

Zoran JANJETOVIĆ, *Od Internacionale do komercijale. Popularna kultura u Jugoslaviji 1945-1991*, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd, 2011., 305 str.

Brojni su publicisti i protagonisti jugoslavenske “zabavnačke” scene te manje autori iz akademske zajednice pisali o pop-kulturi u drugoj Jugoslaviji. Sad je pred nama knjiga povjesničara koji je bez opterećenja (jugo)nostalgijom, stereotipima i rasterećen želje da zabavi skicirao (ne)kulturni kostur jugoslavenskog društva.

U “Uvodu” (str. 15.–20.) definiran je istraživački problem kao pitanje mjesta i uloge popularne/masovne kulture u socijalističkoj Jugoslaviji te kako su i u kojoj mjeri politički, ekonomski i društveni razvoj te Komunistička partija Jugoslavije/Savez komunista Jugoslavije utjecali na masovnu kulturu i usmjeravali njezin razvoj. Nedostatak arhivskih izvora o popularnoj kulturi autor povezuje s nedovoljnim zanimanjem kreatora kulturne politike za pop-kulturu, što je u radu nadomješteno istraživanjem tiska te sjećanja stvaratelja i konzumenata popularne/masovne kulture.

U prvom poglavlju, “Iz Staljinovog šinjela u Elvisovu jaknu: politika, kulturna politika i popularna kultura” (str. 21.–54.), skicirano je poslijeratno okruženje u kojem je glavna politička snaga, Komunistička partija Jugoslavije, provodila ideološki odgoj brojnog, uglavnom nepismenog i “kulturno zaostalog” stanovništva. “Inteligencija” koja je preživjela rat i poslijeratne čistke integrirana je u novo jugoslavensko društvo većinom zbog potreba za stručnim osobljem i uglavnom se nije isticala u javnom životu. Utilitarnost je bila kvaliteta koja se tražila na svim razinama, pa tako i u pop-kulturi, a Janjetović ju je ilustrirao brojim izjavama političara koje se mogu svesti na želju da i popularna kultura širi “tekovine revolucije” u širokim masama i oslobodi ih “tuđinskih i nazadnih ideja”. Stvaranja “novog” i “slobodnog” čovjeka nije uspjelo, a Janjetović taj neuspjeh pripisuje kulturno nedoraslim i neobrazovanim članovima Komunističke partije i velikom priljevu ruralnog stanovništva u postojeće gradove. Autor naglašava i sve pozitivne napore nove vlasti da se zatečeno nepovoljno stanje poboljša brojnim tečajevima za opismenjavanje, osnivanjem kulturno-umjetničkih i drugih amaterskih društava, čime su ujedno stvarani i “borci” za novu kulturu i umjetnost. Sovjetizacija i na polju kulture učinjena je samoinicijativno i tog se utjecaja Jugoslavija nije mogla lako riješiti niti u vrijeme sukoba s Informbiroom. Kada se jugoslavenski politički vrh sabrao od raskida sa Sovjetima, onda se i jugoslavenska kulturna scena ohrabrila kritizirati sovjetsku kulturnu proizvodnju, a filmovi zapadne produkcije dobivali su, na radost publike, sve više prostora u jugoslavenskim kinodvoranama. Ulogu kontrole koju je isprva provodio Agitprop preuzele su s vremenom razne ideološke komisije, koje su ponajprije bile zaokupljene “visokom kulturom” i obrazovanjem. Tako je masovnoj kulturi dopuštena uloga “ventila za mase”. Ovo poglavlje autor završava ocjenom da se popularna kultura, prilično okrenuta Zapadu, razvijala samostalno zbog vanjskopolitičkih okolnosti i “znatnih” poreznih prihoda koje je država ubirala od “industrije zabave”.

