenom svetu postala nezaobilazan činilac u svakodnevici običnih ljudi (Abu Lughod 1997, 110). Služeći se teorijskim uvidima brojnih autora, Abu Lugod se zalaže za „brižljivu etnografiju”, koja će osvetljavati i istraživati „društveni prostor televizije”, odnosno načine na koji su suočeni i međusobno povezani različiti konteksti i društvena polja unutar kojih se proizvode značenja, među kojima mediji predstavljaju jednu od važnih oblasti. Iako je antropologija uobičajeno viđena kao metodološki dobro opremljena za proučavanje recepcije značenja, kroz proučavanja široke publike i „običnog sveta”, Abu Lugod primećuje da je potrebno uvažiti specifičnosti televizijskog teksta u odnosu na standardne analogije koje se uspostavljaju s drugim simboličkim strukturama, bližim antropološkom interesovanju – mitovima i ritualima. Televizijske tekstove, kaže ona, „proizvode specijalisti koji ne samo da su različitog socijalnog statusa u odnosu na one koji te programe gledaju (kao što su sveštenici ili bardovi), već su i profesionalci koji pripadaju različitoj klasi...” (Abu Lughod 1997, 112–13). Zbog istorijskog karaktera materijala koji analiziram (serija o kojoj je reč je davno premijerno emitovana) i zbog ograničenja koje to nameće, neki delovi etnografskog postupka, poput razgovora s ispitanicima, nisu izvedeni, dok su neki drugi, kao što je korišćenje novinskih tekstova, intervjua s protagonistima u onovremenoj štampi i novinske kritike uključeni u materijal koji se analizira, i mogu delimično da nadomeste neposredne intervjue, budući da uključuju glasove i mišljenja s jedne strane aktera, a s druge strane publike (stručne, u vidu kritičara i hroničara, i one koja je program pratila iz rasonode, znatiželje i uživanja). U meri u kojoj je bilo moguće pratila sam smernice Lile Abu Lugod, i njenu razradu koncepta višelokacijske etnografije (multisited ethnography), koji izvorno povezujemo sa Džordžom Markusom (Marcus 1995) – ideju da je u savremenim društvima neophodno da se etnografski opis zasnije na informacijama koje dolaze s različitih mesta, iz različitih institucionalnih i neinstitucionalnih okvira, kako bi se što približnije opisale različite instance u proizvođenju kulturnih značenja, pa verujem da ipak ostajem u okvirima etnografije televizije.

Rezultate višegodišnjeg etnografskog istraživanja proizvodnje, cirkulacije i recepcije TV serija u Egiptu, Lila Abu Lugod je sažela u knjizi „Dramatizovanje nacionalne pripadnosti: politika televizije u Egiptu” (Abu Lughod 2004). Podrobno opisujući i analizirajući „socijalni život” popularnih TV serija, koje kreiraju pripadnici/pripadnice urbane intelektualne elite, a masovno gledaju milioni običnih ljudi širom Egipta, Abu Lugod je posebnu pažnju posvetila načinima na

koje pripadnice marginalnih društvenih slojeva i grupa, žene sa sela u gornjem Egiptu i siromašna kućna posluga koja živi u predgrađima Kaira, integrišu teme, motive i elemente radnje TV serija, te kako koriste osobine likova i njihove postupke u TV dramama da bi komentarisale život u savremenom Egiptu, opravdavale svoje stavove i nazore, ili pronalazile motiv i snagu da menjaju svoje živote. U teorijskom smislu, Abu Lugod naglašava prijem i kulturalno i socijalno prisvajanje medijskih tekstova i njihovo korišćenje u konstruisanju modernih subjekata i nacionalne pripadnosti. Ona tvrdi da TV serije u Egiptu rade u okviru modernističkih projekata na dva nivoa: „namerno, kroz širenje moralnih poruka, pod uticajem lokalnih političkih ideologija, sa namerom da se sugerišu teme društvene i političke debate; takođe, ovo se čini i suptilnije, kroz popularizovanje posebne konfiguracije naracije i emocionalnosti. Upravo u ovom drugom smislu, kao žanr s određenim konvencijama, televizijska melodrama u Egiptu može da se razume najdirektnije kao tehnologija za proizvodnju novih oblika sopstva. „To je tehnologija za predstavljanje unutrašnjih procesa (kroz pojačani emocionalizam) i za konstrukciju i podržavanje individualnosti običnih ljudi” (Abu Lughod 2004, 113). Abu Lugod navodi reči Homija Babe, koji kaže da su „u nacijama ljudi istovremeno pedagoški objekti i performativni subjekti” (Bhabha 1990, 297–99, nav. prema Abu Lughod 2004, 11), i polazeći od te formulacije, ona posmatra odnos između televizije i nacionalne publike kao „seriju susreta”. Unutar ovakvog motrišta, jasno je da – u uslovima isprepletenosti razvoja novog medija i procesa izgradnje nacije – televizijska drama ne predstavlja puku zabavu, niti se televizija shvata kao u prvom redu komercijalni projekat (kao danas), već i jedno i drugo imaju ulogu u uobličavanju nacionalnih zajednica (Abu Lughod 2004, 114). U pionirskim danima televizije u Evropi, kasnih pedesetih i početkom šezdesetih godina 20. veka ovakva uloga televizije postoji s obe strane gvozdene zavese (up. Mihelj 2013, 253; Mihelj 2013a, 20–21), gde program nose nacionalni javni servisi, a informativni i obrazovni značaj i uloga televizije su izraziti.<sup>3</sup> Televizija se otuda shvata pre svega kao alatka modernosti u procesu proizvodnje građana, a ne kao sredstvo konstituisanja potrošača/i konstituisana potrošačkim praksama, što je danas njena prevashodna uloga.

### Ka (istorijskoj) etnografiji TV serije „Pozorište u kući”

Imajući u vidu pretpostavke kritičkog izučavanja medija, kao i etnografije medija čiji model predlaže Lila Abu Lugod, ovde se polazi od teze da je TV serija „Pozorište u kući” (PUK u daljem tekstu), koja će biti analizirana u ovom

<sup>3</sup> Uopšteno, moglo bi se reći da se televizija tada obraćala u prvom redu građanima, što je trajalo do početka osamdesetih godina, kada počinje transformacija medija u pravcu ukрупnjavanja, globalizacije i veće komercijalizacije, i od kada gledaoci počinju da bivaju tretirani prvenstveno kao potrošači.

radu, istovremeno opisivala i „propisivala” svakodnevni život, njegove norme i vrednosti, služeći kao sredstvo implicitne društvene pedagogije modernog socijalističkog života.<sup>4</sup> U periodu socijalizma televizija je bila isključivo državna i pod direktnim i indirektnim uticajem vlasti i njenih politika. Iako su televizijski stvaraoci, posebno oni koji su pripadali kreativnim profesijama, često bili u nesaglasju sa zvaničnim stavovima i politikama države i partije, te su politike oblikovale i regulisale oblast medijskog i televizijskog delovanja i usmeravale razvoj „socijalističke televizije” u pravcu njene jasne društvene angažovanosti. Taj upliv je u nekim slučajevima bio direktan i vidljiv, kao u informativnim emisijama i političkim sadržajima, dok je u slučaju igranih programa on bio implicitniji i manje direktivan, ali bi bilo pogrešno reći da nije postojao. Među dokumentima u ličnom fondu Novaka Novaka nalazi se i rukopis u kome on opisuje proces nastanka serije PUK, koju je televizija naručila s jasnom idejom da gledaocima prikaže jednu uzornu modernu socijalističku porodicu. Na samom početku je predmet sporenja bio lik tašte, predstavnice predratne građanske klase, koja se, po uredniku Miodragu Marinkoviću, nikako „nije uklapala” u model savremene socijalističke porodice, ali je Novak uspeo da ovaj lik „prošvercuje” i on je postao jedan od zaštitnih znakova serije i okosnica mnogih zapleta i obrta (sukobi i nadmudrivanja zeta i tašte) (AGB, Fond Novaka Novaka). Još uvek nemamo dovoljno elemenata da zaključimo da li se žanru vesele situacione komedije pribeglo iz komercijalnih razloga, ili je serija pokušaj da se, posle više godina političkih previranja i turbulencija (studentski protest 1968, hrvatsko proleće i srpski liberali 1971. i 1972), javnost sedira apolitičnim, neangažovanim humorom, koji je počivao isključivo na pravilima žanra. Dejan Ćorković, reditelj „Pozorišta” o tome je rekao: „Miodrag Marinković, dugogodišnji urednik TV Beograd, prvi je došao na ideju o nastanku serije čiji bi glavni junaci bili članovi jedne prosečne jugoslovenske porodice, podstaknut primerima brojnih televizija u svetu koje su umele da serije tog tipa 'voze' godinama (...)

---

<sup>4</sup> Teza o tome da je serija “Pozorište u kući” povezana s reprezentacijom socijalističke modernosti u Jugoslaviji, iznesena je i u radovima Nevene Daković i Aleksandre Milovanović, *Socijalistički family sitcom: Pozorište u kući*, (2015) i *The Socialist Family Sitcom: Theatre at Home* (2016). U ovim radovima se naglasak stavlja na analizu žanra serije i njegovu povezanost za epohom socijalističke Jugoslavije (i modela socijalističke modernosti u njoj uspostavljenog), i ukazuje na to da je s nestankom Jugoslavije dramatično promenjen socijalni i kulturni kontekst, te da nastupajuća retradicionizacija društva, naglašeni istoricizam i identiteti oblikovani vladajućom idejom Nacije nisu više bili sposobni da proizvedu ovakvu žanrovsku formu u njenom čistom obliku, već je došlo do tranzicije žanra u pravcu društvene drame (Daković, Milovanović 2016, 125). U svom istraživanju ja ću nastojati da detaljnije kontekstualizujem elemente i aspekte jugoslovenske socijalističke modernosti, i da sadržaj TV serije postavim u složeni prostor stvaranja, cirkulacije i potrošnje kulturnih značenja, unutar televizijskog teksta, ali i izvan i oko njega, što omogućava etnografski pristup.

ova serija nikada nije imala pretenzije da bude satirična ili da ukazuje prstom na raznorazne propuste u društvu, iako se često doticala svakodnevice, raznih inflacija, devalvacija ili redukcija. Naš jedini cilj je bio da ličimo na život i da gledaocu pružimo malo smeha”.<sup>5</sup>

