

Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука –  
Департаман за архитектуру и урбанизам, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1861070K

УДК 725.835:316.75(497.1)

316.734(497.1)

оригиналан научни рад

# КУЋЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КУЛТУРЕ

---

**Сажетак:** *У раду се разматрају објекти културе у Југославији, који су настали као одраз концепата и циљева (нове) југословенске културе, у сложеном друштвено-политичком контексту југословенске социјалистичке заједнице. Рад полази од претпоставке да је карактеристични тип – дом културе, постао основна јединица развоја инфраструктурне мреже културе, и издвојио се кроз своје специфичне, готово аутохтоне, модалитете. Ови модалитети представљају посебне искорак у оквиру типа, по питању програмске концепције, својих вишеструких друштвено-политичких функција и тежње да се посебности југословенског културног пројекта посебно репрезентују у архитектури. Широко постављена равна југословенске културе отворила је једнако велико интерпретативно поље архитектуре, кроз коју се додатно подцртавало припадање (авангардном) европском културном простору. Ова архитектонска дела, било да се ради о конкурсним решењима, или изведеним објектима, сублимирају новоуспостављене друштвене вредности, кроз креативна програмска и визуелна истраживања друштвене стварности и њених рефлексија на архитектуру. Разноврсни приступи аутора, који су се кретали на релацији експеримент – друштвена реалност, оставили су за собом аутентична и слојевита дела и пројекте, која су парадигматска за разумевање односа друштвени контекст – култура – архитектура.*

**Кључне речи:** *култура, архитектура, дом културе, културни центар, спомен дом, Југославија*

## *Култура, политика и архитектура*

У социјалистичкој Југославији модел друштвеног уређења дефинисао је и смернице културне политике. Она је била државни домен, хијерархијски уређена и контролисана, од стране свог главног финансијског покровитеља – државе.

Даља анализа културне политике указује да је југословенска културна политика носила обележја бирократско-просветитељске делатности и то социјалистичког самоуправног модела, који карактерише водећа позиција државе у свим доменима културног живота, која свој утицај спроводи кроз промовисање пожељних модела културне делатности и цензуру непожељних.<sup>1</sup> Овај модел је демократизован увођењем радничког самоуправљања, али је реконструкцијом институција добио обележја „парадржавног” модела. Културна политика је регионализована и локализована, а спровођена кроз установе које су деловале на мање културне заједнице. На том месту, успостављене су одређене релације између планирања градова и дистрибуције културних институција, установљен је принцип децентрализације као основа оба домена друштвеног деловања. У разматрању друштвених центара, Минић успоставља њихову хијерархију на нивоу урбане средине према потребама корисника, и то на „основне свакодневне потребе везане за место становања (становање, исхрана, обданиште, школа, трговина, одржавање домаћинства, основне форме друштвеног живота и сл.); неопходне потребе човека које се не јављају свакодневно нити по сасвим правилном ритму учесталости: општење са народним властима, учешће у редовном политичком животу, разноврсније културне и рекреативне потребе (...) потребе и активности изузетније природе које представљају највиши дOMET животних манифестација града. Овде се ради, с једне стране о најмасовнијим скуповима на великим политичким и фискултурним манифестацијама и у великим парковима за одмор и разоноду, с друге стране о културним активностима највишег степена.”<sup>2</sup>

На тај начин, успостављена је база дистрибуције објеката културе и утврђена су поља њиховог деловања: од оних у центрима свакодневних потреба људи, какве су месне заједнице, локални домови културе, преко оних у градским центрима друштвеног живота шире заједнице – града или насеља, до оних најрепрезентативнијих, специјализованих по својим функцијама. Истовремено, упостављени су нивои друштвене одговорности за њихову реализацију и деловање, чиме се самоуправни модел преносио и на поље културе и политику културе.

---

1 Ђукић, В. (2010) *Држава и култура: студије савремене културне политике*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, стр. 83, 84.

2 Minić, O. (1951) *Struktura grada i centri društvenog života, Urbanizam i arhitektura* 5, br. 1-4, Zagreb: Sekcija arhitekata Saveza DITJ-a, str. 151.

---

*Кућа за институцију и  
Дом југословенске културе*

Отварањем земље према западноевропским токовима културно деловање је демократизовано и, донекле, либерализовано. Истовремено, актуелизовано је питање културне репрезентације, како кроз програм културне делатности, тако и кроз програме архитектуре. У домену инвестирања питање изградње објеката културе кретало се у два изразита смера: улагање у капитална дела и институције културе у центрима и, на паралелном плану, развој мреже поливалентних објеката у мањим насељима, како би се проширило културно деловање.

Развој затечених институција културе, а посебно њихових кућа<sup>3</sup>, указује на јасан државни став да се новим кућама направе јасне изјаве о новом културном животу и савременим културним стремљењима, иако је, генерално узевши, број реализација изузетно скроман у поређењу са објектима других типова. Тако, на пример, током социјалистичког периода, у СР Србији подигнуте су само три нове позоришне зграде: Народно позориште у Ужицу, 1962. године, Атеље 212 у Београду, 1964. године и Српско народно позориште у Новом Саду, 1981,<sup>4</sup> где све три зграде јасно указују на опште опредељење архитектуре времена у којем су настајале. Разлози за врло скроман број реализација могу се тражити у приоритетима улагања у културу, који су у складу са самоуправним обликом организације усмерени на локални ниво и развој културних центара. Поред тога, капитална улагања црпљена су за потребе комплексног и великог управног апарата, који је развијан у свим центрима република. Облици финансирања и спора реализација учинили су да реализације буду фрагментарне и исподстандардне, под налетима променљивих политика којима су мењани пројекти. Као резултат, домен „високе културе“ за „активности изузетне природе“ само је кроз врло ретка дела чинио помаке развоја југословенске архитектуре, уопште.