U drugom poglavlju, “Alat i zanat: infrastruktura popularne kulture” (str. 55.–85.), autor donosi mnoge brojčane podatke za pojedine godine o broju kinodvorana i prostora korištenih za projekcije po republikama, zatim prosječne cijene kinoulaznica po republikama, brojčane podatke o radioprijamnicima po republikama te podatke

o broju i nakladi tiskovina na državnoj te republičkim razinama. Dotaknuo se i razvoja jugoslavenske elektroindustrije, koja je nastojala sama podmiriti domaće tržište radijskim i TV-prijamnicima. Suhoparnost statističkih podataka navedenih u ovom poglavlju autor je razbio podacima o uvjetima u kojima se u socijalističkoj Jugoslaviji uživalo u sedmoj umjetnosti (neispravni kinoprojektori, loše piratske kopije filmova, zagušljive kinodvorane i sl.), o grupnom slušanju radioprijamnika i grupnom gledanju TV-programa u domovima kulture, općinskim zgradama i na drugim javnim mjestima. Autor donosi i podatke o broju tiskanih medija po stanovniku i navodi da je Jugoslavija bila na začelju europskih zemalja, uključujući i zemlje Istočnog bloka, po kulturi čitanja te upozorava da su postojale velike razlike u kulturi čitanja na razini pojedinih republika.

Treće poglavlje, "Ovce na Bulevaru revolucije: Narodna muzika" (str. 86.-111.), posvećeno je ponajprije tzv. novokomponiranoj narodnoj glazbi, koju treba razlikovati od izvornog narodnog stvaralaštva. Tradicijsku kulturu nova je vlast uvažavala zbog populizma, slavenskih i panslavenskih odlika, ali su istodobno pojedini partijski ideolozi bili sumnjičavi prema narodnom stvaralaštvu kao proizvodu sela, "nositelja nazatka, primitivizma i zaostalosti". Prihvatljivi *modus vivendi* novoj vlasti bio je s jedne strane prihvatiti narodnu kulturu kao "izraz narodnog duha", a s druge se strane folklor latentno kritizirao zbog "zaostalosti", "reakcionarnosti" te "kulturnog anakronizma" i sl. Autor zaključuje da bi se iz komentara partijskih ideologa moglo zaključiti kako razvijenije, zapadne republike nisu bile sklone izvornoj narodnoj glazbi, što je u suprotnosti s činjenicom da je ta sklonost upravo bila naglašena u Sloveniji i Hrvatskoj. Novokomponirana glazba stvarana je za "cijelu zemlju" u užoj Srbiji, istočnoj Bosni, Makedoniji i Crnoj Gori i bila je najrašireniji glazbeni žanr slušan u drugoj Jugoslaviji. Kavanski, neškolorani svirači zarađivali su znatno bolje nego ugostiteljski radnici, pa i akademski obrazovani ljudi, što nije bilo u skladu sa socijalističkim društvenim vrijednostima. Kao zanimljivost autor navodi i zastupljenost pojedinih tema u novokomponiranim pjesmama, koje su prvenstveno bile o ljubavi, pretežno nesretnoj, a svoje mjesto našle su i patriotske teme te je opjevan i svakodnevni život (rad u inozemstvu, služenje vojnog roka, završetak školovanja i sl.). Autor je u ovom poglavlju naveo i neke brojčane podatke o obrazovnoj strukturi slušatelja novokomponirane glazbe, što su više indikativni pokazatelji, a ne krajnji rezultati istraživanja po jednoobraznom modelu na razini cijele Jugoslavije. Autor zaključuje da je "zenit narodnjačkog šunda" postignut tek nakon raspada druge Jugoslavije te da je ta vrsta glazbe, kao "posljednji živi ostatak" jugoslavenskog socijalizma, i danas prisutna na bivšem jugoslavenskom području.

Četvrto poglavlje, posvećeno zabavnoj glazbi, posebice šlagerima i džezu, naslovljeno je "Lake note za teške pare" (str. 112.-137.). Odnos prema džezu imao je svoje uspone i padove, od zabranjivanja do dopuštanja osnivanja *big bandova* koji su izvodili džez uz određena ograničenja (bez previsokih tonova, bez mnogo improvizacija i ubrzanih ritmova). Koncert džez-orkestrara na stadionu Jugoslavenske narodne armije u Beogradu 1953. bio je znak vlasti da se džez tolerira. U tisku se i idućih godina moglo naći negativnih stajališta o džezu. Izvođači džeza prilagodili su svoj repertoar "širokim masama", pa su na plesnim zabavama svirali i "narodna kola", valcer, tango, a za "partijske rukovoditelje" izvodili su i "borbene pjesme" u džez-aranžmanu. Šezdesetih godina džez je prokrio put zabavnoj glazbi i povukao se iz centra zabavno-glazbenih