Kakva god da je bila proklamovana namera televizijskih urednika, pa i samog autora serije, ispostavilo se da nije moguće napraviti seriju koja govori o „tipičnoj porodici” i „svakodnevnom životu”, a da se ne tematizuju pitanja i situacije koji su ljudima bili bliski i s kojima su mogli da se identifikuju, a koji su suptilno ukazivali na napukline u zvaničnom narativu, bilo da se radi o politici pune zaposlenosti (glavna junakinja Olga je nezaposlena tokom većeg dela sedamdesetih) ili o idealu društvene jednakosti (vidljiva su raslojavanja među stanarima zgrade, naročito u stilu života između „doktora” i ostalih, a znakovi ostataka „buržoaskog” habitusa u samoj porodici Petrović takođe ne manjkaju). Nazovimo to nenameravanom, ili implicitnom političnošću, pošto je ovaj vid uprizorenja stvarnosti u kontrastu sa zvaničnim ideološkim diskursom, i samim tim stvara procepe u interpretacijama stvarnosti. No, to je najverovatnije „višak” nastao prilikom izvođenja osnovne ideje: da se gledaocima/potrošačima-građanima ponudi uprizorenje modernog života s kojim bi se mogli identifikovati i koji bi mogao da im posluži kao neka vrsta itinerera kroz svakodnevna iskušenja stvorena kontradikcijama (socijalističke) modernosti. Tako su se kroz epizode javno predstavljala, i „pretresala”, a u kasnijim razgovorima gledalaca i tekstovima u časopisima dalje diskutovala pitanja, problemi, nelagode, neusaglašenosti, kontradikcije savremenog trenutka, što je sve bio deo procesa stvaranja modela socijalističke modernosti i socijalističke srednje klase, ali istovremeno i suočavanje s njegovim „realnim” dostignućima i manifestacijama, te stoga i njegovo stalno preispitivanje i „prizemljivanje”.

Analiza sprovedena u ovom radu oslanja se na nekoliko vrsta izvora: najpre na video materijal, integralne verzije ciklusa epizoda TV serije „Pozorište u kući” koje su nastale i prvi put su emitovane tokom 1970-ih, kojima sam pristupila na Jutjubu. Epizode sam redom pregledavala i pravila njihove sažetke, a naročito važne delove ili replike bih posebno izdvajala, kako bi bile korišćene u kasnijem interpretativnom opisu i kvalitativnoj analizi.<sup>6</sup> Događaje, odnose, pojedine scene ili replike, teme i pitanja pokretane u seriji tretirala sam kao

<sup>5</sup> „Četvrti život 'PuK'", *TV Novosti*, 23.3.1984., Pres kliping o “Pozorištu u kući” iz Fonda dokumentacije Radio Beograda.

<sup>6</sup> Ovaj preliminarni analitički postupak se pokazao kao posebno koristan naknadno, pošto sam, čitajući dnevnik Novaka Novaka, uvidela u kojoj meri su mnoge Novakove preokupacije, stavovi, navike i životne orijentacije pronalazile put do njegove “televizijske porodice”, odnosno kako su elementi socijalnog konteksta i svakodnevice pretvarani u medijske tekstove, provučeni kroz prizmu i stvaralačku “mašinu” autora (kontekst-autor-tekst).

uprizorenja svakodnevice koja su, svakako, bila filtrirana i prilagođena pravilima žanra, ali su morala da budu aktuelna i da u dovoljnoj meri korespondiraju sa realnošću da bi ih publika prihvatila. Pisani materijal je prikupljen na dva mesta – novinske tekstove sam prebirala u dokumentaciji Radio Beograda, u fajlovima (tačnije fasciklama) koji su se odnosili na igrani program, humoristički program, seriju „Pozorište u kući”, i njene autore i protagoniste: Novaka Novaka, Dejana Ćorkovića, Đuzu Stojiljkovića, Stanislavu Pešić, Ljiljanu Lašić, Dobrilu Savićević, Dragutina Dobričanina, Olgu Ivanović, Gorana Trifunovića; u Arhivu grada Beograda istraživala sam neobjavljenu građu iz ličnog fonda Novaka Novaka, koja je uključivala dve sveske njegovih dnevnika, njegove rukopise i novinsku dokumentaciju povezane sa životom „Pozorišta u kući” kroz sve sezone. Konačno, koristila sam sekundarnu literaturu koja se odnosila na razvoj televizije i televizijskih programa u Jugoslaviji, iz biblioteke Radio Beograda. Analiza materijala je kvalitativna – izdvojeno je nekoliko tema koje su se prilikom pregledavanja materijala nametnule kao posebno istaknute u vezi s procesima modernizacije i s jugoslovenskom socijalističkom modernošću<sup>7</sup>: materijalni pokazatelji modernizacije domaćinstva i odnos prema potrošnji, u sklopu socijalnog raslojavanja i nastajanja socijalističke srednje klase, i odnos prema vremenu – kao aspekt modernosti.

U ovom tekstu predmet analize će biti tri sezone serije, proizvedene i prvi put emitovane tokom sedamdesetih godina, ne samo zbog potrebe redukovanja obimnog materijala, već i zbog toga što sam želela da analitički bliže pristupim dekadi koja još uvek nije dovoljno proučena u studijama jugoslovenskog socijalizma. Pedesete, šezdesete i osamdesete su mnogo više zastupljene kao vremenski okvir proučavanja socijalizma, i u domaćoj i u stranoj produkciji (videti:

<sup>7</sup> Termin “socijalistička modernost” danas je prihvaćen u društvenim naukama i humanistici, i sve je veći broj naučnih priloga i studija u kojima se koristi. “Socijalistička modernost” za antropologe može biti posmatrana u okviru perspektive o “alternativnim modernostima” koju inicira postkolonijalna teorija, gde se svesno izlazi iz normativnog okvira pojma kako ga definišu zapadno društvo i nauka, i ide ka istraživanju različitih načina na koji se elementi modernosti artikulišu, konfigurisu i rekonfigurisu, u različitim geografskim, kulturnim, istorijskim i socijalnim kontekstima u koje, u različitim oblicima i meri, penetrira kapitalizam (up. Appadurai 1996, Gaonkar 2001, Chakrabarti 2002). S druge strane, ovaj termin može biti shvaćen kao da se odnosi na diskurse i prakse kojima se, unutar socijalističkih društava, obuhvataju socijalne i kulturne promene velikog obima (usmerene na industrijalizaciju, urbanizaciju i masovne projekte socijalnog prosvetavanja) kojima su društva transformisana iz pretežno agrarnih u industrijska (up. Calic, Neutatz and Obertreis 2011, 9, nav. prema: Dakovic, Milovanovic 2016, 126). Odrednica “jugoslovenski” upotrebljava se da označi značajne razlike koje su, pre svega u domenu liberalizacije ekonomije, potrošnje i mobilnosti (putovanja u inostranstvo), u sklopu relaksiranijeg odnosa prema Zapadu, postojale između Jugoslavije i zemalja koje su pripadale Istočnom Bloku.

Marković 1996; Lučić-Todosić 2001; Duda 2005; Erdei 2004, 2006; Čale-Feldman, Prica (ur.) 2006; Vučetić 2012; Dimitrijević 2012, 2016; Malešević 2012), dok su sedamdesete najčešće prostor mitologizovanja i zauzimaju veliki prostor u nostalgичnim diskursima (priče o kreditima, redovnim letovanjima i zimovanjima, vikendicama na moru, visokom standardu, šoping turizmu i slobodnom kretanju). U jednom broju priloga, u sklopu šire dijahronijske perspektive istraživanja, prostor je posvećen i sedamdesetima (videti: Velimirović 2008; Senjković 2008; Grandits (ed.) 2010; Pušnik 2010; Matošević 2011). Sasvim su retki prilozi u potpunosti posvećeni zbivanjima u sedamdesetim, kao što je Calic i dr. 2011. Na to skreću pažnju i Nevena Daković i Aleksandra Milovanović, u svojoj analizi „Pozorišta u kući” kao paradigmatičnog primera specifičnog žanra „socijalističkog porodičnog sitkoma” (Daković i Milovanović 2015, 2016). Sedamdesete su, s jedne strane donele novu fazu u rastu potrošačkih mogućnosti i razvoju potrošačkog društva u Jugoslaviji, uspon popularnosti masovne kulture i novokomponovane narodne muzike, dok su, s druge strane, bile decenija u kojoj su političke zabrane i cenzura još uvek opstajale u domenu političkog organizovanja i umetničkog izražavanja,<sup>8</sup> a država raznim merama počinjala da staje na put „plimi kiča i šunda”. „Pozorište” je svoju prijemčivost i popularnost gradilo „hvatanjem” različitih struja tog talasa i pažljivim balansiranjem na njemu.

### TV serija „Pozorište u kući”

U bogatom zabavnom i serijskom programu jugoslovenskih TV centara „Pozorištu u kući” pripada mesto najdugovečnije i jedne od najgledanijih serija. Njen autor bio je priznati humorista Novak Novak, koji je na televiziji bio od prvih dana, a kao deo „beogradske humorističke škole” saradivao u autorskom tandemu s Radivojem Lolom Đukićem, doajenom jugoslovenske televizije i rediteljem prvog televizijskog prenosa iz Beograda. Redovno je emitovano 5 ciklusa serije: 1972/73, 1973/74, 1975, 1980, 1984; serija je reprizirana: 1978, 1981, 1986, 1995, 2001, 2012/13 godine.<sup>9</sup> Za razliku od serija koje su bile izuzetno popularne tokom šezdesetih godina „Servisna stanica” (1959), „Ogledalo

<sup>8</sup> Zabrana filma “Plastični Isus” iz 1971. godine i zatvorska kazna za njegovog autora Lazara Stojanovića, najavile su novi talas zabrana tokom sedamdesetih.