С друге стране, процес суперпонирања културних и друштвено-политичких програма, настао на традицији послератне експанзије поливалентних објеката којим се градила културна инфраструктурна мрежа, наставио је свој специфичан развој даљом експанзијом програма и усложњавањем друштвених функција. Појам „југословенске културе“

---

3 Овде се термин кућа посматра у најширем смислу, и указује на инхерентна својства архитектонских објеката да удоме садржај

4 Dinulović, R. (2009) *Arhitektura pozorišta XX veka*, Beograd: Klio, str. 16.

---

егзистирао је као „феномен” и то као културна традиција која се развијала кроз појединачне националне доприносе и на темељима револуционарног преображаја, као својеврсна „интернационалистичка допуна” националне свести.<sup>5</sup> У теорији, заједничка културна политика Југославије није била последица репресивних мера против неговања националних културних идентитета, него, напротив, поникла је из њихове међусобне и глобалне интеракције, и кроз „борбу за хуманистичку и социјалистичку садржину”<sup>6</sup> те исте културе. У стварности овај „интерактивни однос” националних култура увек је посматран у контексту југословенства, а не глобалне културе, чиме је додатно проблематизован њихов однос. Стога, чини се, одабрана је стратегија „хуманистичке и социјалистичке садржине”, која се преносила на архитектонски програм и својеврсни облик „куће без институције”, чиме су интереси заједнице реализовани уопштено и неконфликтно, избегавањем питања симболике, фаворизовања, проблематичних историја и неприкладних културних наратива.

### *Наднационално и изван-институционално*

Концепт „програмске алхемије” препознат је као базични принцип развоја објеката културе, са јасном идејом синтетског дејства свих елемената обликовања друштвене стварности. На тај начин, питање културе обухватило је све аспекте социјалистичког живота, а њен развој и токови требало је да рефлектују потребе југословенске заједнице, на новим основама заједничке културе и суживота.

Концертна дворана Ватрослав Лисински међу првима је у низу капиталних објеката који епитомизира „неутрално” институционално полазиште и диверзитет друштвених функција куће југословенске културе. Остварени архитектонски квалитет куће Премерл приписује њеном аутору Маријану Хаберлеу, који „није био архитект подложен архитектонској моди, него је слиједећи своју замисао након тринаест година довршио дјело које од пројекта до реализације није изгубило ништа на својој актуелности.”<sup>7</sup> Конкурс за Палачу Матице исељеника Хрватске с концертном двораном у Загребу расписан је 1958. године. На њему је победило решење које потписују Маријан Хаберле, Минка Јурковић

---

5 Kardelj, E. (1981) *O nauci, kritici i kulturi, izbor tekstova*, Subotica: Minerva, str. 143.

6 Исто, стр. 149.

7 Premerl, T. (1980) Graditelj kontinuiteta Moderne – Marijan Haberle, *Arhitektura* (Zagreb), br. 172-173, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ, str. 100-103.

---

и Тања Здворжак<sup>8</sup>. Овај „програмски хибрид” јасно је одсликан у Хаберлеовом решењу, кроз две летимично повезане куће, које успостављају потпуно другачију просторну хијерархију – снажни волумен Концертне дворане реализује се са скромним анексом Матице. Овај организациони принцип Хаберле ће применити и у пројекту Спомен дома Ђуро Салај у Славонском Броду, наредне године. У оба пројекта, главна сала је „уроњена” у модернистички паралелопипедни кубус, у којем се слободно развија према својим функционалним и акустичким законитостима, док њен волумен дефинише „пету фасаду” објекта. Међутим, оно што је за ово разматрање значајније од чињенице о континуитету Хаберлеовог модернистичког израза јесте чињеница да сама Дворана није конципирана као „кућа” одређене културне институције. Њена изградња била је решење за питање извођачког простора и продукције концерата и осталих друштвених догађања, кроз које је остварена „материјална база” за развој културе. На тај начин, избегнут је процес њене „институализације”, чиме су политике фаворизовања одређених културних институција, али и традиција држане под контролом, иако је формално у пројекту егзистирала Матица, чије су суштинске везе са програмом „велике куће” готово непостојеће. Тиме, програмом је извршено „институционално неутрализовање” којим су постигана два основна циља. Најпре, обезбеђено је приближавање програма културе свима, што је истакао и Божо Бек, председник Скупштине интересне заједнице за културу града Загреб: „самим постојањем, дворана је иницирала потребу комплетне реорганизације приступа анимацији [грађана]... Увођење нових и сувременјих организационих облика постало је неопходно, како се не би само задовољавале постојеће, него и развијале нове, још ненаслућене потребе омладине и грађана за глзбеним догађајима.”<sup>9</sup> Истовремено „институционална празнина” и програмско устројство са салама за масовна догађања омогућили су културно програмско шаренило, као парадигму разноврсних потреба културног живота и поставку новог социјалистичког модела куће југословенске културе, која носи име првог декларисаног Југословена – Ватрослава Лисинског.

У тим оквирима, Хаберлеово решење доноси рационално функционално решење модерне „куће глзбе”, у којој је театрализован сусрет човека са културом: преко

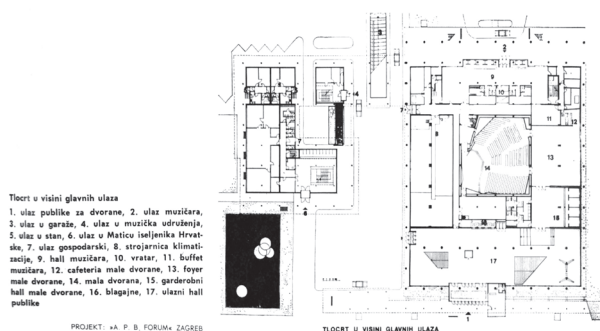
---

8 Изградња је почела 1961. године и трајала све до краја 1973. године када је Дворана отворена дводневним службеним отварањем.