događanja te ga je potom slušao mali broj "urbanih zaluđenika". Pedesetih godina XX. stoljeća krenulo se u proizvodnju i populariziranje domaće zabavne glazbe, prvenstveno pokretanjem brojnih festivalskih priredbi. No i dalje je postojao strah od "reakcionarnih utjecaja" iz inozemstva, a želja je bila da i zabavna glazba sudjeluje u "formiranju moralnog lika čovjeka naše socijalističke zajednice". Takvo stajalište opstalo je do sredine sedamdesetih, kada se od zabavne glazbe još uvijek tražilo da se osloni na "naše izvorne motive i inspiraciju traži u našoj glazbi". Jugoslavenski zabavnjaci bili su i važan izvozni proizvod u zemlje iza "željezne zavjese", gdje su, uz svoje skladbe, izvodili i džez, *rock*-glazbu, talijanske i francuske šansone i druge vrste "zapadne glazbe". Autor ocjenjuje da je zabavna glazba bila dobro integrirana u "socijalistički establišment", ponajprije zbog činjenice da nije kritizirala "društvenu stvarnost".

Poglavlje "Rokenrol za radnički savet: Rok muzika u socijalističkoj Jugoslaviji" (str. 138.-171.) govori o putu koji je prešla *rock*-glazba, od osuđivanja do integriranja u socijalističko društvo koje će osamdesetih godina vrlo stidljivo i kritizirati. *Rock* je na više načina prodirao u Jugoslaviju, ponajviše preko stranih radiopostaja i američkih glazbenih filmova. Isprva se *rock*-glazba puštala isključivo na plesnjacima, a poslije na radiopostajama i na TV-u. Iako je po svom sadržaju bila benigna, jugoslavenska vlast nije joj bila sklona zbog zapadnog podrijetla te utjecaja koji je imala na mladež (odijevanje, duga kosa, "skakanje" na koncertima). Krajem šezdesetih *rock*-sastavi, uobičajeno zvani "električari", već su pozivani i na političke priredbe, a sedamdesetih je Savez socijalističke omladine organizirao nastupe *rock*-sastava. Ni rokeri nisu ostajali dužni, što zbog iskrene lojalnosti, što zbog oportunitizma. Da bi dobili pristup radiopostajama i televiziji, svirali su obrade partizanskih pjesama, pjesama s omladinskih radnih akcija te patriotske pjesme. Osobito je bilo prihvatljivo i poželjno da se u *rock*-glazbu unose elementi folkloru jugoslavenskih naroda. U cjelini gledano, *rock*-glazba imala je pristojan suživot s jugoslavenskom političkom elitom, što nije bio slučaj s *punkom*, inače najzastupljenijim u Sloveniji. Svakako treba napomenuti da socijalni sastav mladeži u Jugoslaviji koja je participirala u ta dva glazbena pravca nije istovjetan s onima na Zapadu. Tamo su *rock* i *punk* glazbenici potjecali iz radničkih obitelji, dok su na jugoslavenskom području to bila djeca iz situiranijih obitelji, čiji su roditelji nerijetko imali i političke funkcije.

U šestom poglavlju, "Walter brani box-office: Igrani filmovi i njihova publika" (str. 172.-218.), autor je analizirao repertoar igranih filmova u socijalističkoj Jugoslaviji te reakciju publike i vlasti na njih. Jugoslavenski komunisti namijenili su filmu odgojno-promidžbenu ulogu, a filmske strukovne udruge proklamirale su film kao "sredstvo idejnog utjecaja" koje ima veliko "društveno značenje u periodu socijalističke kulturne revolucije". Kao u svemu drugome, i u filmu su jugoslavenski komunisti isprva slijedili sovjetske uzore i uvozom sovjetskih filmova željeli zatamiti zanimanje za druge kinematografije, posebice američku. I prva poslijeratna jugoslavenska filmska koprodukcija snimljena je sa Sovjetima. Od domaće filmske industrije tražilo se da odgaja gledatelje "u duhu naše narodne i kulturne revolucije", "junačke i kulturne prošlosti", osobito u "duhu Narodnooslobodilačke borbe". Zabavljanje gledatelja povezivalo se s "dekadentnim, imperijalističkim i eskapističkim" kinematografijama, osobito američkom, koje "uspjavaju klasnu svijest publike". U knjizi je prikazan i kraći pregled ustrojavanja filmske industrije i svega što je prati, kao i zakonski propisi koji su se odnosili na film. Već u kolovozu 1945. otpočelo se s političkim nadzorom nad kine-