<sup>9</sup> Emitovanje serije je počelo nakon turbulentnih političkih zbivanja u Hrvatskoj i Srbiji (“hrvatsko proljeće” i “čistka liberala”), koji su promovirali ideje kako ekonomske tako i političke liberalizacije svojih republika i Jugoslavije, te uzburkali jugoslovensku javnost, a okončani su smenama u partijskim rukovodstvima Srbije i Hrvatske, nakon kojih je sledio politički muk. Prva epizoda, “Porodica kao takva” prikazana je 21.10.1972. godine, baš između dva bitna događaja za obračun sa “srpskim liberalima”: 18.10. je bilo objavljeno Titovo “pismo članovima SKJ”, kao poziv na budnost, bor-



građanina Pokornog” (1964), „Licem u naličje” (1965) Radivoja Lole Đukića, „Muzikanti” (1969) i „Ljubav na seoski način” (1970) Dragoslava Lazića, da izdvojim samo neke, koje su pokazivale svet gradske periferije i seoskih zbivanja, i često gledale kritičkim okom na aberacije ranog socijalizma, „Pozorište” je zamišljeno kao novo na više načina.<sup>10</sup> Najpre, scena je bila paradigmatično gradska i moderna, kao i zapleti iz života jedne moderne gradske porodice, a uveden je i novi žanr – situaciona komedija (sitkom). To znači da je serijal, u osnovi humorističkog karaktera, sačinjen od pojedinačnih, nezavisnih epizoda koje povezuju identični likovi i čiji se zaplet odvija u prepoznatljivom ambijentu porodičnog stana. Glavni likovi su „obični ljudi”, kroz čije se međusobne odnose i situacije u kojima se nalaze ili ih stvaraju, oslikava svakodnevnica jugoslovenskog društva tokom sedamdesetih i prve polovine osamdesetih godina 20. veka. Rimejk serije snimljen je 2007. godine, s novim glumcima, i s adaptiranim scenarijem originalnog autora Novaka Novaka, a prilagođen je društvenom, ekonomskom i političkom kontekstu Srbije 30 godina nakon originalnog emitovanja. U približno vreme, 2006. godine, u Hrvatskoj je emitovana kroatizovana verzija ovog serijala, pod nazivom „Kazalište u kući”, u kojoj su osnovni likovi i njihovi odnosi prevedeni u kulturalni i socijalni milje savremene Hrvatske.

Više kritičara i novinskih hroničara smatra da je reč o prvoj „industrijski proizvedenoj” seriji u bivšoj Jugoslaviji (snimljeno je ukupno više od 120 epizoda). Slobodan Novaković piše: „Radivoje Lola Đukić se posle delimičnog neuspeha sa serijom ‘Deset zapovesti’ (1970) gotovo sasvim povukao, ostavljajući Novaka Novaka da, usamljen, uporno okuplja autore-zanatlije (koji su pristajali da pišu ‘po zadatku’) oko projekta tipično industrijski shvaćene zabave ‘Pozorište u kući’, koje je svojim maratonskim prisustvom u programu stvaralo iluziju gledališta da beogradska škola humora još postoji i te, po humor krizne, 1975. godine” (Novaković 1984, 50). Popularnost serije Novaković pripisuje zabavnom karakteru i „pitkosti” serije: „Sa likovima i odnosima, koje je u jednom ‘porodičnom pozorištu’ postavio Novak Novak, grupa autora pravila je bezbrojne kombinacije, a reditelj Dejan Ćorković, takođe Lolin učenik, pretvarao ih je u pitke i zabavne polučasovne televizijske igre” (Novaković 1984, 50–51). U epizodama su se nizali zapleti iz svakodnevnog života tipične, kako se govorilo, obične jugoslovenske porodice u jednom soliteru, u jednom od beogradskih naselja, Karaburmi. „Novak je doveo na mali ekran tipične likove naše sredine, predstavio sukob generacija, građanske precioze starog kova i decu ‘kulture rokenrola’, večite nesporazume zeta i tašte, provincijalce i skorojeviće, dugujuć

benost i povraćaj kontole nad Partijom, a 26. oktobra su visoki funkcioneri SK Srbije, lideri “liberala”, pod pritiskom podneli ostavke.

<sup>10</sup> Između ostalog, o PUK-u se pisalo da “počinje jedna serija u kojoj ne igraju ni Čkalja ni Mija”, “Nezaboravna tašta”, *Politika*, 14.9.2001, Pres kliping o Olgi Ivanović iz Fonda dokumentacije Radio Beograda.

ponešto Branislavu Nušiću”, piše o „Pozorištu” Miodrag Ilić (Ilić 2006, 34). Serija je emitovana na prostoru čitave Jugoslavije i njeni glumci su stekli široku popularnost u svim delovima zemlje. Tokom emitovanja je zabeležena visoka gledanost, o čemu svedoče i istraživanja, sprovedena unutar Televizije tokom 1973. i 1974. godine, kako bi se ispitao odnos publike prema seriji i odlučilo o njenom nastavku.<sup>11</sup> Pošto su podaci o gledanosti i o sadržaju serije upućivali na želju da se serija u neizmenjenom obliku nastavi, snimljen je i ciklus od 14 epizoda tokom 1975.

U vreme početaka emitovanja, naročito u prva dva ciklusa, koji su u kontinuitetu emitovani tokom 1972, 1973. i 1974. godine, u novinama su zabeleženi komentari koji su afirmativno ocenili seriju, kao dobrodošlu formu televizijskog humora.

...tokom pola časa pred nama se odigrava prva smešna zgoda, koja je zadesila članove jedne standardne jugoslovenske porodice... Sa prvom epizodom „Pozorišta u kući” dobili smo, izgleda, seriju koja obećava prijatnu zabavu i pravu meru onog neophodnog ljudskog osmeha.<sup>12</sup>

O novini koju je ova tv serija donela u oblast domaćeg humora govorio je i novinar Milutin Mišić, svedočeci da se s „Pozorištem u kući” promenio ne samo koncept humora, već i sama televizija, koja je s tehnološkim pomacima ulazila u eru složenije produkcije, obimnijeg programa i ugledanja na metode rada poklonom sa Zapada:

Ova emisija je jedan od retkih uspešnih primera industrijalizacije televizijske zabave na našim ekranima...(pozivanje gostiju i gledalaca da daju nove ideje). Tako smo umesto isforsiranog insistiranja na individualnoj humorističkoj genialnosti dobili epizode koje, pre svega, plene feljtonističkom bliskoću sa brojnim trenutnim problemima naše svakodnevice<sup>13</sup>

O seriji, motivima za njeno kreiranje i prvim reakcijama javnosti na nju, saznaje se i u novinskim napisima povodom rimejka, 2007. godine, nastavka 1984. godine, ili prilikom nekog od brojnih repriznih emitovanja, kada neizbežno i originalna serija postaje predmet pažnje, prisećanja, (re)evaluacije. Slično je i u savremenim novinskim tekstovima koji govore o sadašnjim aktivnostima nekadašnjih njenih aktera, gde je pitanje „Pozorišta u kući” i mesta ove serije u njihovoj karijeri neizbežno. Tako se reditelj Dejan Ćorković priseća početaka:

Miodrag Marinković, dugogodišnji urednik TV Beograd, prvi je došao na ideju o nastanku serije čiji bi glavni junaci bili članovi jedne prosečne jugoslo-

<sup>11</sup> P. Stefanović, Istraživanja: O seriji “Pozorište u kući”, RTV teorija i praksa 1, Radio-televizija Srbije, Beograd, 1975, 116–119.

<sup>12</sup> “Smešna svakidašnjica”, *Politika*, 24.10.1972. Dokumentacija RB, Pozorište u kući.

<sup>13</sup> Milutin Mišić, “Industrijska zabava”, 1.4.1974. *Dokumentacija RB*, Pozorište u kući.

venske porodice, podstaknut primerima brojnih televizija u svetu koje su umele da serije tog tipa „voze” godinama...Ova serija nikada nije imala pretenzije da bude satirična, ili da ukazuje prstom na raznorazne propuste u društvu, iako se često doticala svakodnevice, raznih inflacija, devalvacija ili redukcija. Naš jedini cilj je bio da ličimo na život, i da gledaocima pružimo malo smeha.<sup>14</sup>

S druge strane, serija je trpela kritike da je neautentična, da predstavlja tipični primerak masovno proizvedene serije, televizijskog industrijskog proizvoda, što je imalo vrlo negativan prizvuk, naročito kada se poredilo s „autentičnošću” TV serija iz prethodnog perioda. Igor Mandić je najviše kritikovao naglašenu burlesknost serije jer, po njegovom mišljenju, tako sve dobija „karakter sprdačine” i propušta se prilika da se kroz ovakve serije sprovede ozbiljna društvena kritika, kao što je slučaj sa sličnim serijama u inostranstvu: „U dobrom šou programu treba da se istaknu valjani društveni komentari, vrijedni etički koncepti, ozbiljne generalizacije o ljudskoj situaciji, koje nešto znače gledaocima (...) Ni politički, ni društveni, ni kulturni, ni međunarodni, jednom rečju nikakvi ozbiljniji problemi ne ulaze u krug interesa naše popularne obiteljske tv-jezgre, a to već počinje zamarati”.<sup>15</sup> Ovakve kritike nisu ostale bez odgovora. Njima se najpre pozabavio sam autor „Pozorišta” Novak Novak, u intervjuu „Politici”, povodom druge sezone „Pozorišta” 1973. godine, kada je naglasio da je „Pozorište” savremeni televizijski proizvod, čije epizode treba „da budu zabavne, da se brzo i lako proizvode...i zaborave”.<sup>16</sup> On je insistirao na „apolitičnosti” serije, a uzroci za to su u različitim tekstovima bili različito formulisani: od toga da u njegovoj autorskoj poetici humor predstavlja antitezu politici, preko „odbijanja da se piše po diktatu”,<sup>17</sup> pa do indirektnog priznanja da je u pitanju neki oblik (auto)cenzure<sup>18</sup> uzrokovane političkom klimom tog vremena.

Pisao sam „Pozorište u kući” imajući na umu dve stvari: da ne bude nikakve politizacije, i da to bude prava porodična serija. A to je podrazumevalo lišavanje od bilo kakvih satiričnih primera: da osnov svih priča budu samo humor i smeh. Tako se došlo do forme vodvilja, što u stvari i jeste „Pozorište u kući”. Sa Dejanom Ćorkovićem, drugim saradnikom, uspeali smo da ostvarimo onu Šekspirovu izreku da „vrata na sceni nikada ne smeju da budu zatvorena”, to jest da se pred

---

<sup>14</sup> „Četvrti život ‘Pozorišta u kući’”, TV novosti, 23.3.1984. *Dokumentacija RB, Pozorište u kući.*

<sup>15</sup> Igor Mandić, „Obitelj je šou”, *Vjesnik*, 20.4.1974., Pres kliping o “Pozorištu u kući”, iz Fonda dokumentacije Radio Beograda.