9 Fribeč, K. (1974) Koncertna dvorana Vatroslav Lisinski u Zagrebu, *Arhitektura*, br. 148, Zagreb: Društvo arhitekata zagreba, str. 30.

---

пространог улазног хола, „конзументи културе” крећу се монументалним ступеништем и уживају у друштвеној интеракцији на прозачној галерији испред улаза у велику салу. Остварени просторни потенцијал масовног сценско-гледалишног простора са преко 1800 седишта отварао је вишеструке програмске могућности, па и одржавање партијских скупова. Осим тога, како је „културна разонода друштвена потреба”<sup>10</sup> оно што је одабир типа омогућио јесте „институционализацију” ове друштвене функције упливом државе и друштва, те су преузимањем ове врсте одговорности елиминисани њени „други” носиоци. Питање слободног времена и његове потрошње подвргнуто је тако одређеној контроли упошљавањем сопствених материјалних извора, те је дијапазон потенцијалних активности у кући дефинисан као неограничен. Ово преплитање функција, којим су садржаји високе културе коегзистирали са садржајима културне разоноде и елементима друштвено-политичког живота, постало је прототип развоја у којем су куће за културу постале битније од институција културе.



Слика 1 Маријан Хаберле,  
Концертна дворана Ватрослав Лисински, основа приземља;  
извор: *Arhitektura* (Zagreb), 148 (1974), str. 33.

*Споменик југословенској еманципацији:*  
*културни супер-центар*

И поред изражених тенденција ка формирању капиталних поливалентних друштвених центара и на овом пољу видан је дисконтинуитет планова и реализација, што је била последица комплексних државних односа и променљивог курса политике. Већ шездесетих година, као реакција на први талас изградње поливалентних објеката културе, појављују се тенденције ка постављању комплексних објеката културе на урбанистичку раван, у форми комплекса. Брацо

10 Kardelj, *O nauci, kritici i kulturi*, str. 161.

Мушич у свом прегледу стања у Словенији истиче потребу да се „свеоубухватајућа” зграда напусти, и да се друштвени центар формира као урбанистички концепт, који се фазно гради и прецизније програмира. Иако је антиципиран као рационална реакција на често неуспеле хибридне програмске концепције, овај развојни пут са собом је носио још више неизвесности око доследности његове дугогодишње реализације, чиме је разграђивана иницијална концептуална и програмска поставка. Тако је Скопски културни центар сведен на Македонски народни театар/Македонску оперу и балет, фрагментарном реализацијом урбаног комплекса, чији је објекат био део.<sup>11</sup> Изостанак изградње зграде филхармоније, објекта биоскопа и мањих пратећих садржаја учинило је да се проблематизује разумевање зграде Опере, и посебно, њеног комплексног односа са околином.<sup>12</sup> Ово контекстуално и програмско „исецање” учинило је да се читања куће разликују на нивоу разматрања њене тектонике, коју и поред фрагментарне реализације Штраус сматра за „капитално дјело архитектонске мисли у Југославији,<sup>13</sup> и њеног урбанитета, који Динуловић описује као „потпуно поништавање дијалога, и сваке комуникације позоришта с градом уопште,<sup>14</sup> чиме укупни архитектонски квалитет заправо и остаје магловит у контрадикторним квалитетима саме реализације. Тако, Грчев с правом закључује да „тај до краја непроведен репертоар просторних закономјерности и вриједности опстоји у времену нудећи идентичан утисак оригиналности, просторне експресије, инвентивности и опће умјетничке установљености форме, која омогућава реалитет комуницирања неколико генерација потрошача градског простора. Они су у овој форми, у овом простору, проналазили различите разлоге за прихваћање или одбијање њеног присуства. Никад се, међутим, није догодила њена негација[...].”<sup>15</sup> Оно што се ипак десило, а што Грчев није могао 2008. године ни да наслути, јесте његово „укидање” у оквирима концепта Скопље 2014, где је комплекс „довршен” и до-бренидран новим објектом Филхармоније и грчком стоом којом је укинут и последњи поглед са реке „потрошачима градског простора”.

---

11 Конкурс за културни центар расписан је 1969. године, док је објекат реализован 1982. године.

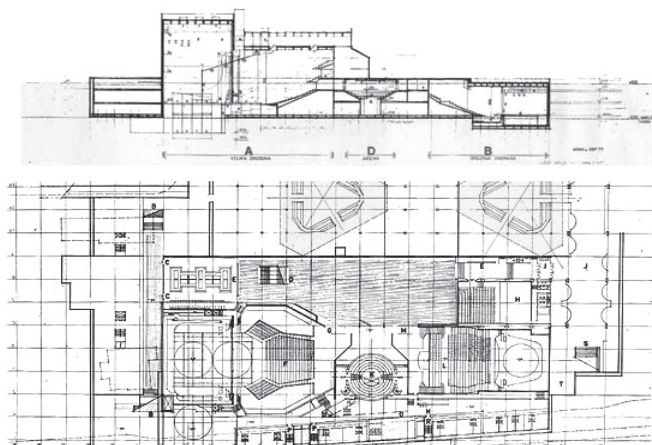
12 Реализовани комплекс обухвата зграду Македонске опере и балета, као и зграду балетске и музичке школе и банку.

13 Štraus, I. (1991) *Arhitektura Jugoslavije 1945–1990*, Sarajevo: Svjetlost, str. 234.