matografijom na temelju Uredbe o cenzuri kinematografskih filmova. Sredinom pedesetih samoupravljanje je decentraliziralo filmsku industriju, a uvoznici i distributeri vrlo su brzo shvatili da istočnoeuropski filmovi nisu isplativi, kao niti domaći, te su se ponajviše okrenuli žanru vesterna i kriminalističkim filmovima. Autor naglašava da jugoslavensko "stidljivo otvaranje prema Zapadu" treba gledati i kao globalni fenomen jer je u to vrijeme oponašanje američke mode i glazbe svojstveno za sve europske zemlje, pa i istočnoeuropske i zemlje Trećeg svijeta. Nadalje autor naglašava da je u prvih pet poratnih godina snimljeno trinaest filmova, a samo jedan nije bio na temu Drugog svjetskog rata. Takav će se trend manje-više zadržati i idućih pet godina. Od prvog jugoslavenskog filmskog *blockbustera*, filma *Slavica*, pa do posljednjeg partizanskog spektakla, ujedno i "sumraka cijelog žanra", filma *Veliki transport* "starog vuka partizanskih filmova" Veljka Bulajića, ti su filmovi pretežno bili "celuloidni spomenici partizanskoj epopeji". Naravno, bilo je i umjetnički vrijednih filmova, s ne toliko poklonika kao "crveni vesterni", koji će se s vremenom snimati sa sve više pirotehnike, statista i slavni stranih glumaca. Najpoznatiji je bio angažman Richarda Burtona za snimanje *Sutjeske*, kojoj je, prema ciničnim komentarima, bio gotovo zajamčen uspjeh na Pulskom festivalu 1973. jer za snimanje drugih filmova nije ostalo novca. Veliku gledanost "crvenih vesterna" treba dijelom pripisati i organiziranim odlascima učenika, vojnika, radnika i sudionika radnih akcija na kinopredstave. Filmski scenariji na suvremene teme bili su rijetki do početka šezdesetih jer je kao Damoklov mač visjela mogućnost "političke pogreške" u tumačenju ne baš "ružičaste stvarnosti". Na to su se odvažili filmovi "crnog vala", koji su ponajprije zadovoljili ukus filmskih kritičara, a reakcija publike bila je "mlaka". Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih povećala se "ideološka rigidnost vlasti" na svim poljima, što su znaci sada već ozbiljne krize u državi i društvu, te se počinje gušiti umjetničku slobodu represivnim mjerama. Ponovni uzlet kinematografije omogućila je "Praška škola", pomoću modela koji tematski i ideološki nije smetao vlastima, a pojavili su se i novi žanrovi, horor, kriminalistički i SF-filmovi. Osamdesete su obilno obilježene "lakim i šupljim" komedijama, koje su "nastavile živjeti" i nakon raspada države u serijama s ogromnim brojem nastavaka, a likovi koji su se pojavljivali pripadali su "primitivnom, skorojevičkom, mučkaroškom mentalitetu" koji se u tom desetljeću u "dijelu masa dodatno učvrstio". Autor je naveo i rezultate raznih istraživanja po republikama o gledanosti filmova općenito i pojedinih žanrova te starosnu strukturu gledateljstva i sl. Upozorio je da metodologija prikupljanja podataka nije bila ujednačena te da su navedeni podaci "prilozi za proučavanje ukusa i strukture publike".

Poglavlje "Zagor i Zagorka: Laka literatura, šund romani, zabavna štampa i stripovi" (str. 219.-271.) problematizira kulturu čitanja u zemlji s velikim postotkom nepismenih, što je dobrim dijelom i naslijeđe država prethodnica. Poražavajući podaci o nepismenosti i izostanak druženja s knjigom ili nekim drugim oblikom pisane riječi svjedoče o teškom putu "prosvjećivanja" stanovništva. Laka, šund literatura, zabavni tisak i stripovi imali su najbolji prijam, a upravo je takva literatura, prema pojedinim partijskim čelnicima, "podrivala socijalistički moral". Osamdesetih godina, uslijed sve dublje ekonomske krize, dogodila se i veća liberalizacija "bez namjere", pa je tisak postajao sve "žući". Na kioscima se prodavala tvrda pornografija, a informativni tisak otvarao je čak i neke "zabranjene i nepoželjne teme". Autor je vrlo pomno obradio i razvoj stripa na jugoslavenskom području, koji je isprva bio u nemilosti jer je poni-