<sup>16</sup> Intervju s Novakom Novakom, „Pozorište izlazi na ulicu”, *Politika*, 5.11.1973. Pres kliping o „Pozorištu u kući” iz Fonda dokumentacije Radio Beograda.

<sup>17</sup> Olga Božičković, „Umro je dobri čovek Novak Novak”, *Politika*, 8.4.1995. Pres kliping o Novaku Novaku iz Fonda dokumentacije Radio Beograda.

<sup>18</sup> „Ma kakva satira”, *RTV Revija*, 5.10.1984. Pres kliping o Novaku Novaku iz Fonda dokumentacije Radio Beograda.

gledaocima stalno smenjuju glumci, situacije, zapleti. A zapleti su jednostavni – ljubomora, besparica, nezaposlenost, sitne prevare bez velikog dobitka, sve ono što se svakodnevno dešava u jednoj mnogočlanoj porodici.<sup>19</sup>

### „Tipična jugoslovenska porodica”

Televizijsku porodicu Petrović čine: Rodoljub, dobroćudna prznica poreklom iz Pržognaca, „diplomirani pravnik” i šeret; Olga, rođena Beograđanka, „smirene prirode” i modernih shvatanja i njihov sin Borko. Oni žive u zajednici s Olginom majkom, Snežanom Nikolajević, i kućnom pomoćnicom Tinom, koja se predstavlja kao rođaka. Među stalnim likovima su i Vukosava Petrović, Rodina majka, koja živi na selu, i Vasa S. Tajčić, prijatelj Nikolajevićke, s kojom je povezan „građanskim pedigreom”. Okosnicu zapleta čine nesporazumi i sukobi između zeta i tašte, koji se mogu na širem planu razumeti i kao napetosti i nerazumevanja između sela i grada, novog i starog načina života, socijalističke i građanske modernosti, ali i kao sukobi između generacija, koji će se, s razvojem serije, pojaviti i između sina Borka (rođenog sredinom šezdesetih) i generacije njegovih roditelja.

„Pozorište u kući” je steklo veliku popularnost zahvaljujući uverenju da je govorilo o problemima svakodnevne „standardne jugoslovenske porodice”.<sup>20</sup> Međutim, iako je porodica Petrović delila neke opšte karakteristike življenja u tadašnjoj Jugoslaviji, ona je po mnogo čemu bila specifična, i izražavala je iskustvo jedne znatno uže socijalne grupacije – visokoobrazovanih, zaposlenih, nastanjenih u gradu (iako je glavni junak poreklom sa sela), stambeno obezbeđenih, u toku s novim tendencijama i otvorenih prema promenama kroz koje društvo prolazi, a čiji su oni, zapravo, reprezentanti. Moglo bi se čak ustvrditi da bi Petrovići bili odličan primer novonastajuće socijalističke srednje klase čije se vrednosti, način života i aspiracije, kako bi rekao autor serije Novak Novak, „preslikavaju iz svakodnevnog života” na ekrane, na kojima možemo da pratimo kako teče proces modernizacije „osnovne jedinice društva” – „porodice kao

---

<sup>19</sup> O. Bosnić, „Preminuo Novak Novak”, *Politika*, 7.4.1995. Pres kliping o Novaku Novaku iz Fonda dokumentacije Radio Beograda.

<sup>20</sup> S druge strane, serija je uronjena u lokalni kontekst Beograda i, delimično, Srbije. S obzirom na to da je reč o produkciji beogradske televizije i da se zbivanja odvijaju u prepoznatljivim beogradskim prostorima, te da se dominantni iskustveni i referencijalni okvir odnosi na Beograd i nekoliko mesta u Srbiji (Pržognaci, Avala, Zlatibor, Surdulica, Novi Sad) onda bi se pre moglo govoriti o “tipičnoj srbijanskoj porodici” koja je deo opštijeg jugoslovensko-socijalističkog društvenog i kulturnog okvira. “Tipičnost” za Srbiju potertana je i izborom njenog označavajućeg, prezimena Petrović, koje je, po podacima iz popisa, od 1940. do danas jedno od dva najčešća prezimena u Srbiji.

takve". Velika popularnost serije svedočila je o kontekstu deljene svakodnevice, shvaćene kao skup životnih preokupacija, širom zemlje, pošto je „gledalac u svakom liku mogao da prepozna njima slične svoje rođake, susede, sebe, svoje zvane i nezvane goste”.<sup>21</sup> Kako pokazuju intervjui s protagonistima o njihovom ličnom životu, razmišljanjima, iskustvima, objavljivani tokom sedamdesetih i osamdesetih, serija je uspevala da u dobroj meri „preslika život” i neke onovremene aktuelnosti, a pre svega da na ekrane prenese duh vremena, snažno obojen težnjama za modernošću, ali i da uhvati trenutak razmahivanja potrošačkog društva, sa svim njegovim prednostima i opterećenjima.

Istovremeno, serija je predstavljala realna kretanja socijalističkog života, koja su često (i od tog vremena sve češće) odstupala od ideoloških postulata socijalizma i od zvaničnih politika vlasti. Jasno društveno raslojavanje i stvaranje nove srednje klase u proklamovano besklasnom društvu („gospodin je drug”), imperativ manifestovanja društvenog prestiža uprkos realnim mogućnostima (kao kada Nikolajevićka objašnjava Rođi zbog čega je važno da svima kažu kako Novu godinu dočekuju u Dubrovniku, a zapravo su se pritajili pet dana u stanu: „Ja sam to sve rekla zbog vas, zbog vašeg prestiža...ne znaš ti Ružu konzulku, ona ode u Grocku, a javi mi se sa Bleda”), „aberantne buržoaske prakse” pod plaštom porodičnih odnosa, kao što je držanje kućne pomoćnice koja se predstavlja kao rođaka, ekonomsko posustajanje i kriza (doba stroge štednje i čvrstog planiranja porodičnog budžeta, ali i izbegavanje plaćanja poreza baš na primeru „neprijavljene kućne pomoćnice”), kao i funkcionisanje neformalne ekonomije i crnog tržišta i alternativni kanali snabdevanja, kada se mobilizuju sve dostupne mreže i kanali curkulisanja informacija i dobara, samo su neki od elemenata na kojima se prikazuju kontradikcije unutar društva u kome su potrošačke navike postajale sve više „kapitalističke”, a proizvodnja i raspodela ostajale i dalje „socijalističke” (up. Dimitrijević 2012, 2016).

### „Moderni život”

Kako je predstavljen život u jednoj savremenoj, modernoj porodici u socijalističkoj Jugoslaviji 1970-ih, koju reprezentuju (ili bi to trebalo da čine) Petrovići? Široku, podrazumevajuću scenu serije čini grad,<sup>22</sup> kao esencijalni prostor

<sup>21</sup> Olga Božičković, “Umro je dobri čovek Novak Novak”, *Politika*, 8.4.1995. Preskliping o Novaku Novaku iz Fonda dokumentacije Radio Beograda.

<sup>22</sup> Podrazumevajuću bar u prvoj sezoni, jer su epizode snimane isključivo u enterijeru stana, odnosno u televizijskom studiju. Tek u drugoj sezoni, kada su uvedena različita osveženja (npr. pisanje scenarija po idejama gledalaca, nešto što bismo danas možda prepoznali kao nukleus interaktivne televizije), izlazi se iz studija, i neke scene se snimaju na spoljašnjim lokalitetima (beogradske ulice, kafane, bistroi).

modernosti, koji je suprodstavljen selu, prirodi i simboliše i slavi artificijelnost, raznolikost, ubrzani ritam života, ali i prosečnost, anonimnost i prolaznost. Petrovići žive na Karaburmi,<sup>23</sup> jednom od gradskih naselja koje se intenzivnije urbanizovalo posle Drugog svetskog rata. Karaburma je novo naselje, koje je izraslo na talasu posleratne industrijalizacije i urbanizacije i masovnog doseljavanja u gradove, ali je u simboličkoj topografiji Beograda naselje koje je održalo svoje veze s ruralnim zaleđem, i u tom smislu dobro opredmećuje demografske prilike ove porodice: s jedne strane (Rođine) poreklom sa sela, u grad dovedeni modernizacijskim kanalima pokretljivosti (obrazovanje), gde su se prilagodili i sada su nosioci novog modela društva i društvenog života; s druge strane, vezanost za urbanu sredinu i njen značaj u izgradnji ličnog i porodičnog identiteta, opredmećena je kroz drugi deo porodice (Olgine), koja „već stotinama godina živi u Beogradu”, kao i da je g-đa Nikolajević „prva Snežana u Beogradu”. Petrovići žive u soliteru, u „društvenom stanu” (oni nisu bili vlasnici stana, već su samo koristili stambeni fond društva, čijem su stvaranju i sami doprinosili redovnim mesečnim izdvajanjima od plata), ali je iznenađujuće veliki („87 kvadrata, 4 sobe, dve terase, dvotarifno brojilo”)<sup>24</sup> za porodicu koja je, istina, proširena (tašta i „rođaka”), ali je samo jedan od njih zaposlen. Stan ovolike kvadrature pre bi odgovarao nekom partijskom funkcioneru ili rukovodiocu preduzeća, nego pravniku u društvenom preduzeću, ali recimo da bi to mogla da bude scenariistička „intervencija” u socijalističku zbilju, kako bi ova povelika družina imala dovoljno prostora za razigravanje. Soliter je odlično mesto za predstavljanje komšijskog suživota, možemo to shvatiti i kao presek, po vertikali, različitih društvenih slojeva i grupacija, ljudi različitog porekla, profesija, socijalnih karakteristika, ekonomskog statusa, pa može biti teren za ogledanje pluralizma životnih stilova, tolerancije i različitosti, ali i nerazumevanja, nesuglasica i konflikata. Iako s današnje tačke izgleda kao nedvosmisleno urbana serija,<sup>25</sup> „Pozorište” je tematizovalo odnos između sela i grada, ljudi sa sela, pridošlica u grad i „starih” građana, pri čemu su ljudi sa sela prikazani kao „siroviji”, „ne-

<sup>23</sup> U nastavku serijala Petrovići se sele u veći stan na Voždovcu, i tada postaje primetnija njihova aktivnost na preoblikovanju “društvenog stana” i njegov preobražaj u “dom”, što se uobičajeno povezuje s vrednostima srednje klase. U ovom posebnom slučaju, dom se estetizuje u skladu s idealima zapadne “buržoasko” kulture, podsećajući više na bogato dekorisane i “natrpane” građanske salone, nego na idealni model modernističke estetike, čistih linija i jednostavnih formi, s minimumom nameštaja i mnogo svetla.