14 Dinulović, *Arhitektura pozorišta*, str. 143.

15 Grčev, K. (2008) Šifra Metrum, *Oris*, br. 52, Zagreb: *Oris - časopis za arhitekturu i kulturu življenja*, str. 166.

---



Слика 2 Едвард Равникар, Цанкарјев дом, пресек и основа подземне етаже; извор: <http://www.arhitekturni-vodnik.org/?object=23&mode=1&pic=0&pl=296&o=0&a=15>

Случај Равникаровог Цанкарјевог дома још јасније одсликава програмску позицију објеката културе, која тежи да постане парадигматска за културне и друштвене тежње епохе. Комплексност програма, којим је одсликавана културна еманципација, постављана је као циљ сам по себи. Контекст објекта, Трг револуције<sup>16</sup> у Љубљани, представља сублимацију Равникаровог архитектонског опуса, који се „композицијски растеже од иницијалног архитектонског минимализма, преко све живљих кострукцијских маса у духу савременог структурализма, до ране варијанте постмодернизма, њему својствене, рефлектоване посебно у едифакту културног центра – Цанкарјевом дому (1977–1983)”<sup>17</sup>. Победа на конкурс за уређење трга 1960. године означила је почетак његовог дводеценијског рада на тргу и објектима на њему. Решење за централни простор Љубљане тражено је кроз програмску концептуализацију јавног простора и она је кроз конкурс, постављањем проблема позиционирања споменика револуције, усмерена ка церемонијалном простору. Развој Равникарове идеје политичког републичког седишта обележен је масама две куле троугаоне основе, које су иницијално требале да постану седиште Централног комитета

---

16 Уређење Трга трајало је од 1960. године па све до 1981. године када су завршени радови на Цанкарјевом дому. Године 1975. на тргу је постављен споменик револуције, а 1981. споменик Едварду Кардељу. Трг је преименован у Трг републике после проглашења независности Словеније, 26. јуна 1991. године.

17 Krečić, P. Architecture from the Avant-garde to the Postmodern”, in: *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, eds. Djurić, D. and Šuvaković, M. (2003), Cambridge MA: The MIT Press, p. 356.



савеза комуниста Словеније и Извршног већа СР Словеније, а у коначној реализацији постале су седиште Нове љубљанске банке и Искре (кула ТР2 и ТР3). Програмска концепција трга међана је у дуготрајном периоду изградње, али је основни смисао трга, највећег јавног простора (репрезентовање политичке моћи) остварен посредно – репрезентовањем друштвеног благостања и културне еманципације.

Цанкарјев дом, у програмском смислу, представља модернизацију модела дома културе и његово хипертрофирање за потребе великог града, „високе културе”, па и саме републике, чиме је објекат, али и читав типолошки ред, уведен у домен поливалентних суперструктура<sup>18</sup>. Амбициозни програм куће, која треба да обједини највећи део културне размене у главном граду републике, претпостављао је монументални културни центар, намењен свима. Осим што је предодредио њене колосалне димензије, комплексни програмски развој њених друштвених функција довео је до тога да „сама величина куће садржи идеолошки програм, независно од воље архитекта.”<sup>19</sup> Идеја куће настаје у годинама културног и економског благостања, опште друштвене еманципације, где овакви пројекти значе лествицу више у друштвеној самоперцепцији, нарочито у средини у којој настају. Цанкарјев дом настаје као одговор на развијене културне потребе средине, у тренутку када се на федералном нивоу ограничавају инвестиције у друштвене објекте и када то постаје израз престижа републике и и града.<sup>20</sup> Тип културног центра претпостављена је традиција у којој се и ова кућа програмски развија. Програм, који је развијан дуго и детаљно, представља суперпонирање више кућа у једној – сценско-гледалишне дворане које варирају у броју места својом конфигурацијом одговарају на потребе позоришта, опере или балета, затим музичких извођења, филмских пројекција или конгресних активности, чиме се развија богат систем функција у оквиру исте куће – центра друштва.<sup>21</sup>

---

18 Укупна површина објекта износи 38000 м<sup>2</sup>.

19 Koolhaas, R. Bigness, in: *S, M, L, XL*, eds. Koolhaas, R., Mau, B. and Werle-mann, H. (1998), New York: Monacelli Press, p. 496.

20 15. јануара 1978. године потписан је уговор о изградњи и финансирању Културног центра Иван Цанкар, упркос директиви из Београда. „Cankarjev Dom History”, *20 x 365, Spominski zbornik Cankarjevega doma ob 20-letnici*, Ljubljana, 13. маја 2000, Cankarjev dom, predstavitvena zgbanka, Ljubljana, julij 2003 ( januar 2013), <http://www.cd-cc.si/default.cfm?Jezik=En&Kat=04010304>

21 Дворана Галус има 1545 седишта и конципирана је као сала за велике сценске спектакле, Линхартова сала има 616 седишта и комплетну позоришну опрему, Косовел дворана са 204 седишта намењена је превасходно филмским пројекцијама, Штихова дворана са 253 места је позориште у кругу, Душа Почкај дворана је за потребе интимних позоришних пред-

Овим програмским поступком додатно је проблематизован архитектонски идентитет куће, а у овом посебном случају, изазвана је њена урбана позиција на већ дефинисаном простору градског трга. Комплексна градска локација, са дефинисаним границама и израженом силуетом, онемогућила је развој решења сличних Београдској опери, те Равникарово решење одговара ниском разуђеном структуром и развијањем објекта испод земље. Овим радикалним пројектантским приступом Равникар је очувао композициону слику урбаног простора на којем је годинама радио. Изградња масивне форме дома угрозила би висинску регулацију трга која је већ била изазвана изменама висине кула. Осим тога, пројектантска диверзија којом се Равникар служи изузела је објекат из типологије „великих”, бар у погледу стварања снажног архитектонског присуства и обликовне безобличности, те је кућа сведена на размеру трга и размеру човека. Богати унутрашњи простори и потенцијал за бескрајне друштвене, културне, едукативне, па чак и политичке функције учинили су да Дом буде прихваћено друштвено добро, већ у првим данима, док још увек нису били у потпуности завршени радови.<sup>22</sup>