kao u kapitalizmu. Kako je strip izvrsna forma za ironiziranje, nije trebalo dugo da se pojavi kao medij kojim se ponajprije ismijava "građanska reakcija". Ni u stripu nisu izostale teme iz NOB-a i hvalospjevi maršalu i vlastima, ali su svoje mjesto našli i likovi Walta Disneyja u stripovima i tisku namijenjenom djeci. S jedne strane država i komunistička elita spočitavale su izdavačima da "sprečavaju narod da se obrazuje i bavi društvenim problemima", a s druge strane nisu se poduzimale nikakve mjere, osobito ne financijske, koje bi izdavačima pomogle u izdavanju kvalitetnije literature.

Odnos Tita prema popularnoj kulturi autor je obradio u poglavlju "Zvezde gledaju s neba: Tito i popularna kultura" (str. 272.–282.). Na razmatranje odnosa Tita prema pop-kulturi autor se odlučio ne samo zato što je on bio "neosporni arbitar" u svemu nego i zato što je bio poznati potrošač masovne kulture. Autor je ponajprije obradio odnos Tita prema glazbi i filmu jer su ti podaci najbrojniji. U njegovu osobnom i javnom životu važnu su ulogu imale ponajprije narodna, novokomponirana i zabavna glazba. Prema *rock*-glazbi Tito nije iskazivao sklonost, ali ju je tolerirao jer je i ona imala svoju "društvenu ulogu". Kao "ljubitelj filma" Tito je bio čest gost i pokrovitelj filmskih događanja, a u nekoliko desetljeća skupio je veliku kolekciju filmova, među kojima su bili i oni koji nisu odobreni za javno prikazivanje. Poznata je bila i njegova negativna reakcija na tzv. crni val u jugoslavenskom filmu, a bio je obožavatelj vesterna, pa je sukladno tomu volio i nadgledao snimanje "crvenih vesterna" o Narodnooslobodilačkoj borbi i o sebi. Tito, ljubitelj pop-kulture, postao je nakon svoje smrti objekt pop-kulture, što se nadovezivalo na njegov kult za života. Nakon raspada Jugoslavije njegov lik i djelo otvoreno su napadani i prizemljeni iz sfera mita, a potom se opet uzdigao u ikonu pop-kulture koja je ponajprije "žal za starim dobrim vremenima", a po svojim odlikama znatno je odmaknuta od stvarne povijesne osobe.

Zaključno, deveto poglavlje naslovljeno je "Money, Money, Money ili trijumf Zapada? Umesto zaključka" (str. 283.–291.). U socijalističkom razdoblju stvarani su preduvjeti za razvoj masovne kulture kao što je opismenjavanje, širenje tiska, razvoj radijske i TV-mreže. Za ostvarivanje utopije o izgradnji "novog čovjeka" ipak nije bilo preduvjeta zbog neprosvijećenosti prvenstveno onih koji su na tome trebali raditi kao politička elita, kao i cjelokupnog stanovništva. Veliki zamašnjak razvoja pop-kulture bio je sukob Jugoslavije s Informbiroom. Da bi se ostvarila zarada, podilazilo se neukusu (novokomponirana glazba, jeftine filmske komedije, literarni šund, pornografija i dr.), načelno proklamirane radne, moralne i druge vrijednosti bile su potisnute, a istodobno je postojala stalna bojazan od "trovanja" stanovništva proizvodima "trulog Zapada". Autor smatra pretjeranima tvrdnje da je pop-kultura imala odlučujuću subverzivnu ulogu u urušavanju komunističkoga bloka i na jugoslavenskom primjeru pojašnjava da je osamdesetih godina ona bila samo "sedativ" za nezadovoljno stanovništvo. Janjetović naglašava da je modernizacija provedena u Jugoslaviji bila "plitka" i da su "zapadne vrijednosti" imale utjecaj ponajprije na modu, sleng, seksualnost i sl., a politiku i kulturu jedva su dotaknule. Plodovi domaće masovne kulture, uz neke iznimke, prema riječima autora, produbili su i učvrstili "primitivizam i nemoral".