<sup>24</sup> “Čist vazduh – dug život, Karaburma”, 4.11.1972. S01E03.

<sup>25</sup> U najgledanijim domaćim serijama emitovanim u periodu posle 2000. godine (“Selo gori a baba se češlja”, “Moj rođak sa sela”, “Stižu dolari”) dominirale su ruralne teme i odnosi, iako je selo posmatrano u kao deo širih društvenih sklopova (nacionalna država, međunarodna zajednica).

prerađeni” (iako se njihova „sirovost” uglavnom prikazuje sa simpatijama, kao iskrenost i neposrednost, koju, doduše, [Beo]građani ne primaju s ushićenjem). Etnička i religijska pripadnost se ne pojavljuju nigde, ni u naznakama, što implicira sekularni karakter društva i nemarkiranost etničkog identiteta kod svih likova koje bi danas, ako sudimo samo po imenima i biografskim referencama, najverovatnije nedvosmisleno označili kao pripadnike srpske nacije.

Međutim, u to vreme je bilo mnogo važnije prikazati ih kao modernu porodicu koja živi dinamično i u kojoj svaki dan donosi niz nepredviđenih i nepredvidljivih događaja s kojima valja izaći na kraj. U takvom vremenskom planu modernosti, ciklično vreme gubi bitku s linearnim protokom, stalnim napredovanjem i promenama, a događajnost je predstavljena kao ključna odlika savremenog modernog života. „Siguran sam da ima malo takvih kuća u kojima je toliko događaja”, reći će najmlađi član porodice, Borko, u prosedeu jedne od prvih epizoda. „Sve je kod nas događaj. I kad se plaća kirija, i kad igra Zvezda, i kad zazvoni zvonce na vratima”.<sup>26</sup> Zvuk zvona na vratima i zvonjava telefona čine bitan audiofoni kontekst dinamičnog života u stanu porodice Petrović, i punktiraju ritam dnevnih događaja. Od aparata koji opredmećuju nove medije i povezuju domaćinstva i porodice sa širim nacionalnim i internacionalnim prostorom, Petrovići poseduju radio i najradije slušaju programe Radio Beograda – prijatnu muziku, popodneve kontakt programe s ličnim oglasima i muzičkim čestitkama, i prenose fudbalskih utakmica (koje energizuju celu porodicu, neki put zbog očekivanja rezultata utakmica, jer Rođa ispunjava sportsku prognozu u nadi da će neki veliki dobitak oporaviti njihov ograničeni kućni budžet, a nekada jer su u pitanju prenosi utakmica državne reprezentacije). Crno-beli televizor zamenjuju prijemnikom u boji za doček nove 1973. godine. To je Nikolajevićin poklon porodici i „prvi je kolor televizor u soliteru”.<sup>27</sup> Ali, najveću povezanost sa svetom, poznatim i nepoznatim ljudima s kojima će se na kratko sretati i upoznavati u televizijskim danima, porodica Petrović će ostvarivati putem telefona, koji postaje sredstvo dovođenja „velikog sveta” u njihov stan. Zahvaljujući brojnim telefonskim kontaktima i razgovorima kroz dom Petrovića defiluje galerija likova i cirkulišu imena ljudi, od kojih su samo neki iz komšiluka i stalne glumačke postavke. Baš ova „povezanost” porodice Petrović, njihovo progresivno „umrežavanje”, je ono čime scenaristi biraju da završe prvu sezonu emitovanja,<sup>28</sup> poručujući šta je ono – a reč je o komunikativnosti – što je

<sup>26</sup> „Dan kada je igrala Zvezda”, 28.10.1972. S01E02.

<sup>27</sup> „Novogodišnji kolor u boji”, 31.12.1972. S01E12. To je vreme kada je emitovan je programa u boji, početo krajem 1971. godine, još na početku. Na Televiziji Beograd, program u boji uveden je istovremeno s Drugim programom. Već druga sezona „Pozorišta u kući” snimana je u boji, i zbog toga je prebačena na Drugi program.

<sup>28</sup> „Veliko dovođenja”, 21.4.1973. S01E28.

po njihovom mišljenju afirmativna društvena (i porodična) vrednost u modernom jugoslovenskom društvu. Epizoda počinje tako što u stan Petrovića dolazi Kamenko Katić,<sup>29</sup> tada velika televizijska zvezda, koji „prenosi molbu Zaharija Trnavčevića, urednika aktuelne emisije ‘Reflektor’ da na televiziji predstave porodicu Petrović”. Po njegovim rečima, ideja je bila da se predstavi „prosečna beogradska porodica”, izabrani su „po slučajnom uzorku”, ali kao „veoma komunikativna porodica”. Ovdje na zanimljiv način dolazi do preplitanja dva plana televizijske „realnosti”, preko gostovanja poznatih televizijskih ličnosti iz informativnog programa (kasnije će gostovati i Dragan Nikitović i Mića Orlović) u igrane forme, i sinergijskom stvaranju nove televizijske kulture.<sup>30</sup> Ovaj događaj izaziva veliko izbuđenje među Petrovićima, ali i u zgradi, među rodbinom i prijateljima. Počinje pravljenje planova ko bi sve trebalo da bude deo televizijskog porodičnog portreta, u čemu glavnu ulogu, očekivano, ima Snežana Nikolajević. Uz pomoć telefona, ona obaveštava sve poznanike i prijatelje o izboru Petrovića za „najkomunikativnije” i nastoji da vrši selekciju onih koji su „prikladni” da poziraju u televizijskom ramu za modernu porodicu. „Reflektor” je, naime, a to je Nikolajevićka svojim istančanim osećajem za društveno pozicioniranje brzo shvatila, aktuelna emisija, koja odražava duh vremena, ali i oblikuje ono što su društveni trendovi. Zato ona odlučuje da Vasu S. Tajčića ne pozove na slikanje jer „taj predratni gospodin uopšte ne odgovara politički za ‘Reflektor’”. No, uprkos Nikolajevićkinim planovima, pojavljuje se i rođak sa sela – stric Bokan, koji je doneo vino i pršut i sa vrata izvikuje: „Ima Evropa da gleda i da se čudi kakva se pršuta jede u mom kraju”. Kada Bokan zapeva, Nikolajevićka ga opominje da to „nije politički”. U sliku se, ipak, provukao i Vasa S. Tajčić, kome Nikolajevićka, već očajna zbog, kako smatra, ozbiljnog narušavanja slike njene porodice kao moderne i progresivne, prebacuje da njegova garderoba „ne odgovara” prilici. „Kako ne odgovara”, čudi se Tajčić, „pa sve predratno na meni”. „E baš to ne odgovara. Nije ovo vremeplov, već ‘Reflektor’, aktuelne stvari”, poentira Nikolajevićka, zaboravljajući svo njihovo zajedničko lamentiranje nad vrednostima i redom predratnog društva.

<sup>29</sup> Kamenko Katić je postao izuzetno popularan kao sastavljač i predstavljač vremenske prognoze u periodu od 1964. do 1980. godine.

<sup>30</sup> I inače su u seriji korišćene mnoge reference na aktuelnu i savremenu filmsku i televizijsku kulturu. Prva epizoda počinje pitanjem koje sin Borko upućuje glavnom junaku Rođi: “Tata, na kog filmskog glumca ti ličiš?”, a i ostale su protkane imenima glumaca, režisera, filmova, tv emisija, tv serija, ličnosti iz sveta poznatih, što svedoči o prisustvu popularne kulture u socijalističkoj svakodnevnici i o njenom uticaju na “mase”. Tako beležimo sledeće fraze u razgovorima među Petrovićima: “maniri kao Forsajti”; “mama hoće da zameni Dravičku u ‘Obrazu’”; “dok ti, zete, za doručak jedeš ostatke od jučerašnjeg ručka, dotle Onazis u sredu jede ono što će se jesti u četvrtak”.



## „Robovanje” potrošačkom društvu

Razlike između „predratnog” i „posleratnog” vremena, tema su brojnih replika u skoro svakoj od epizoda, a u nekima od njih ta razlika postaje okosnica radnje. Posleratno vreme se tada izjednačava sa modernizacijom društva, oblikovanjem (socijalističke) modernosti i razvijanjem potrošačke kulture, o kojoj se, čak i kada je predmet direktnog razgovora i razmišljanja, najčešće govori u tonu žaljenja, uz konstatovanje „ljudskih posledica” društvene i ekonomske promene, ali bez kritičnosti i angažovanog odnosa koji bi se možda očekivao kada je reč o razmatranju elemenata kapitalističke ekonomije u jednom socijalističkom društvu.<sup>31</sup> U više navrata se javljaju primedbe na preopterećenost poslom, brzi tempo života, užurbanost, stres, nedostatak vremena za relaksaciju i odmor. U jednoj epizodi<sup>32</sup> Rođa poželi da nedelja postane „dan za isključivanje”. Proglašava „moratorijum na telefon”, Olga dodaje da „ni za koga nije kod kuće”, pa dok su sami (i dok ne počne intriga u toj epizodi) oni „oslušuju tišinu” i uživaju u privatnosti. Drugom prilikom<sup>33</sup> radnja počinje tako što kućna pomoćnica/rođaka Tina besni i razbija posuđe u kuhinji, jer teku pregovori o visini njene plate. Napetost je u vazduhu, svi su nervozni, pa i Rođa oseća simptome visokog pritiska. Komšija doktor dolazi da ga pregleda, i između njih dvojice razvija se dijalog o vremenu u kome žive, pritiscima kojima su izloženi i ceni koja se plaća za život u savremenom, modernom društvu. Doktor savetuje Rođu: „Moraš da budeš iznad tih stvari. Moderan čovek je izložen udarcima savremenog života. Inače – kvrc! Svi žele da imaju mnogo, radi se mnogo, godišnji odmor na Kanarskim ostrvima, engleski tapeti, u špajzu dva automobila, bunda od nerca, i – kvrc!”. Na kraju, ostali članovi porodice odlučuju da potroše novac iz „neprikosnovenog fonda”, u koga su se sredstva slivala od ušteda i uzdržavanja („nepopuštene cigarete, moj kostim, moj frizer, Tinina plata”, mrmlja Olga dok prebrojava novac). Štednja za put na Zlatibor je pretvorena u kupovinu – stolice za ljuljanje, o kojoj je Rođa maštao kao o prečici ka smirenju i usporavanju.