*Култура и меморија –  
архитектонско спомен дело*

Процес мешања и обједињавања свих сфера социјалистичког живота сазревао је у тридесетогодишњем процесу да би се програмски и волуменски усложњавао до тачке када је, у напону тежње да обујми што већи део социјалистичког живота, превазишао могућности самог друштва. У тој некој позној фази развоја седамдесетих година, када су и даље присутне тенденције „споменовања” тековина НОР-а и Револуције, засновало се и мишљење да се „естетско функционирање споменика утемељује његовим просторним одређењем и садржајностима.”<sup>23</sup> Изузетност овог друштвеног задатка утврђена је као виши степен „аутентичности” социјалистичке архитектуре, која се истраживала, јер су тековине социјализма представљане кроз просторни и ликовни

---

става (72 места). Поред ових сала, у Дому је већи број конгресних сала, клуб и пространи фоајен који могу имати различите намене.

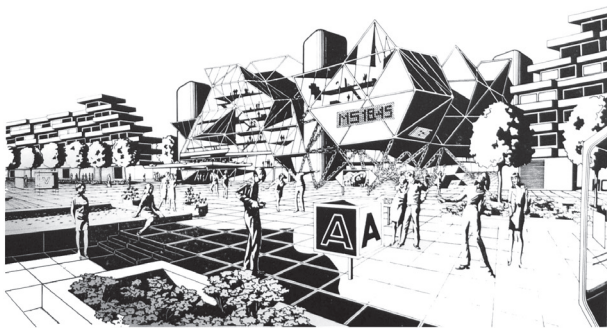
22 Културни центар Цанкарјев дом је 2011. године проглашен културним добром националног значаја и стављен под заштиту државе. „Odlok o začasni razglasitvi Sankarjevega doma v Ljubljani za kulturni spomenik državnega pomena”, Uradni list, novembar 2011 (pristupljeno februara 2013), <http://www.uradni-list.si/1/content?id=106079>

23 Pisanović, A. (1976) Regionalizam spomen-arhitekture, ili spomeničnost arhitekture u regiji, *Arhitektura* br. 158-159, Zagreb: Društvo arhitekata Zagreba, str. 61.

---

медиј, где је аспект монументализације истраживан не на нивоу пластике, него на нивоу самог објекта, у контексту у којем се утврдио функционални и прочишћени обликовни систем интернационалног стила.

Овакво конципирање процеса меморализације укључиће просторне и пејзажне аспекте и, сходно томе, област архитектуре, али ће утврдити и посебан дискурс овог процеса који се отеловљује у архитектонском спомен-делу<sup>24</sup>. У том погледу, интегративни учинак процеса културне изградње и сећања на положене темеље/жртве социјалистичког прогреса сагледан је као комплементарни систем идеја којим се дефинишу обе функције друштвеног живота. Из ове концепције развијена је посебна дискурзивна грана спомен-домића, културних средишта која су „тематизована” постојањем меморије на палог борца, жртву или револуционара. Програмска концепција домова културе тако је добила јасан путоказ за своју експанзију, а осим тога, и јасан захтев да „рјешење треба репрезентирати жељу заједнице да споменик револуционарну (омладинску) традицију оствари у облику савременог културног дома (омладине). Оно треба створити нови хумани амбијент, принципом интегралне функционалности, као озбиљно и авангардно дјело наше архитектуре, тежећи синтези умјетничког остварења.”<sup>25</sup>



Слика 3а Омладински спомен дом „Боро и Рамиз” у Приштини,  
1. награда на конкурс, перспективни приказ, аутори Љерка  
Лулић, Јасна Носо и Динко Златарић;  
извор: *Arhitektura* (Zagreb), 151 (1974): 68

---

<sup>24</sup> Ова идеја о утврђивању спомен-куће, функционалног објекта живота присутна је већ на прослави двадесетогодишњице револуције. Дарко Вентурини истиче: „Ми нисмо богата земља, новац је нама скуп. Милијарде динара претворене у камене блокове, нису по нашој мјери. [...] Болнице, спомен-паркови, одмаралишта, старачки домови, санаторији, дјечја игралишта, домови слепих и инвалида, шеталишта. Школа за почаст професору, концертна дворана у спомен музичару, галерија мртвог сликара или кипара, спортска дворана, пливалиште. Стотине објеката који значе живот. И у њима биста или спомен-плоча. На сјећање; Venturini, D. (1961) Spomenici, *Arhitektura* XV, br. 1-2, Zagreb: Društvo arhitekata Zagreba, str.38.

<sup>25</sup> Pisanović, нав.дело, стр. 61.