Ova je knjiga napisana na temelju tiska, brojne literature iz društvenih i humanističkih znanosti te arhivskog gradiva i izniman je doprinos ne samo u upoznavanju okosnice rada – pop-kulture – nego i razumijevanju kulturnih i društvenih prilika u drugoj Jugoslaviji te je važna i za razumijevanje tranzicije u jugoslavenskim republikama devedesetih godina XX. stoljeća. Autor se osvrnuo i na usmenu povijest pop-

kulture, ukazavši na "iskrivljena" sjećanja tvorca i potrošača masovne kulture, te je prepoznao (jugo)nostalgiju kao osjećaj koji ponajprije povezuje dio starije populacije, koja je imala "bogatiji i mirniji život" u socijalizmu, te dijela mladih koji, nezadovoljni sadašnjošću, čeznu za "zlatnim dobom koje nikad nije postojalo, a ljudski ga je um neprekidno izmišljao".

MARICA KARAKAŠ OBRADOV

Hrvoje KLASIĆ, *Jugoslavija i svijet 1968.*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2012., 476 str.

Pisati o 1968. godini u razmjerima europske i svjetske historiografije oduvijek je bilo popularno. Postavlja se pitanje postoji li još uopće bilo koji aspekt 1968. u Francuskoj, Sjedinjenim Američkim Državama, Njemačkoj ili Čehoslovačkoj koji bi se dao istražiti, pogotovo ako se u obzir uzme hiperprodukcija historiografskih, ali i socioloških i politoloških djela o navedenome fenomenu u tim zemljama. Pisati povijest 1968. godine u Jugoslaviji bilo je, kao i u brojnim drugim slučajevima, iznimka. Ako izuzmemo knjigu Mirka Arsića i Dragana Markovića '68. *Studentski bunt i društvo* (Beograd, 1988.) te magistarski rad Borislava Bijelića *Studentski pokreti u Jugoslaviji 1968. s posebnim naglaskom na izvore* (Zagreb, 1988.), koji nikad nije objavljen, jugoslavenska šezdesetosma ostala je obavijena velom tajne. I strana je historiografija dala doprinos proučavanju šezdesetosmaških kretanja u Jugoslaviji. Treba istaknuti knjigu Borisa Kanzleitera i Krunoslava Stojakovića *1968 in Jugoslawien. Studentenproteste und kulturelle Avantgarde zwischen 1960 und 1975* (Bonn, 2008.). No navedena djela nisu uspjela do kraja razjasniti procese u Jugoslaviji tih turbulentnih godina. Iskorak je napravio hrvatski povjesničar Hrvoje Klasić svojom najnovijom knjigom *Jugoslavija i svijet 1968.*

Hrvoje Klasić (1972.) viši je asistent na Odsjeku za povijest Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Bavi se poviješću Jugoslavije i svijeta u drugoj polovini XX. stoljeća, pa je i navedena knjiga proizašla iz njegove doktorske disertacije u sklopu projekta "Hrvatska u socijalističkoj Jugoslaviji" pod vodstvom prof. dr. Tvrтка Jakovine. Uz navedenu, Klasić je autor i knjige *Hrvatsko proljeće u Sisku* (Zagreb, 2006.) te suautor dokumentarne serije *Hrvatsko proljeće* (HRT, 2011.).

Uz predgovor (str. 7.–12.) i uvod (str. 13.–16.), u kojima autor objašnjava zašto uopće pisati o 1968., knjiga se sastoji od pet poglavlja. U prvome, "Jugoslavenski 'laissez faire socijalizam' – uzrok i povod '68.'" (str. 17.–30.), Klasić piše o događajima iz 1950-ih i 1960-ih koji su odredili razvojni put Jugoslavije. Ponajprije se radi o promjenama na gospodarskom planu, koje su imale veliki učinak na jugoslavensko društvo. Najprije je 27. lipnja 1950. donesen Osnovni zakon o upravljanju državnim privrednim poduzećima i višim privrednim udruženjima od strane radnih kolektiva, što je bio početak radničkog samoupravljanja. Jugoslavenska Savezna skupština u ljeto 1965. donijela je i niz zakona koji su bili temelj gospodarske reforme. Istodobno Jugoslavija ima i sve aktivnije mjesto u međunarodnoj politici.