Tema potrošnje i potrošačkog društva je najrazrađenija u epizodi u kojoj joj je pristupljeno indirektno, preko naizgled sasvim banalnog problema – udomljavanja uličnog psa.<sup>34</sup> Borko i njegov školski drug našli su psa na ulici i krišom ga odneli u stan Petrovića. Kada Petrovići, u sred noći, ustanove da je u stanu pas, porodični savet odluči da ga nikako ne smeju zadržati u stanu i Rođi pripada ne-

<sup>31</sup> Igor Mandić, „Obitelj je šou”, *Vjesnik*, 20.4.1974., Pres kliping o “Pozorištu u kući” iz Fonda dokumentacije Radio Beograda.

<sup>32</sup> „Dan kada je igrala Zvezda”, 28.10.1972. S01E02.

<sup>33</sup> “Stolica koja se ljulja”, 9.12.1972. S01E08.

<sup>34</sup> “Strašan pas”, 10.2.1973. S01E18.

zahvalan zadatak da psa Vasu odvede nazad na ulicu. Borko je nesrećan, a Tina pokušava da ga uteši tako što će njihov konkretan problem da poopšti: „Nemoj da plačeš, znaš ovo ti je potrošačko društvo, i svi traže neku korist. Pa ako nema koristi, nema ni sentimentalnosti, ni ljubavi, to da znaš”. Na Borkovo pitanje zašto baš sada, usred noći i usred zime, da izbace psa na ulicu, Tina nastavlja: „Ja sam ti to već rekla. U potrošačkom društvu nema milosti, ako kuca nije za reprezentaciju, ne igra, gotovo. I s tim moraš da se pomiriš” (oboje plaču). Kad su se smirili, razgovor o potrošačkom društvu se nastavlja:

Borko: „Tina, ti si spominjala neko potrošačko društvo. Pa, kakvo je to društvo?”

Tina: „To ti je, Borko, društvo na kome sam ja pala i dobila peticu, a to ti je, inače, društvo koje mnogo troši, živi u izobilju, trpa u svaki džep, u svaki džep, u svaki džep...”

Borko: „A to smo mi kad odemo u samouslugu”

Tina: „A, ne ja, ne ja...”

Borko: „Pa neću ni ja da budem. Ipak, sloboda je velika stvar. Razmišljao sam...Zašto bi jedan čovek robovao tom potrošačkom društvu, kao tata, na primer; i onda on postane nehuman, bezosećajan”

Neočekivano, epizoda sa psom postaje povod za diskusiju o društvenim i psihološkim promenama koje donosi „potrošačko društvo”, ali se na njenom kraju ipak pokazuje da, koliko god već duboko inicirani u potrošačko društvo, istumbani njegovim delovanjem, Petrovići (a pretpostavićemo da se ovaj zaključak može proširiti i na „našeg čoveka”) nisu izgubili ono najvrednije što krasí ljudska bića koja žive sa i među drugim (ljudskim) bićima – humanost, plemenitost i saosećanje. Dovodeći psa Vasu nazad u stan, jer nije mogao da ga ostavi samog na ulici nakon što ga je izbavio od napada većeg i jačeg psa, Rođa se obraća Olgi i Borku: „Ranjen sam, izujedan, ošvorciran, ali sa srcem i dušom. Sine, samo da znaš da ti je otac plemenit čovek, ne zaboravi to”. Uprkos izazovima i koruptivnom dejstvu koje se pripisuje delovanju potrošačkog društva (makar ove kritike dolazile od Tine, lika koji u seriji predstavlja epitomizaciju mode i zaljubljenicu u kupovinu), pokazuje se da je moguće pomiriti potrošačke želje i potrebu za humanošću i socijabilnošću, što je i predstavljalo ideološku osnovu „potrošačkog socijalizma”.

I kada se – kao gledaoci i kao analitičari – zapitamo u kom pravcu će autori razvijati i usmeriti temu konsekvenci života u potrošačkom društvu, s obzirom na mnoštvo motiva kojima se izražavaju opterećenost, umor, pa i teskoba, odgovor dobijamo sredinom druge sezone, u epizodi „Čisto plavo nebo”.<sup>35</sup> Rođa svoj hronični premor i bezvoljnost objašnjava time što je „izgubio svaki kontakt s prirodom”. Preopterećen obavezama, kreće se samo na relaciji kuća-posao, pa jedino okruženje s kojim se u gradu sreće čine saobraćajne gužve, semafori

<sup>35</sup> Emitovana 9.3.1974. S02E18.

i asfalt. „Pokažite mi parče čistog neba”, vapi, „ja sam željan vetra, pljuska, tišine, hladne izvorske vode, moje oči traže zelenilo. Ja sam dete prirode”. U nastupu romantičarske čežnje za prirodom, i za begom od napučenih, zagađenih, modernih industrijskih prostora, Rođa odlučuje da povede porodicu u rodne Pržogrnce, i da bude „izbeglica od civilizacije”. Tamo se, međutim, suočava s prirodom i selom u njihovim realnim okvirima: fića se zaglibi u blato jer nema asfaltnog puta pa moraju kola da izvlače volovskom zapregom, hvata ga alergijska kijavica a lekova nema, od cepanja drva dobija upalu mišića, a kada, tako slomljen i umoran, pokušava da zaspí, smetaju mu komšijski psi i majka Vukin petao ranoranilac. Petrovići, a pre svih Rođa, shvataju da seoski život nije za njih, te da je bučni, zagađeni i užurbani grad, ma koliko isprva neprivlačno delovao u poređenju s „netaknutom prirodom”, njihov novi životni ambijent, okruženje stvoreno urbanizacijom i modernizacijom („Što ode niz vodu, ne može više uz vodu”, komentariše Rođina majka).

### Završna razmatranja

Sedamdesete godine 20. veka u popularnoj imaginaciji i u kolektivnom sećanju na život u Jugoslaviji označene su kao doba najvećeg prosperiteta, kao vreme najboljeg života, najvišeg životnog standarda, na osnovu koga se često retrospektivno generalizuje jugoslovensko iskustvo, naročito kada se to čini iz perspektive više nego sumorne sadašnjosti. Bliži pogled nam ipak omogućava da u prizorima vremena koji nam se nude uočimo suptilnije nijanse boja i valera, slojevitost zbivanja, napukline u zvaničnim tumačenjima kroz koje se probijaju različite interpretacije... Dekada u kojoj su snimane i prikazivane prve tri sezone „Pozorišta u kući”, serije koja je, po rečima autora, nastojala da „preslikava svakodnevni život”, omeđena je s dva krupna događaja: privrednom reformom 1965. godine i smrću Josipa Broza Tita 1980. godine. Kako predlaže više istoričara, a u uvodu zbornika „Kriza socijalističke modernosti: Sovjetski Savez i Jugoslavija u 1970-im” sumiraju Mari Žanin Čalić, Ditmar Nojtac i Julija Obertrajs, primerenije bi bilo govoriti o „dugim sedamdesetim”, periodu koji se proteže od sredine šezdesetih do početka osamdesetih. Društveni i kulturni tokovi i procesi na koje sam pokušala da ukažem analizirajući neke elemente modernog života predstavljene u tv seriji „Pozorište u kući”, kroz tri sezone emitovane tokom sedamdesetih, ne mogu se odvojiti od posledica koje je privredna reforma 1965. godine, poznatija kao „Kirina reforma”,<sup>36</sup> imala na procese ekonomske liberalizacije i dalje društvene stratifikacije jugoslovenskog društva, produblјivanje socijalnih razlika i jasnije profilisanje društvenih slojeva/klasa. Iako je u pitanju forma vodvilja, te

<sup>36</sup> Nazvana po Kiri Gligorovu, ekonomisti i političaru iz Makedonije, koji je bio njen idejni tvorac i podržavalac.

su sva pitanja kojima se epizode bave (uključujući i socijalne statuse i prestižne težnje različitih aktera) prikazana na humoristički način, u seriji je očigledna raslojenost društva i postojanje „manje” i „više” uspešnih osoba, a često se provlače izjave tome kako „neki” uspevaju da „grabe prilike”, koje donose napredak na poslu, velika primanja, putovanja u inostranstvo za koja se isplaćuju devizne dnevnicke, dodatno angažovanje i vanredne prihode.<sup>37</sup>

Kako ističe i Mari Žanin Čalić, „kao posledica ubrzane industrijalizacije koja se sprovodila od 1945. godine, tokom samo jedne generacije Jugosloveni su prošli kroz ogromne ekonomske i sociokulturne promene u oblasti rada i društvene stratifikacije, u svakodnevnom životu, u rodnim i generacijskim ulogama, i u stavovima i vrednostima koje su transformisale nekadašnje poljoprivredno u industrijsko društvo” (Calic et al. 2011, 17). Međutim, socijalistička modernizacija je istovremeno delovala kao katalizator dalje društvene promene, jer je pospešila i uvećala razlike između bogatih i siromašnih, koje su – naročito kada je raniji ekonomski rast usporen i zaustavljen – vodile ispoljavanju različitih društvenih napetosti i sukoba (Calic et al. 2011). Svesnost o tome da se društvo nalazi u krizi, ne samo ekonomskoj već i političkoj, bila je prisutna među jugoslovenskim političarima, ali i među običnim svetom onoga vremena. Kako pokazuju događaji u porodici Petrović, prva polovina sedamdesetih prolazi u znaku ozbiljne štednje, kada se pazi na svaki dinar, i različitim merama (ovde svakako propuštenim kroz humoristički filter Novaka Novaka i ekipe) nastoji se obuzdati ionako ne preterana potrošnja. Štedi se na hrani, garderobi, izlascima, plati kućne pomoćnice, porodičnim proslavama. Zbog „stabilizacije”, mleko pije samo Borko. Olga, koja nikako da se zaposli, crtaću tablu koristi za grafički prikaz budžeta, kao vizuelni podsetnik imperativa štednje. U jednoj od prvih epizoda svedoci smo jednoj od moda koje su zahvatile Beograd, a u vezi s novim idejama zdravog života, pravilne ishrane i vitkosti kao novog, modernog modela lepote. Petrovići su usvojili režim ishrane „po Džeksonu”, kojim redukuju vrste i količinu hrane, ali pokazuju uključenost u svet moda i trendova, i vezu sa Zapadom, odakle ove mode dolaze. Kada se kasnije ponovi scena sa redukovanim doručkom (kuvano jaje, tost i jogurt), više nije u pitanju uklapanje