Конкурси за ове пројекте готово су претпостављали ауторска програмска истраживања у врло широко постављеним оквирима јер је процес синтезе претпостављао постојање уметничких слобода, нарочито када су ови објекти добили своја изузетна тектонична и ликовна својства. Конкурс за Омладински дом „Седам секретара СКОЈ-а” у Загребу на неки начин утврдио је правац развоја типологије чињеницом да је „расписивач најјечаја програматски ставио захтјев за авангардном архитектуром.”<sup>26</sup> Награђена конкурсна решења указују на значајан отклон од постојеће продукције и јасан искорак у поље обликовног експеримента. Осим тога, већ кроз други велики конкурс за Спомен дом „Боро и Рамиз” у Приштини, овај експериментални процес додатно је поспешен чињеницом да су програмски захтеви постављени широко и остављени тумачењу креатора простора, како би експресивне карактеристике и сама концепција досегле ниво авангардности који типологија треба да има, а посебно када се ради о омладинским центрима. Како се наводи у приказу конкурсних решења, „садржај ’Дома Боро и Рамиз’ својом свестраношћу и ширином толико је опсежан да га ни сам распис није желио дефинирати до краја, остављајући најјечајелима што већи степен креације.”<sup>27</sup> На овом провизорном програмском оквиру развијани су конкурсни радови, високих концепцијских, програмских и естетских квалитета. Првонаграђени рад отишао је најдаље у креирању простора који „персонифицира тежње омладине за слободом, демократичношћу и кретањем напријед,”<sup>28</sup> постављајући Дом као амбивалентну просторно-програмску платформу, која органски расте и развија се у суперструктуру, блиску оној коју су промовисале прогресивне архитектонске праксе времена, окупљене око Архиграма. Овај авангардни дом за 3000 омладинаца, или више, јасно је одсликавао процес обликовног ослобађања и адаптивне програмске концепције, потврђујући тако да је сам тип актуелизована реакција на креатања глобалне архитектонске праксе, макар у домену *папирне архитектуре*, с обзиром да његова изградња никада није ни започета.

Реализација Дома револуције у Никшићу, међутим, започета је упркос врло нестабилном односу великих (политичких) идеја о кући и материјалних услова реалности. На конкурсну расписаном 1976. године, прву награду однео је рад Марка Мушича, словеначког архитекте, који је нашао програмски

---

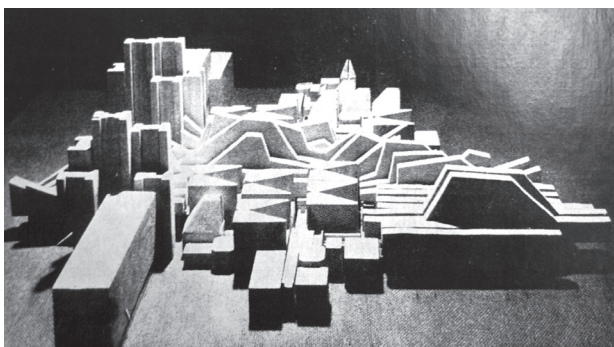
26 Исто, стр. 61.

27 Anonim, (1972) *Најјечај за идејно рјешење омладинског „Spomen-doma Boro i Ramiz” у Приштини*, *Архитектура* br. 106, стр. 54.

28 Исто.

---

и визуелни кључ за означавање тековина револуције на начин који превазилази све дотадашње моделе, а што је одсликавало претензије локалне власти и општег државног благостања.<sup>29</sup> У тренутку расписивања конкурса Мушич је располагао значајним искуством пројектовања оваквих објеката јер је својим радовима учествовао на конкурсима за Омладински дом у Загребу 1964.(?) године (I награда), на конкурсима за Спомен-дом „Боро и Рамиз” у Приштини, 1969. године (II награда), имао иза себе освојени конкурс за Спомен дом „Митар Трифуновић-Учо” у Босанском Шамцу, који је био у фази реализације, док је Спомен дом у Колашину био завршен.



Слика 36 Омладински спомен дом „Боро и Рамиз” у Приштини, 2. награда на конкурсима, Марко Мушич са сарадником Томажом Јеглићем; извор: *Arhitektura* (Zagreb), 158-159 (1976): 61

Дом револуције у Никшићу својим програмом предвиђао је три основна сегмента: Едукативни центар, Меморијални центар са Великом салом и Клуб, у целини чији просторни концепт подстиче њихово преливање и, сходно томе, употребу. Просторно решење организовано је на „основама хуманих принципа отворености, потпуне приступачности и једнакости, ускраћивања приватности, хоризонталног и вертикалног континуитета, акцентованих визура, стварајући интерактивни, слободан текући простор без оштрих граница, чији је циљ да иницира креативност и учешће корисника и спонтано произведе окупљање, размену, разговор и дискусију.” Програмирање простора и у овом Мушичевом пројекту прати идеју активације учешћа – „концепт пролазности и укључивање у збивање”<sup>30</sup> – стратешким постављањем „магнета интензивног посјета” и „променаде”, улице

---

29 Stamatović Vučković, S. (2012) Architectural communication aspects: Denotative and connotative meanings of Revolution memorial hall in Nikšić, Montenegro, in: *Proceedings of the International Conference Architecture and Ideology*, pp. 165-172.

30 Mušić, M. (1976) Spomen dom Nikšić, *Arhitektura*, br. 158-159, Zagreb: Društvo arhitekata Zagreba, str. 130.

којим се мотивише укључивање Дома у дневни живот грађана. У овом случају, дуж променале развијају се едукативни садржаји, „стваралачког амбијента, отворенога додиру пролазника с акцијама и дјелатностима, па макар по цијену губитка квалитете интензивног рада.”<sup>31</sup> Снажна мотивација да се активира учешће резултирала је креирањем „контактних зона”, којим се непосредно, осим преко визуелне транспарентности, пролазницима презентује процес и резултат, с јасним позивом да се укључе.<sup>32</sup>