<sup>37</sup> Produblivanje ekonomskih i socijalnih razlika, i osećaj nelagode u vezi s tim, oslikani su u sceni kada Rođa prati suprugu na godišnjicu mature (“Čovek van kategorije”, 15.12.1973. S02E06). Olga ide u novoj haljini, šivenoj po meri, kod “krojačice na glasu” (“nije važno koliko ću da platim, važno je da imam”), majka joj pozajmljuje “porodični nakit” da se ne bi “sramotila pred drugaricama zbog ‘staklića’ koje joj je kupovao muž”, a na parkingu pred hotelom u kome se održava susret, njihov fića im deluje minijaturno i jeftino među ostalim luksuznim automobilima. Rođi je neprijatno, i predlaže da i ne uđe, jer se plaši da će njegovo staro, iznošeno odelo “za svadbe i sahrane” odmah otkriti da on nije među onima koji su “postali nešto”.

u trendove, nego „opšta štednja” u kojoj se „svaki dinar okreće nekoliko puta”.<sup>38</sup> Istovremeno, kada u nekoliko situacija glavni junaci dolaze do „neočekivanog dobitka” (na sportskoj prognozi, „višak” u preduzeću, „odmrzavanje” plate), bude se zapretene potrošačke aspiracije i otkriva postojanje potrošačkih niša s ekskluzivnom robom. Za originalnim „Diorom” se čezne i njegovi komadi u tajnosti probaju „da mine želja”, ali u isto vreme „jugoslovenski Dior”, Aleksandar Joksimović izbacuje kolekciju za kolekcijom „konfekcije s potpisom”, i „novim ženama i muškarcima” nudi priručnik koji će im pomoći da „rafiniraju svoje modne navike” (Velimirović 2008, 138). Ekonomske teškoće s kojima su se suočavala socijalistička društva bile su povezane s unutrašnjim, strukturalnim problemima socijalističke ekonomije: s „pitanjima planiranja, neefikasnošću, lošom motivacijom, zastarelim tehnologijama...” (Calic, Neutatz, Obertreis 2011, 8), ali i sa globalnom ekonomskom krizom. Jugoslavija, kao zemlja koja je bila ekonomski povezana sa Zapadom i pod intenzivnim kulturnim uticajima Zapada već od ranih pedesetih (up. Marković 1996, Vučetić 2011, Dimitrijević 2012, 2016, Malešević 2012), od kada je formulisala sopstveni model „socijalističke modernosti”,<sup>39</sup> na poseban način je bila izložena posledicama krize kapitalizma. Jugoslovenski model modernog društva je, prema mišljenju Čalić i dr., predstavljao specifičnu kombinaciju različitih normi, vrednosti i praksi, koji je „u svoju modernizacijsku strategiju integrisao liberalno buržoaske vrednosti, principe i prakse, uključujući – do izvesnih granica – tržišnu ekonomiju i privatno vlasništvo, konzumerizam kao fetiš i slobodu kretanja” (Calic et al. 2011, 19). Svakodnevni život junaka „Pozorišta u kući” dobro pokazuje raznovrsna kretanja unutar modela jugoslovenske socijalističke modernosti, koja se ne iscrpljuju samo na ekonomskim konsekvencama ubrzane industrijalizacije društva, već su vidljiva i na socijalnom i kulturnom planu. *Buržoazizacija* privatne sfere, predstavljena je kroz naglašenu individualizaciju likova, promene u njihovim navikama, svakodnevnim rutinama, načinu odevanja, organizaciji domaćinstva i uređenju stana, rodnim ulogama i porodičnim odnosima, ali su se ovi procesi promena na mikro nivou dešavali u kontekstu koji je bio bitno obeležen ideologijom socijalizma, a ideje o „novom (socijalističkom) čoveku” i o „kulturnom napredovanju i profinjavanju” bile su jedne od njenih ključnih

<sup>38</sup> „Je li ovo Džekson dijeta?”, pita se Rođa. „Ma kakva Džekson dijeta, za tu dijetu čovek mora da bude bogat. Znaš li da je stigao hleb iz uvoza za dijetalce, 4000 dinara kilogram”, reći će Olga („Kad Petrovići štede”, 17.2.1973. S01E19).

<sup>39</sup> Čalić i dr. objašnjavaju da koriste izraz „socijalistička modernost” kao generički naziv za „obuhvatne projekte transformacije društva u pravcu industrijske modernizacije, sa namerom da se izbegnu loši efekti kapitalističke modernizacije, i vizije budućnosti” (Calic et al. 2011, 11), iako su uzeli u obzir da su postojale različite putanje i modeli industrijalizacije i modernizacije u socijalističkim državama.

osovina. Ideal „novog čoveka” nije bilo samo individualno (samo)ostvarenje, već i uklapanje u grupu, život u kolektivu (up. Calic i dr. 2011, 13), pa su svi opštiji principi zapadne modernosti – sekularizacija, univerzalnost ideja, vera u tehnologiju i njena moć da preobrazi prirodu u skladu s ljudskom voljom, naučni principi objašnjavanja sveta i pozitivno viđenje mogućnosti masa – bili prilagođeni ovim ideološkim zahtevima. Televizija je u vreme o kome govorimo još uvek viđena kao tehnologija „u službi društva i društvenog preobražaja” (up. Mihelj 2013, 255), i njeni su igrani programi, na različite načine, težili da budu „realistični” i „aktuelni” – bilo da su neposredno govorili o akutnim problemima društva, pokušavajući da budu angažovani i kritični, bilo da su posredno svedočili o svakodnevicu, prateći i komentarišući zbivanja, i pozivajući „aktuelne” goste. Kako je televizijska tehnologija postajala naprednija, a broj TV prijemnika veći i njihovo posedovanje pristupačnije, tako je rasla i njena važnost, jer je shvaćen značaj popularne kulture kao „sredstva uticaja na mase” (up. Mihelj 2013, 258). Od samih početaka jugoslovenske televizije, TV serije su bile bitne u privlačenju pažnje gledalaca, jer su omogućavale usložnjavanje pozornica za „odigravanje” socijalizma, i dodavanje okvira – pored zvaničnih rituala, ritualizovanih zbivanja na javnim mestima – u kome će se ideje i poruke plasirati na nedirektivnije i manje ozbiljne načine. Kako piše Sabina Mihelj, na osnovu ciljeva Jugoslovenske radio televizije se vidi da se očekivalo da televizija emituje programe koji će biti namenjeni širokoj javnosti i različitim socijalnim grupama, i da nudi „zabavu i relaksaciju” koji će istovremeno moći da prenesu „obrazovnu ili moralnu poruku” (Mihelj 2013, 257).

Iako za sada ne možemo pouzdano reći da je u socijalističkoj Jugoslaviji postojala politika TV serija i popularne kulture na način koji je zabeležen u mnogim zemljama u razvoju, gde su televizijske serije svesno i promišljeno korišćene kao alatka modernizacije, sredstvo društvenog razvoja i osnaživanja manjinskih grupa (Abu Lughod 2004; Barnard 2006; Ang 2007; Ahmed, Kalid 2012), neke od njih (uključujući i „Pozorište u kući”) jesu služile kao „ogledalo” postavljeno pred jugoslovenske građane, u kome oni mogu pratiti, komentarisati, tumačiti, prisvajati ili odbacivati prizore iz svakodnevnog života i neposredne prošlosti (sa širokom lepezom denonativnih i konotativnih mogućnosti interpretacije koje su im na raspolaganju, i uključivanja tako prerađenih informacija u sopstveno življeno iskustvo), i na taj način ih koristiti kao gradivo u procesima samoosvešćivanja kao individualnih i društvenih subjekata. U tom, širokom smislu, možemo razmišljati o tome da je popularna televizijska kultura kao kanal „uprizorenja” stvarnosti zaista mogla da posluži kao „implicitna pedagoška alatka” u prenošenju ideja, vrednosti i različitih „politika” u socijalističkoj Jugoslaviji, i to podjednako kada je nastojala da bude „politička i angažovana” (up. Malešević 2012; Mihelj 2013), i kada se toga, kao što nam Novak Novak

uporno tvrdi, eksplicitno klonila. S ove vremenske distance, kada nam je jasno da i svaki čin negovorenja ili prećutkivanja takođe predstavlja način da se nešto kaže, „apolitičnost” Novakovog „Pozorišta” možemo videti i kao oblik političkog stava autora,<sup>40</sup> ali o tome je za sada teško dati pouzdan sud.

### Literatura

- Abu Lughod, Lilla. 1997. The Interpretation of Culture(s) after Television. *Representations* 59, Special Issue: The Fate of “Culture”: Geertz and Beyond: 109–134.
- Abu Lughod, Lilla. 2004. *Dramas of Nationhood: The Politics of Television in Egypt*. The University of Chicago Press.
- Ahmed, Aaliya, Malik Zahra Khalid. 2012. Construction of Contemporary Women in Soap Operas. *Global Media Journal – Indian Edition* 3(1): 1–9.
- Ang, Ien. 2007. Television Fiction Around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective. *Critical Studies in Television* 2 (2): 18–30.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.
- Banić Grubišić, Ana. 2013. Antropološki pristup medijima – kratak pregled (s posebnim osvrtom na igrani film). *Antropologija* 13 (2): 135–155.
- Barnard, Ian. 2006. The Language of Multiculturalism in South African Soaps and Sitcoms. *Journal of Multicultural Discourses* 1 (1): 39–59.
- Bhabha, Homi. 1990. „DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation”. In *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Čale Feldman, Lada i Ines Prica (ur.). 2006. *Devijacije i promašaji. Etnografija domaćeg socijalizma*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Calic, Maire-Janine, Dietmar Neutatz, Julia Obertreis (eds.). 2011. *The Crisis of Socialist Modernity: The Soviet Union and Yugoslavia in the 1970-ies*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG.
- Chakrabarti, Dipesh. 2002. *Habitations of Modernity. Essays in the Wake of Subaltern Studies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cvijetićanin, Tijana. 2010. Čiji „Rođak sa sela”? Ideološko čitanje jednog medijskog teksta. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 58 (1): 57–68.
- Daković, Nevena, Aleksandra Milovanović. 2015. Socijalistički family sitcom: Pozorište u kući. *Zbornik radova FDU* 27: 183–203.

---

<sup>40</sup> Predrag Marković, govoreći o specifičnostima proizvodnje kulture u Jugoslaviji tokom 1970-ih, kaže da je to bila „decenija tišine”, u kojoj nije bilo značajnih društvenih rasprava u polju kulture i kada su akteri u kulturi i proizvođači kulture izbegavali konflikte (Marković 2011, 118–133). Slično televizijske programe sedamdesetih opisuje i Sabina Mihelj, kada govori o njihovoj „depolitizaciji” i povlačenju u privatnu sferu, kroz bavljenje privatnim, ličnim i porodičnim pitanjima, ali ona to tumači kao odgovor na političke pritiske koji su došli sa uviđanjem političara kako bi mogli da iskoriste televiziju kao alatku vladavine (Mihelj 2013, 256).

- Dakovic, Nevena, Aleksandra Milovanovic. 2016. „The Socialist Family Sitcom: Theatre at Home (Socialist Federal Republic of Yugoslavia 1972–Republic of Serbia 2007)”. In *Television Beyond and Across the Iron Curtain*, Kirsten Bönker, Julia Obertreis and Sven Grampp (eds.), 124–147. Cambridge Scholars Publishing.
- Dimitrijević, Branislav. 2012. *Utopijski konzumerizam: nastanak i protivurečnosti potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji (1950–1970)*. Rukopis doktorske disertacije. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Dimitrijević, Branislav. 2016. *Potrošeni socijalizam. Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji (1950–1974)*. Beograd: Fabrika knjiga, Peščanik.
- Duda, Igor. 2005. *U potrazi za Odmorom i Blagostanjem: O povijesti Dokolice i Potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950ih i 1960ih*. Zagreb: Srednja Europa.
- Đurić, Dubravka. 2011. Kratak Uvod u studije televizije. *Treći program* 150: 9–17. Beograd: RDU – Radio-televizija Srbije,
- Đurković, Miša. 2005. Prva petoletka: domaće televizijske serije i transformacija sistema vrednosti u tranziciji. *Sociološki pregled* 39 (4): 357–381.
- Erdei, Ildiko. 2004. “The happy child” as the icon of socialist transformation: Yugoslavia’s Pioneer Organization. In *Ideologies and National Identities – The Case of Twentieth-Century Southeastern Europe*, John R. Lampe, Mark Mazower (eds.), 154 – 179. Budapest, New York: CEU Press,
- Erdei, Ildiko. 2006. „Odrastanje u poznom socijalizmu – od ’pionira malenih’ do ’vojske potrošača’”. U *Devijacije i promašaji, etnografija domaćeg socijalizma*, Lada Čale Feldman & Ines Prica (ur.), 205–240. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Gaonkar, Dilip Parameshwar. 2001. *Alternative Modernities*. Durham & London: Duke University Press.
- Gavrilović, Ljiljana. 2011. Bafi ubica vampira: superheroina, ali ne u Srbiji. *Etnoantropološki problemi* 6 (2): 413–428.
- Ginsburg, Faye, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin. 2002. *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Grandits, Hannes (ed.). 2010. *Yugoslavia’s sunny side: a history of tourism in socialism (1950s–1980s)*. Budapest and New York: CEU Press.
- Ilić, Miodrag. 2006. *Radanje televizijske profesije*. Beograd: Clío.
- Kovačević, Ivan, Marija Brujić. 2014. „Ljubav na prvi pogled”: TV serije. Uvod u antropološku analizu. *Etnoantropološki problemi* 9 (2): 395–415.
- Kovačević, Ivan, Marija Brujić (ur.). 2013. *Antropologija TV serija. Nova srpska antropologija*. Knj. 10. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu i Srpski genealoški centar.
- Krstić, Marija. 2009. Srbi, narod najluđi – humoristička serija „Kursadžije” Grand produkcije. *Etnoantropološki problemi* 4 (1): 87–105.
- Krstić, Marija. 2009a. „Kursadžije” – terapijska uspavanka? Analiza popularne domaće humorističke serije. *Antropologija* 7: 137–152.
- Lučić-Todosić, Ivana. 2001. *Od trokinga do tvista, Igranke u Beogradu 1945–1963*. Beograd: Etnološka biblioteka.
- Malešević, Miroslava. 2012. Iskušenja socijalističkog raja – refleksije konzumerističkog društva u jugoslovenskom filmu 1960ih. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 60 (2): 107–123.



- Marcus, E. George. 1995. Ethnography in/of th World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology* 24: 95–117.
- Marković, J. Predrag. 1996. *Beograd između Istoka i Zapada*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Marković, Predrag. 2011. “Where Have All The Flowers Gone” – Yugoslav Culture in the 1970ies between liberalisation/westernisation and dogmatisation. In *The Crisis of Socialist Modernity: The Soviet Union and Yugoslavia in the 1970-ies*, Marie-Janine Calic, Dietmar Neutatz, Julia Obertreis (eds.), 118–133. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG.
- Matošević, Andrea. 2011. *Pod zemljom. Antropologija rudarenja na Labinštini u XX stoljeću*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku i Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.
- Mihelj, Sabina. 2013. „The Politics of Privatization: Television Entertainment and the Yugoslav Sixties”. In *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*, Anne Gorsuch and Diane Koenker (eds.), 251–67. Indiana University Press.
- Mihelj, Sabina. 2013a. „Television Entertainment in Socialist Eastern Europe: Between Cold War Politics and Global Developments”. In *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*, Anikó Imre, Timothy Havens and Kati Lustyk (eds.), 13–29. London: Routledge.
- Novaković, Slobodan. 1984. „Kad je vladala komedija ili Četvrt veka beogradske humorističke škole na malom ekranu”. U *Iz istorije Televizije Beograd*, Vasilije Popović i dr., 35–59. Beograd: Televizija Beograd.
- Pušnik, Maruša (ed.). 2010. *Remembering Utopia: the Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*. Washington D.C.: New Accademia Publishing, LLC.
- Senjković, Reana. 2008. *Izgubljeno u prijenosu: Pop iskustvo soc kulture*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Simeunović-Bajić, Nataša. 2016. Reprezentovanje urbanih heroja rata u popularnoj TV seriji „Otpisani”. *Etnoantropološki problemi* 11(1): 47–61.
- Trifunović, Vesna. 2009. Konceptualizacija gubitnika i dobitnika tranzicije u popularnoj kulturi. *Etnoantropološki problemi* 4 (1): 107–121.
- Trifunović, Vesna. 2009a. Tipizacija privatnika u periodu prve tranzicije: primer domaćih serija. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 57 (1): 135–146.
- Trifunović, Vesna, Jovana Diković. 2014. „Mile versus transition”: Socila Changes and clashes of values through the prism of a television show”. *Glasnik Etnografskog isntituta SANU* 62 (2): 141–153.
- Velimirović, Danijela. 2008. *Aleksandar Jaksimović, Moda i identitet*. Beograd: Utopija.
- Vučetić, Radina. 2012. *Koka kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik.
- Zivkovic, Marko. 2007. ‘Mile vs Transition’ – a Perfect Informant in the Slushy Swamp of Serbian Politics? *Social Identities* 13 (5): 597–610.

Ildiko Erdei

Department of Ethnology and Anthropology,  
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Serbia*Fragments of Yugoslav Socialist Modernity  
of the 1970ies in the TV-series "Theatre at Home"*

The object of analysis is a TV-series "Theatre at home", which had a long TV-life (three seasons in 1970ies and two in 1980ies) and was one of the most popular series in the socialist Yugoslavia. The series covers daily life in an ordinary Yugoslav family, based in Belgrade, and the plot is built around the humorously articulated tensions and conflicts between the main protagonist and his mother in law who lives with him, his wife and their son. The material analysed includes the episodes of the three seasons broadcasted during the seventies (1972, 1973, 1975), written sources (newspaper articles about the TV show and its main protagonists and archival documents related to the author of the show Novak Novak) and secondary literature related to the development of Yugoslav RTV. Relying on theoretical and methodological propositions of Lilla Abu Lughod on the relationship between production, distribution and consumption of TV-serials and broader processes as building of a nation, modernization or urbanization, I try to show how the TV-series "Theatre at home" simultaneously described and proscribed how the socialist modern life in Yugoslavia should look like, thus serving as an implicit tool of social pedagogy. At the same time, it offered an opportunity for the audience-consumers-citizens to engage with the "real" achievements and manifestations of the socialist modernity represented in the series, which thus came to be continuously re-evaluated and historically situated.

*Key words:* "Theatre at Home", TV-series, television, socialist modernity

*Fragments de la modernité yougoslave socialiste des années 1970  
dans la série télévisée "Comédie chez soi"*

La série télévisée "Comédie chez soi" a été une des séries yougoslaves à la vie la plus longue (trois saisons au cours des années soixante-dix, 1972/73, 1973/74, 1975; et deux au cours des années quatre-vingts, 1980 et 1984), et elle a été diffusée partout en Yougoslavie. Le point de départ de cette étude est l'hypothèse que dans la première période du développement de la télévision, ce média fonctionnait principalement comme un moyen de façonner les citoyens socialistes, à la différence d'aujourd'hui, lorsque la télévision s'adresse à des consommateurs. En m'appuyant sur l'analyse de Lila Abu Lughod qui observe la vie sociale des séries télévisées en Egypte dans le contexte de la modernisation de la société, je m'efforce de montrer sur l'exemple yougoslave comment

une série télévisée populaire comme “Comédie chez soi” à la fois décrivait et „prescrivait ” la vie quotidienne, ses normes et ses valeurs, servant comme moyen de pédagogie sociale implicite de la vie socialiste moderne, mais qu’en même temps elle permettait aussi aux spectateurs-consommateurs-citoyens de se confronter à ses performances et manifestations “réelles”, et ainsi à sa continue remise en question et sa réévaluation plus réaliste.

*Mots clés:* “Le théâtre chez soi”, séries télévisées, télévision, socialiste moderne

Primljeno / Received: 23.03.2017.

Prihvaćeno / Accepted: 23.5.2017.