Просторни концепт и његова хијерархија указује на разумевање и интерпретацију друштвених функција. Како објашњава Мушич, комплекс меморијалних дворана „по самом карактеру и занимљивости [...] је [...] најјачи магнет скретања пјешачког смјера у дубину комплекса.” На овај начин, Мушич постиже јасно пресликавање социјалног устројства на простор свог објекта, тумачећи хијерархију садржаја и квалитативна својства припадајућег простора. Тако „нови просторни концепт, базиран на слободном току простора и концепту 'самопослуживања' ствара нови иконични код,”<sup>33</sup> – улазак у меморијални простор има карактеристике ритуала и започиње монументалним „пропилејима”, дефинисаним меморијалним зидовима, који се настављају и у унутрашњости објекта, у простору меморијалне ауле. Улаз је сасвим увучен унутар ове структуре и проласком између зидова, „плоха записа и симбола,” прави се церемонијални прелаз у свет револуционарне меморије. На тај начин, простор се формира у унутрашњости као „далек” („дубок”) унутрашњи простор, којем се приступа према правилима, или „прецизним системом просторних односа и померања у времену.” Меморијална аула представља основну тачку, која се увек пролази у приступању основним садржајима културе, и, на неки начин, постаје место контроле простора и контроле активности свакодневног живота, као и простор којим се контролише сусрет. Њеним стратешким позиционирањем и увођењем система простора око ње компензована је њена скромна димензија.

Ентеријерска обрада простора прати потцртани флуидни карактер простора увођењем „органиченог” система панела, преграда и сепареа, а који је интерпретиран у сва три дела Дома. Овај систем кругова, полукругова и кружних сегмената на појединим местима интерреагује са структуром

---

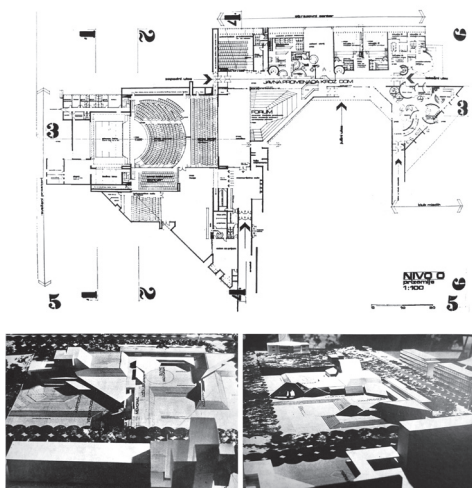
31 Исто, стр. 131.

32 Пројектом је предвиђена библиотека са фондом у слободном приступу, предаваоница, студио за музику, балет и драму, сликање, скулптуру, фотографију и филм.

33 Stamatović Vučković, *Architectural Communication Aspect*, p. 167.

---

правећи неочекиване обликовне акценте. У Омладинском клубу ово је најизраженије јер, заправо, увођење овог секундарног система има за циљ да се релаксира геометризовано устројство читаве форме.



Слика 4 Марко Мушич, *Дом револуције у Никушићу*: основа приземља и фотографије макете; извор: *Архитектура* (Zagreb), 158-159 (1976): 132, 129, 131.

Композициони концепт Дома последица је истраживања регионалне монументалности и пројектована тектоника, врло карактеристична за Мушича, представља облик манипулације простором са врло експресивним обликовним исходом. Ова тенденција регионализације у периоду развоја спомен-архитектуре била је већ присутна у југословенској архитектури, али чини се да је у предметној типологији добила свој врло истакнут архитектонски значај. За потребе ове типологије „очувати идентитет нашег простора, наших облика, наше традиције и темперамента”, како истиче Мушич, од пресудног је значаја. Његова пластична интерпретација црногорског пејзажа, као и свих других пејзажа у којима је стварао, представља допринос завичајној утемељености кућа и олакшава експликацију апстрактне, готово нестварне форме средини, која то годинама стрпљиво финансира.

Укидање просторних граница и ток функција у простору које се могу изнова истраживати кроз увођење нових догађаја представља својеврсну просторну кулминацију идеје демократичности социјалистичког друштва, где се образовање, меморија, култура, слободно време, па чак и забава, преплићу у оквирима исте куће, а где, с друге стране, само постојање такве куће проблематизује идеје демократичности. Њена концепција, проистекла из програмске ширине и његове авангардне интерпретације, надахњивала је машту

наручиоца у дугогодишњем процесу припреме пројекта. Као резултат, поливалентност куће која се развијала у конкурсном пројекту од 9000 м<sup>2</sup> прерасла је кућу и претворила је у никад завршени комплекс од 24000 м<sup>2</sup>, у граду са једва 45.000 становника, представљајући својеврсну кулминацију развоја типологије, али и њен крај, почетком осамдесетих.

### *Архитектура као платформа културе*

Тема универзалне куће културе, антиципирана шездесетих година, представила је концепт објекта-инфраструктуре уметности и културе, који почива на програмској отворености и сходно томе, диверзитету друштвених и културних функција. Реализацијом париског културног центра Бобур, успостављен је нови тип западноевропског културног центра – иконе, кроз отворен и демократизован јавни простор, у којем је уметност додирљива категорија за масе. Нова културна парадигма промовисана је новом архитектуром – транспарентном, искреном и зачуђујућом.

Овај виталан и пријемчив концепт креирања центра или дома, као комплексне просторне платформе за дифузију и конзумирање културе, развијан је у југословенској средини на темељима специфичног друштвено-политичког живота заједнице. Тиме, југословенско друштво демонстрирало је припадање западноевропском културном простору и његовим развојним процесима, али истовремено и неговало вредности сопственог развојног курса, развијајући сложену програмску основу својих кућа.

Развој овог типа кретао се у два смера: у његовом концепцијском програмском усложњавању за примање додатних функција друштвене заједнице – меморијалне, едукативне, забавне; и у његовом просторно-програмском проширивању, што је резултовало у комплексним системима, урбанистичким или архитектонским, који су успостављани као симболи културне еманципације Југословена. У оба случаја, архитектонски тип био је парадигма југословенског културног пројекта и изградње југословенства на новим темељима. Програмски задаци ових споменика архитектуре тежили су кристализацији изворних револуционарних идеја, које су се у осталим архитектонским задацима растакле, и њихову „кондензацију” за потребе јасније перцепције. Дакле, архитектура је деловала као визуелни репрезент друштвено-политичког концепта, оваплоћење авангардних социјалистичких и самоуправних идеја друштва о самом себи, и својој култури. У том погледу, неки од њих постали су парареалност, инспирисана или инструисана друштвеним програмом, а остваривана, често, кроз личну ауторску



интерпретацију. Осим тога, архитектура објеката културе у себи садржи све особености југословенског модернистичког архитектонског система – посвећеност интернационализму, прогресивним процесима, идеји о „модернизујућој” функцији објеката и грађене средине, којом се васпитају навике и креира визуелна култура; архитектонски програм који настаје на темељима друштвених опредељења и идеологије и развија се рефлектујући промене.

Ова дела сведоче о виталности струке, високим друштвеним задацима, решености друштва и државе да се у овим инвестицијама истражују домети архитектонског стваралаштва, зарад искорака према сопственим моделима изграђавања. Концепт културног центра постао је база за ове експерименте – као слободна, недефинисана просторно-организациона платформа сензитивна на актуелна друштвено-политичка кретања и промене, ослобођена институционалне традиције и придружених (националних) политика. У том контексту, пројекат изградње југословенства, културе и архитектуре стоје као комплементарни систем вредности, који је мотивисао и креирао концепт Дома југословенске културе, истинског „социјалног кондензатора”, чији домети граде, у великој мери, базу укупних вредности југословенске послератне архитектуре.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Anonim, (1972) Natječaj za idejno rješenje omladinskog „Spomen-doma Boro i Ramiz” u Prištini, *Arhitektura* br. 106, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ, str. 54-55.

Dinulović, R. (2009) *Arhitektura pozorišta XX veka*, Beograd: Klio.

Ђукић, В. (2010) *Држава и култура: студије савремене културне политике*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности.

Fribeć, K. (1974) *Koncertna dvorana Vatroslav Lisinski u Zagrebu*, *Arhitektura*, br. 148, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ.

Grčev, K. (2008) Šifra ‘Metrum’, *Oris – časopis za arhitekturu i kulturu življenja*, br. 52, Zagreb: Oris, str. 158-167.

Kardelj, E. (1981) *O nauci, kritici i kulturi, izbor tekstova*. Subotica: Minerva.

Krečić, P. Architecture from the Avant-garde to the Postmodern”, in: *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, eds. Djurić, D. and Šuvaković, M. (2003), Cambridge MA: The MIT Press.

Manojlović Pintar, O. i Ignjatović, A. Prostori selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat, u: *Kultura*

- sjećanja: 1941, Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti*, ured. Cipek T. i Milosavljević, O. (2008), Zagreb: Disput, str. 95-112.
- Minić, O. (1951) Struktura grada i centri društvenog života, *Urbanizam i arhitektura* 5, br. 1-4, Zagreb: Sekcija arhitekata Saveza DITJ-a, str. 150-155.
- Koolhaas, R. et. al (1998) *S, M, L, XL*. New York: Monacelli Press.
- Mušič, M. (1976) Spomen dom Nikšić, *Arhitektura*, br. 158-159, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ, str.129-132.
- Pisanović, A. (1976) Regionalizam spomen-arhitekture, ili spomeničnost arhitekture u regiji, *Arhitektura* br. 158-159, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ, str. 56-64.
- Premerl, T (1980) Graditelj kontinuiteta Moderne – Marijan Haberle. *Arhitektura* , br. 172-173, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ, str. 100-103.
- Stamatović Vučković, S. (2012) Architectural communication aspects: Denotative and connotative meanings of Revolution memorial hall in Nikšić, Montenegro, in: *Proceedings of the International Conference Architecture and Ideology*, pp. 165-172.
- Štraus, I. (1991) *Arhitektura Jugoslavije 1945–1990*. Sarajevo: Svjetlost.
- Venturini, D. (1961) Spomenici, *Arhitektura*, XV, br. 1-2, Zagreb: Savez društava arhitekata FNRJ, str. 37-39.
- „Cankarjev Dom History”, *20 x 365, Spominski zbornik Cankarjevega doma ob 20-letnici*, Ljubljana, 13. maja 2000, Cankarjev dom, predstavljena zgibanka, Ljubljana, julij 2003 (januar 2013), <http://www.cd-cc.si/default.cfm?Jezik=En&Kat=04010304>

Dragana Konstantinović

University in Novi Sad, Faculty of Technical Sciences –  
Department for Architecture and Urban Planning, Novi Sad

THE HOUSES OF YUGOSLAV CULTURE

Abstract

This paper deals with the Houses of Culture in former Yugoslavia, which are anticipated as a reflection of concepts and goals of (new) Yugoslav culture, in the complex socio-political context of the Yugoslav socialist community. It builds on the assumption that a specific type of institution – House of Culture – was taken for a basic unit for developing infrastructural network for culture, and refined into specific, almost autochthone modalities. These modalities represent specific contributions within autochthon type, considering its programme concept, its multiple socio-political functions and its aspirations to reflect particularities of the Yugoslav cultural project. Such a broadly set framework of Yugoslav culture opened up an equally wide interpretative field for architecture, through which the belonging to European (avant-garde) cultural space was emphasized. These works of architecture, whether just competition entries or actual buildings, have condensed the newly established social values through creative programme and visual researches of social realities and their reflections on the body of architecture. Various approaches of different authors, found between the two ends of the spectrum spectrum, the experiment and the social realm, have left behind some authentic layered works and designs, which are paradigmatic for understanding the relations of social realms, culture and architecture.

**Key words:** *culture, architecture, House of Culture, Cultural Centre, Memorial Centre, Yugoslavia*